

EL AMANTE

CINE

Moulin Rouge

Grandes pasiones

SHREK VS. ATLANTIS **POLEMICA POR LOS DIBUJITOS**

SCREWBALL COMEDY **LAS MEJORES PELEAS MATRIMONIALES**

ENTREVISTA A TRUEBA **LOCO POR EL JAZZ**

KIAROSTAMI **EL VIENTO NOS LLEVARA Y A.B.C. AFRICA**

CON ESTE EJEMPLAR

DOS ENTRADAS PARA VER EL PREESTRENO DE *LOS DESTINOS SENTIMENTALES*

9 770329 260003

00113

AÑO 10
ARG \$ 7,50

N° 113
URU \$ 50

AGOSTO 2001
ISSN 03292606



ANUNCIE EN
EL AMANTE

Esmeralda 779 6°A (1007)
Buenos Aires, Argentina.
Teléfonos (5411) 4326-4471/4326-5090
Fax (5411) 4322-7518
E-mail amantecine@interlink.com.ar

Estrenos	2	Moulin Rouge
	6	El viento nos llevará
	8	Calle 54 + entrevista a Fernando Trueba
	13	Sobre Subiela / El lado oscuro del corazón 2
	16	La virgen de los sicarios
	18	Polémica: Shrek
	20	Con los tapones de punta
	24	El planeta de los simios
	25	En compañía de los hombres
	26	Premonición
		Jurassic Park III
	27	Memento
		Rugrats en París
	29	Pan y tulipanes; Arregui, la noticia del día; Mini espías; Evolución; Alguien como tú
	30	De uno a diez
	31	Tomás Abraham
Screwball Comedy	34	Presentación
	38	Stanley Cavell y el rematrimonio
	40	Una docena de screwballs
	44	Cary Grant
	46	Katharine Hepburn
	48	Carlos Schlieper
	52	Festival de Marsella
	54	Kiarostami + A.B.C. Africa
Guía de <i>El Amante</i>	56	Video
	60	Cine en TV
	64	Música

En el mundo cinematográfico de nuestro país, hay un exacto correlato de la oleada antidemocrática, que, amparándose en una emergencia económica, reclama silencio y llama piqueteros a quienes tengan alguna mínima voz disidente contra el estado de las cosas. Se trata de quienes intentan acallar o minimizar las voces de la crítica independiente con el argumento de que están "a espaldas del público". Para estos enemigos del pensamiento, es fácil comparar *La fuga* o la película sobre Rodrigo con *La libertad*: solo hay que hacer el cociente de públicos de una y otra película. El resto es un intento de "descubrir la verdad de la zanahoria". No son pocos los críticos, sobrevivientes de otra era, que se han sumado a esta ofensiva tratando de ahogar un cine joven e imaginativo para dar lugar a viejas y fracasadas expresiones. No es de extrañar en este contexto que, salvo honrosas excepciones, la última película de Subiela haya tenido críticas elogiosas. Así, un crítico de *Clarín* no se ha privado de calificarla de "muy buena", mientras aprovechaba cualquier espacio para referirse con desdén a *La libertad*. Otro crítico, que le agrega un matiz fascista al diario de la derecha financiera, coincidió en su prédica respecto de ambas películas. Los motivos que los llevaron a elogiar semejante adefesio quizá no excluyan el mal gusto y la ignorancia. Lo cierto es que el panorama, en lo general y en lo que hace a nuestro medio específico, no podría ser más ominoso. La posibilidad de que desaparezca de la faz de la Argentina toda expresión cultural que no represente un negocio importante para una gran empresa nunca fue mayor. Esta resurrección de lo peor de nuestra cultura nos recuerda aquel personaje de una película que decía: "Vea lo que le pasó a los dinosaurios. Alguna vez reinaron la Tierra y ahora... son unos muñequitos encantadores que están en todos los hogares". ■

STAFF

Directores

Eduardo Antin (Quintín)
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega

Asesora periodística

Claudia Acuña

Consejo de redacción

los arriba mencionados
y Gustavo J. Castagna

Colaboraron en este número

Tomás Abraham, Santiago García, Eduardo A. Russo, Jorge García, Silvia Schwarzböck, Alejandro Lingenti, Marcela Gamberini, Lisandro de la Fuente, Diego Brodersen, Leo-

nardo M. D'Espósito, Javier Porta Fouz, Juan Villegas, Hugo Salas, Marcelo Panozzo, Eduardo Rojas, Federico Karsulovich, Marta Almeida, Eduardo Montes-Bradley, y Tino y Norma Postel

Secretaría

Natasha Alimova, Ninotchka

Cadete lunático

Gustavo Requena Johnson, Shrek

Banquete de amor

Norma Postel,

la picara Tiramisú

Tortillas sin recorte

Esther

Correctora adorable y revoltosa

Gabriela Venturiera,
Lili del Vals

Meritorio de

corrección en rojo
Jorge García, verdad, belleza, libertad, amor

Traducción del gorila al chimpancé

Lisandro de la Fuente,
una monada

Gente de cierre

Marcela Dunne Gamberini, Mariela Hepburn Sexer, Santiago Magaña García, Natalia Lombard Lardiés, Marcelo Monkeybone Panozzo, Javier Matilda Porta Fouz

Diseño gráfico

Lucas D'Amore
El viento no se lo lleva

Correspondencia a

Esmeralda 779 6° A
(1007) Buenos Aires,
Argentina
Teléfonos
(541) 4326-4471 / 4326-5090
Fax (541) 4322-7518

E-mail

amantecine@interlink.com.ar

En Internet

http://www.elamante.com

El Amante es propiedad de Ediciones Tatanka SA.

Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual Nro. 83399

Preimpresión, impresión digital e Imprenta

Latin Gráfica, Rocamora 4161, Buenos Aires. Tel 4867-4777

Distribución en Capital

Vaccaro, Sánchez y Cla. SA. Moreno 794 9° piso. Bs. As.

Distribución en el interior

DISA SA. Tel 4304-9377 / 4306-6347

Esta revista ha sido seleccionada para el Plan de Promoción a la Edición de Revistas Culturales de la Secretaría de Cultura y Medios de Comunicación de la Presidencia de la Nación

Tontas canciones de amor

por JAVIER PORTA FOUZ





MOULIN ROUGE AMOR EN ROJO

Moulin Rouge
ESTADOS UNIDOS
2001, 117'

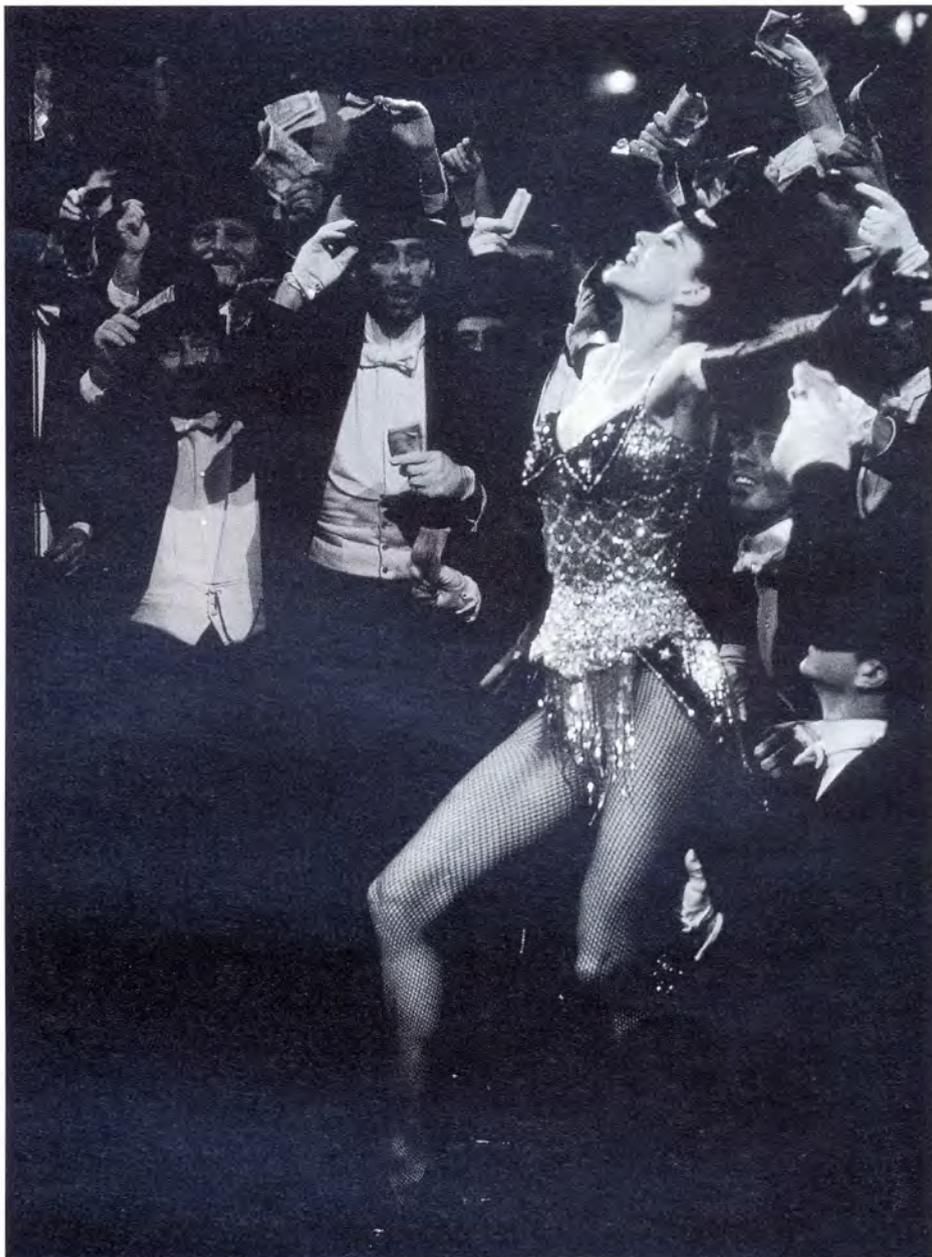
DIRECCION Baz Luhrmann
PRODUCCION Martin Brown, Baz Luhrmann y Fred Baron
GUIÓN Baz Luhrmann y Craig Armstrong
FOTOGRAFIA Donald M. McAlpine
MUSICA Marius DeVries
MONTAJE Jill Bilcock
DISEÑO DE PRODUCCION Catherine Martin
COREOGRAFIA John O'Connell
INTERPRETES Nicole Kidman, Ewan McGregor, John Leguizamo, Jim Broadbent, Richard Roxburgh, Garry McDonald, Jacek Koman, Matthew Whittet.

I. Como elogio, estos textos podrían comenzar afirmando que en *Moulin Rouge* hay más verdad que en todo el resto del cine contemporáneo. Sin embargo, la revolución que retro-trae el film del australiano Baz Luhrmann es que en él, claramente, hay más mentira que en cualquier otra película. *Moulin Rouge* es una cumbre del artificio, la osadía, el riesgo, el enmascaramiento, la pose y la pasión. Luhrmann manifiesta su obsesión por el color disfrazado de Vincente Minnelli, su gusto por la (corta) duración de cada plano emulando a Oliver Stone y su tendencia al brillo como si fuera el Todd Haynes de *Velvet Goldmine*. Con una estructura argumental tan mínima como mítica y alguna referencia visual con puertas, también nos hace creer que es James Cameron en *Titanic*, pero la metamorfosis no le dura mucho tiempo (y menos que menos, mucho tiempo seguido), porque viaja al pasado para transformarse, de maneras también intermitentes, en Jean Renoir. Y podríamos continuar casi infinitamente: el último Bertolucci en París, el romanticismo de Medem, el rimbombante escenografismo de Terry Gilliam pero sutil e increíblemente bañado de cobertura camp, todo parece tener un eco, o algún repiqueteo, en *Moulin Rouge*. Sin embargo, de poco sirve aproximarse al film de esta manera, no se trata de una película cinéfila en la que hay que descubrir cada referencia. Luhrmann continúa –¿abre definitivamente?– el camino a la post cinefilia: si alguien como Brian De Palma sigue en la búsqueda del plano secuencia perfecto y, según decía Rodrigo Tarruella, “juega a ser Hitchcock disfrazado de Orson Welles”, Luhrmann considera los legados culturales no solo como probables texturas o capas a incluir en su cine –y jamás como exhibición prepotente de formación frente a las pantallas– sino como incorporados a un improbable “lenguaje” cinematográfico, naturalizado a fuerza de un no menos improbable consenso. Si todos sabemos que las palabras a nadie pertene- ▶



cen aunque estén llenas de ecos, Luhrmann toma conciencia –y, de paso, marca un punto de inflexión en el cine– de que a esta altura las imágenes se han solapado, acumulado, opacado de tal manera que la única forma de producir cinefilia es, para asegurarse el reconocimiento de la cofradía, recurriendo a los grandes clásicos. Pero las cofradías lo tienen sin cuidado a Baz L., un verdadero –y como tal, muy sofisticado– artista popular. Por lo mismo, “los grandes clásicos” le debe parecer una expresión disparatada. Luhrmann es el gran demócrata igualitario no solo del cine contemporáneo sino de todo lo que quepa en la definición más amplia posible de cultura. Su película es un paseo a máxima velocidad por las imágenes del siglo del cine (que ya venían opacadas, texturadas por ecos de imágenes anteriores y contemporáneas), por las más fabulosas mezclas arquitectónicas, lumínicas, sonoras, pictóricas, musicales y de la danza (que incluye tanto el baile como la proximidad de los cuerpos, apenas móviles, en el espacio, e incluso genealogías gestuales). Identificar cada elemento es una tarea imposible y pedante pero, por sobre todas las cosas, es un trabajo que el propio film repele.

De la misma manera en la que los intrépidos cowboys de la Nouvelle Vague, los nouvellevaqueros, fueron conscientes de que no podían hacer cine sin mirar, considerar, pararse sobre el cine clásico, Luhrmann –no un posmoderno sino un posaverna, alguien que ya no venera deidades– redondea una idea a la que nadie se había acercado con tanta seguridad: el cine total de hoy es aquel que puede amalgamar su promesa de entretenimiento popular, su capacidad de fascinación y su potencial de shock emocional, y todo eso hablándole al espectador, se-



duciéndolo, con un galanteo universal. Seducción necesariamente cargada, llena de sentidos –que más que hacer raíz hacen rizoma–, aunque no obligatoriamente encriptada. Dicho necesariamente de otra manera, Luhrmann sabe que su film-bazar universal no puede no tener un buen stock de Madonna, pero también sabe que no puede agotar su utilización en el guiño y, de hecho, nadie necesita un manual de referencias para delirar de amor con *Moulin Rouge*. Si bien muchos reconocerán las influencias de la chica material, la mayoría de los espectadores pasarán por alto que en *El tango de Roxanne* no solo están amalgamados el tema de The Police y *El tango de Moulin Rouge* de Mariano Mores sino también *Tanguera* (también de Mores, Marianito para los créditos del film) y que eso, a unos cuantos, nos remite a *Gatica*, *el mono* de Leonardo Favio. Pero nadie, por ese detalle, se quedará afuera de *Moulin Rouge*. Para delirar enamorado y flotar por las nubes solo hay que aceptar el juego que propone la película. Un juego

(que, aumentando lo que decía Cabrera Infante sobre Hitchcock, juega a jugar que juega a jugar... verdadero fractal) lleno de colores, movimientos que se transforman constantemente, filtros, canciones que engañan al terminar y recomenzar unas en otras, y con la exigencia genérica del musical puesta al día, lo que nos transporta y nos ubica ¿en medio de, fuera, encima, más allá, sobre, detrás? del género y de los géneros.

II. No todo el mundo del cine está dispuesto para pegarse y plegarse a *Moulin Rouge* (por eso algunos ya le han pegado, resolviendo el asunto con recetas como: director sin prestigio + estrellas + “reciclaje posmoderno” + tontas canciones de amor = película sin importancia). Muchos buscarán al “autor” del film, y por supuesto que encontrarán puntos de contacto entre *Moulin Rouge*, *Baila conmigo* (no la de Chayanne sino el colorínche australiano *Strictly Ballroom* de 1992, manual de simpatía kitsch dudosamente autoconsciente) y *Romeo y Julieta*, de 1996 y con Di



Caprio, poderío visual arruinado por el respeto del texto original pero, a partir de *Everybody's Free (To Feel Good)*, con la semilla de la utilización de la música en *Moulin Rouge*. La búsqueda autoral se revelará poco fructífera, como la de aquellos que naveguen la totalidad del film sobre el botecito del género. El género puede servir para el punto de partida, para darse cuenta de que Luhrmann lleva al máximo lo que John Woo estaba a milímetros de concretar en *Misión: Imposible 2* (otra película mítica, otra lucha entre el bien y el mal desnudos), que todavía no quiere tener nombre pero es lo más parecido al cine-montaña rusa que pueda fabricarse. Tal vez, y solo tal vez, Woo esté patinando sobre el hielo del cine de acción y aventuras y Luhrmann sobre el del musical, pero ambos son mucho más que recalentadores o derretidores de géneros. Baz L. y John W. llevan el artificio al máximo, llegan a un lugar de exceso tan grande que generan una nueva superficie, lisa, brillante, blanca y radiante, bien caliente, que permite que Ethan (Tom Cruise) se mire en ralenti con Nyah (Thandie Newton), le prometa que la va a salvar y se tire al vacío. Eso, que podría haber sido solo un mo(nu)mento cursi con todas las letras, se convierte en un nuevo punto de partida. Todo puede decirse, todo puede hacerse, todo puede escribirse, solo hay que arrastrar las consecuencias de los ecos y las implicancias, algo que solo podremos lograr una vez que nos liberemos realmente de las viejas jerarquías, la alta y la baja cultura, y los géneros y películas menores y mayores.

III. Luego de alisar la superficie, de configurar un territorio brillante, ígneo, encandecedor, sobre el cual mezclará los millones de elementos que se le ocurran, es decir,

luego de presentar los personajes y los ambientes, con el mix coreográfico-musical más exótico y poderífico que se recuerde y el mejor homenaje al musical clásico que podrá hacerse jamás con *Spectacular Spectacular*, Luhrmann ya nos ha despojado de defensas. En el instante en el que el joven aspirante a escritor y recién llegado Christian (Ewan McGregor) comience a cantarle *Your Song* a la máxima estrella del Moulin Rouge, Satine (Nicole Kidman), el espectador sabrá dónde está: o bien sentado en la butaca del cine, o bien en el París en el que la Torre Eiffel tenía solo una década de existencia. Pero en ese París el tiempo es, también, mítico: hay una "revolución bohemia" por desatarse, un argentino que se descuelga de un techo, un dueño de night club, *bigger than life*, llamado Harold Zidler (Ziegler fue el fundador del Moulin Rouge) y unos tipos que hacen musicales (entre los que está uno llamado Toulouse-Lautrec y uno que parece Erik Satie, quien también alisaba superficies y luego componía). A ellos Christian les proporciona el puntapié inicial de una nueva obra con fragmentos, creados e hilvanados en ese momento, de *The Sound of Music* (de Rodgers y Hammerstein, es decir, en cine, *La novicia rebelde*). Es así como en ese París que concluía su reinado como ciudad del siglo hay canciones como la nombrada *Your Song* (1969, Elton John & Bernie Taupin), el primer regalo del corazón de Christian al corazón de Satine. Y allí ya no hay vuelta atrás, ni para Satine, ni para Christian, ni para el espectador anclado en París. Llegará el amor definitivo con la obra magna de la yuxtaposición de tontas canciones de amor: el *Elephant Love Medley* (que incluye *Silly Love Songs* de McCartney más Kiss, U2, Phil Collins, David

Bowie y otros). Así se cantan y se encantan Christian y Satine, a la luz de la luna, con escaleras y cortinas, y brillantinas que caen del cielo (y con una cámara contagiada del vértigo). Luhrmann podría haberse retirado y cerrado la película en ese momento y hubiera refundado el género. Pero la película continúa hasta trascender el musical, y podríamos pluralizar y agregar el melodrama y, sobre el final, la comedia, la acción y también algunos géneros teatrales. Los minutos finales son la clave. Es que, como si fuéramos Luisa Lane llevada de la mano por las nubes por un director Superman, ya hace rato que avistamos, desde el cielo, cómo será el último encuentro entre los amantes y qué se cantarán para encantarse. Y allí se repite, exponenciado, el milagro de Ethan en *M-I 2* saltando al vacío. No hay red de contención, Christian le canta a Satine *Come What May*, la canción de amor pop más tonta, simple y hermosa jamás soñada, y ella le responde, y se acercan. Y ya estamos afuera de cualquier género, la explosión es tal que se terminan las restricciones, las reglas, los códigos. Solo queda el brillo de los ojos de Christian, de Satine, y de los míos. Es cierto que ese final, ese máximo ensueño emocional, es la clave, y cada uno sabrá a qué aplicarla. Mientras tanto, *Moulin Rouge* termina, y sabemos que el cine está vivo, muy vivo, que se alimenta de la memoria pero puede renovarse, que puede rugir con torrentes de imágenes, sonidos, movimientos, cadencias, que vive en Nirvana y en Madonna, en Jean Renoir y en James Cameron. Y también estamos seguros de que el amor es cantar y convertir todas las canciones en tontas canciones de amor, es mezclar unas con otras, y es cantarlas todas juntas. ■

EL VIENTO NOS LLEVARA

Bod mara jahad bord

IRAN-FRANCIA

1999-2000, 112'

DIRECCION Abbas Kiarostami
PRODUCCION Marin Karmitz y Abbas Kiarostami
GUIÓN Abbas Kiarostami sobre una idea de Mahmoud Ayedin
FOTOGRAFIA Mahmoud Kalari
MUSICA Peyman Yazdani
MONTAJE Abbas Kiarostami
INTERPRETES Behzad Dourani y los habitantes de la villa Siah Dareh (Kurdistán iraní)

El círculo de tierra iraní

por EDUARDO ROJAS

Un hombre que viaja por un sinuoso camino de tierra. Su objetivo, un pueblo tallado en la piedra de una montaña. La alternancia del paisaje pedregoso y reseco con cuadros de cultivos de verdes restallantes y trigales de amarillos vangoghianos. La cámara subjetiva y el fuera de campo turnándose para mostrar este mundo de contrastes naturales que, lo iremos descubriendo, espeja al mundo interior de su protagonista. El hombre es Behzad, que viene de Teherán con una incierta misión, y Merhaz es el niño del pueblo que le hará de guía. Behzad y su equipo están allí para registrar una ceremonia primitiva relacionada con la muerte. Kiarostami logra otra obra maestra con estos simples y ya familiares elementos; allí están sus círculos sin centro, sus ascensos y descensos, la piedra como primer motor inmóvil. Y la tierra, rodeándolo todo, solidificándose o tornándose en polvo, acogedora o estéril, deseada o invasora. Y en el medio, sumergidos o por encima, en torno a ella, acechándola o huyéndole, sus protagonistas, que —como Behzad— dejan su propia historia fuera de campo.

El círculo y la tierra, una figura geométrica y uno de los elementos primarios. Behzad repite su rutina: levantarse, despertar a los miembros de su equipo (a los que nunca se ve), recibir un llamado en su celular y correr en su camioneta por un camino circular hasta una altura que le permite comunicarse sin interferencias. En esa altura está el cementerio, toscas lápidas y tierra reseca. A un

costado un hombre (al que nunca se ve) cava interminablemente un foso. Behzad le hace desenterrar un hueso humano que se lleva en su camioneta. Baja, recorre el dedaño de las calles del pueblo para reunirse con Merhaz, que le informa sobre la salud de la enferma cuya muerte espera, las reacciones de su familia, la vida de la pequeña comunidad. Busca leche para el desayuno, se afeita, recibe el llamado, sube al cementerio, todo vuelve a empezar. Un mundo regido por el sol (la noche también está fuera de campo) donde la muerte esperada no termina de hacerse presente. Pero estos no son los giros estériles de una noria; cada uno de ellos, imperceptiblemente, va sumando una diferencia, dejando un aprendizaje. Behzad dialoga con una mujer embarazada, más tarde se escucha (sí, fuera de campo) el llanto de un niño y el diálogo se repite, la mujer ha parido y ha vuelto a su rutina doméstica. Igual pero diferente: sabemos que ha comenzado otro día solo porque el círculo ha sumado otra vida. No hay premios ni castigos, no son los círculos del infierno cuasi borgeano del Harold Ramis de *Hechizo en el tiempo*, ni los dantescos de Jafar Panahi.

Behzad recibe dos llamadas en su celular: una, la taladrante exigencia de una mujer que lo apremia para que termine su trabajo, esto es, que acelere la muerte, que registre la ceremonia pagana: el desgarramiento de la carne de los vivos en memoria de la carne que ha dejado de ser, que será tierra.



Otra: la de su madre, que le recrimina su ausencia en el funeral de un ser querido. Behzad espera a la muerte y simultáneamente huye de ella; es un hombre angustiado. Pide informaciones a Merhaz y contesta sus preguntas escolares. Preguntas y respuestas que le generan dudas. Merhaz menciona a la madre; Behzad se torna sombrío, culposo. La duda, la culpa, el pragmatismo frente a la muerte, Behzad es un hombre moderno. Merhaz, la moribunda, el pueblito kurdo son parte de la *umma*, término con el que el islam designa a un tiempo a la comunidad y a la madre; un lugar en el mundo donde la vida y la muerte se reparten los tantos circularmente. Como las siete vueltas rituales en torno a la Kaaba, el templo de La Meca que guarda la sagrada piedra negra, venerada desde los antepasados paganos, y que Mahoma islamizó, quizá para representar una concepción del tiempo. Pero Behzad es un extranjero; la *umma* no le da respuestas. Como otros agonistas de



Kiarostami, arrastra una angustia que jamás explicita sus razones. Nunca sabremos el porqué de la vocación suicida del protagonista de *El sabor de la cereza*; apenas intuiremos los motivos de la cinefilia esquizoide del de *Primer plano*. El niño de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* tiene bien claro el imperativo moral que lo mueve; pero él es parte de la *umma*, como el joven enamorado de *Detrás de los olivos*.

Los hombres de la *umma*, paridos por la tierra desde antes de la aparición del Profeta. Los hombres de la ciudad, cruzados por la duda. Kiarostami hace una apuesta personal para resolver el divorcio entre unos y otros: el cine, puente colgante sobre aguas turbulentas, ilumina y abona la aridez de la vida. En *Y la vida continúa* el director y su hijo marchan al epicentro del terremoto (la tierra, madre arbitraria, a veces castiga y devora a sus hijos). El paisaje es árido y asolado por el terremoto; el niño mira remedando el encuadre de la cámara con sus

dedos. El territorio que delimita el cuadro es verde, fértil, vivo. ¿El cine es más grande que la vida? Es improbable que Kiarostami se preste a estos devaneos hollywoodenses de diletantes europeos. Simplemente los pone en escena. El cine es drama y espera, es riesgo y elección, como la vida, más que ella. ¿Qué más da? Nos lleva a la casa del amigo, a la tierra devastada o fértil. O al corazón de la mujer amada.

El sabor de la cereza se cerraba con la inmersión del protagonista en la tumba, la total oscuridad, luego la lluvia. *El viento...* retoma esa escena promediando su metraje con otra escena inolvidable, una bienvenida irrupción del erotismo en su forma más pura: como elusión, como sustracción del objeto del deseo, como preludeo de una revelación. Behzad peregrina buscando leche, y en su búsqueda llega a un corral semisubterráneo. Oscuridad absoluta. El negro y el silencio se prolongan hasta transmitirnos el temor primitivo de Behzad. La luz suave de

un farol en la mano de una adolescente termina con la incertidumbre. La joven se arrodilla junto a la vaca, su mano acaricia suavemente la ubre que chorrea la ansiada leche. Pudorosamente oculta su rostro en la sombra y apenas responde a Behzad, el eterno lactante, que la reconoce: es la joven que ha entrevisto llevando leche al hombre que cava el pozo junto al cementerio. Behzad, a oscuras pero deslumbrado, le recita el poema que termina con la frase que titula al film. La única secuencia de oscuridad, amparando al deseo que no osa decir su nombre. Luz tenue, uterina para parir la comprensión de Behzad que comienza a abrirse a ese mundo donde la vida y la muerte pueden tener su lugar en el círculo del eterno retorno.

Es un Behzad distinto el que sale otra vez al pleno día. Sube al cementerio y ve que la tierra se derrumba y sepulta al hombre que la penetra. El hombre es rescatado; el médico que lo asistió regresa a Behzad por otro camino. Si antes solo era capaz de subir por caminos estériles, ahora, guiado por el médico, a quien la *umma* ha hecho sabio, desciende por campos de trigo que se mecen con el viento, un viento que los lleva a la casa de la moribunda, que hace olvidar su misión a Behzad, que lo hace arrojar el hueso muerto a un arroyo, el agua se lo llevará. Tierra, agua, muerte, vida. Si el viento nos ha de llevar a todos, es mejor que sea entre campos de trigo luminoso, como en la vida, como en el cine. ■

ENTREVISTA A FERNANDO TRUEBA

Algo que está y no se oye

¿Cómo asocia usted el cine y la música? Pareciera ser que le ve a ambos más posibilidades de renovación que a otras artes.

Bueno, yo personalmente nunca he intentado romper con nada. Nunca. He intentado seguir tradiciones que me gustan. No he intentado sorprender a nadie. Nunca he tenido ese elemento vanguardista o rupturista. No. El parentesco entre el cine y la música lo veo por otro lado. Son las únicas artes realmente del tiempo, cuya materia prima es el tiempo. Esas definiciones godardianas de que el cine es imagen y sonido a mí siempre me han parecido ridículas. No sé de qué están hablando, se deben dedicar a otra cosa que yo. Porque que el cine utiliza la imagen, sí. Que utiliza el sonido, sí. Pero ¿no utiliza 57 cosas más? ¿No utiliza la literatura, la fotografía, la música...? Utiliza muchas cosas. Identificar al cine con la imagen y el sonido me parece de una pobreza teórica y moral absoluta. Yo creo que el cine es básicamente texto y carne. Es decir, literatura que se fabrica con seres humanos. Tú antes de hacer una película lo que tienes es papel, y después trabajas con miradas, ojos, voces, piel, maneras de andar. Esa es la materia prima. También tienes los decorados, la luz, una grabadora, una cámara, un travelling, y todo lo que hayas conseguido reunir esa mañana. Pero si vamos a hablar de materiales, no hablaría de imagen y sonido, sino de literatura y de carne. Pero aun así diría que lo que hace el cine es fabricar tiempo. Y

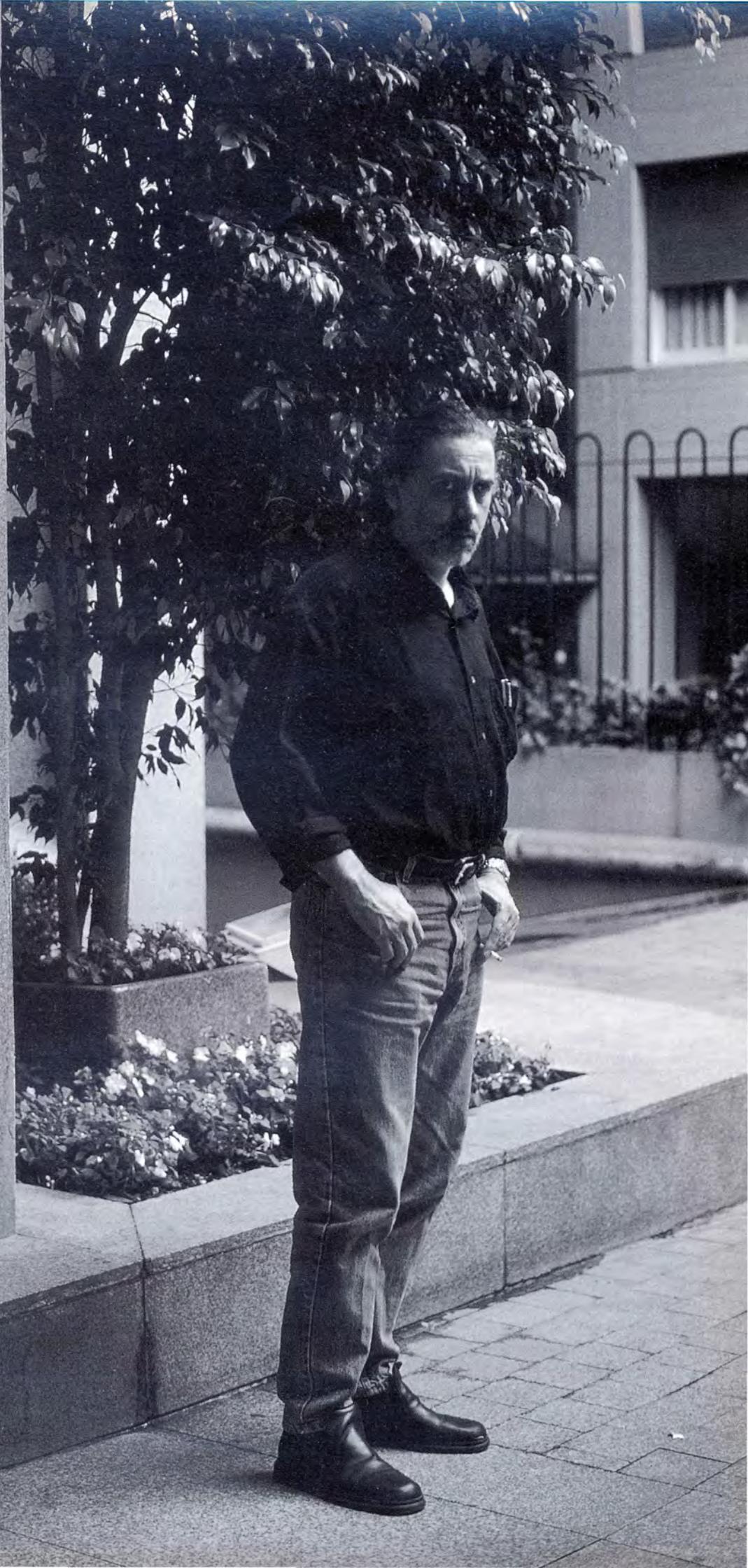
eso es lo que tiene de común con la música: que la emoción está en el tiempo. Bresson, por ejemplo, eso lo entendió. Bresson es uno de los directores más musicales. Y habiendo sido pintor, siempre privilegió lo temporal, es decir, el orden de las imágenes, la yuxtaposición de imágenes, sobre una imagen en sí. De hecho, Bresson siempre consideraba antcinematográfico un encuadre pictórico, un encuadre compuesto con respecto a las reglas clásicas, encuadres que vemos en todas las películas, desde Jim Jarmusch hasta las mías, pasando por las de Bruce Willis. Bresson, siendo pintor, buscaba desposeer al encuadre del mimetismo con respecto a la pintura, porque no consideraba la imagen en sí, sino la secuencia de las imágenes, la que te creaba un espacio, la que te transmitía una emoción. Y no importa cuán radical sea eso. En el fondo es el que conocía la verdad. Lo que pasa es que la llevaba a su extremo más puro y más radical.

El caso de Bresson es uno de los más extraordinarios de la historia del cine. Pero en su película *Calle 54* pareciera que usted quiere aislar la música. Ya no es la música en relación con el cine, lo que el cine y la música puedan tener de común, sino su propia fascinación personal con una música, con el jazz latino, que usted propone como la mejor música que se puede escuchar hoy.

Sí, pero además, a mí me gusta el jazz que no es latino. Si tú me preguntas qué música llevo al viajar en mi bol- ▶

En abril, Trueba estuvo en Buenos Aires para presentar *Calle 54*, su película sobre el jazz latino, en el Festival de Cine Independiente. El español es una presencia habitual en *El Amante*, que lo entrevistó por tercera vez.

por **SILVIA SCHWARZBÖCK**



Arriba: Tito Puente en *Calle 54*, poco antes de morir
Abajo: Jerry González

só, no llevo necesariamente jazz latino. Llevo Bill Evans, Lee Konitz, pero ¿por qué hago una película sobre jazz latino? Por el poder que esa música –determinados músicos y determinadas piezas– ha tenido sobre mí. Esa sensación de plenitud, de felicidad, de exaltación, que uno tiene viendo un gran cuadro, leyendo una gran novela, o viendo una gran película, me la han producido a veces ciertos músicos latinos. Como yo creo que lo que te queda después de ver una película es un estado de ánimo, cuando es buena (cuando es mala no te queda nada, te la olvidas antes de llegar a la calle), yo a través de esta música no buscaba un ideal cinematográfico “x”, sino que lo que buscaba era transmitir un tipo de sensaciones, y poco me importaba que fuera a través de la música. Lo busqué a través de esta música porque creo que esta música tiene ese poder de exaltación. Creo que es importante reencontrarse con eso. No todo el arte es así. No todo el arte te toca de la misma manera. Pero quería retratar esa manera que tiene de tocarme a mí esa música.

También pareciera ser que en ese tipo de música y en esos músicos que usted elige está presente ese estado de ánimo en el momento mismo en que tocan. Como si existiera un momento de éxtasis en la ejecución. Por eso elige el jazz...

Exacto. Es esa cosa del momento que tiene el jazz, más que ninguna otra música. Es captar esa especie de momento único. Eso que uno piensa siempre que ocurrió, pero nadie lo captó. O lo captó de lejos, con una grabadora, algo que está y no se oye. Mi idea era captar de una manera poderosa –aquí sí digo con imagen y sonido– ese tipo de momento mágico. Me gusta mucho del jazz el tema de la improvisación. Yo soy un director que trabaja mucho el guión. Improviso muy poco sobre el guión. En cambio, me gusta llegar muy virgen al rodaje. Creo que necesito ese margen de libertad y eso tiene algo en común con el músico de jazz, que tiene una estructura, una melodía, una composición, pero luego, a partir de ahí, ejecuta –digamos– un salto y se va hacia otro lado. Y se deja llevar por el momento. Yo creo que tengo un poco de eso al rodar. No llevo la película dibujada como Hitch-

cock, que decía que se aburría rodando, que se dormía. Pero si yo llegara por la mañana y supiera todos los planos que voy a hacer, me cambiaría de oficio. Lo más que puedo hacer es cumplir el plan de rodaje. Y normalmente lo hago. Pero esa posibilidad de que en el rodaje baje el Espíritu Santo, o de cagarla, me gusta.

Eso es lo que a usted le fascina del jazz. Pero en *Calle 54* se mezcla un factor que en la actualidad está muy mistificado, que es la idea de la latinidad, sobre todo tal como aparece en el mundo anglosajón, que la ha incorporado como si fuera la reserva moral de la alegría humana.

Yo voy totalmente en contra de este tópico. Primero, soy antinacionalista a tope. Una cosa que me gusta es que en mi película hay muchos músicos norteamericanos o andaluces. Es decir, nadie está excluido de lo latino. Han hecho cosas maravillosas en el terreno de lo latino Phil Woods, Lee Konitz, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, McCoy Tyner. No quiero caer en lo que han hecho los del jazz durante mucho tiempo, que es excluir a los latinos. Lo que se está vendiendo todo el rato como latino es mierda. Ricky Martin, Jennifer López y telenovelas asquerosas. Lo bonito que tiene el jazz latino es que de todas las manifestaciones artísticas a las que yo he asistido a lo largo de mi vida es la más abierta. Ha recogido el mestizaje de dos grandes mestizajes: el jazz afroamericano, que es un mestizaje, y la música cubana o la brasileña, que son a su vez mestizajes de música francesa y española culta de fines del XIX con la música de los esclavos africanos que habían sido llevados a las Antillas, a Haití y a Cuba. Todo eso conforma una cosa que se mezcla a su vez con el jazz, que está mezclando a su vez la música de Nueva Orleans con a su vez música de esclavos, con a su vez música culta. Ahí hay un mestizaje de dos corrientes que se mezclan muy bien, porque tienen dos raíces comunes, tanto la africana como la europea. Y creo que lo que tiene el jazz latino es que le devuelve el placer al oyente, contrariamente al jazz afroamericano que –igual que el cine de vanguardia– en la época del free jazz se metió en una especie de callejón sin salida que llegó a ser un coñazo tal que la gente dejó de oír jazz, porque nadie va a escuchar música



que le patee el cerebro. Aunque dentro del free jazz Coltrane hizo cosas hermosas y mucha gente hizo cosas hermosas, pero estaba lleno de un desmadre de gente que no tenía nada que contar y lo único que estaba haciendo era ruido. Yo creo que el jazz latino recupera el gusto por contar historias. Y lo recupera sin perder nada de la experimentación técnica, ni de la evolución musical, pero echando mano a raíces y a tradiciones. Y buscando atrás, en las músicas y en los ritmos de montones de países y de continentes: de Africa, de Argentina, del tango, del joropo, del merengue, del son, del danzón, del mambo, del samba... Es toda esa riqueza de la tradición pasada por todo ese aprendizaje y por toda esa experiencia musical de los últimos años, incluyendo los errores, los caminos equivocados y los callejones sin salida, porque eso forma parte de la evolución del arte. Eso tiene una función y un sentido dentro del relato general. Creo que el jazz latino es un árbol con raíces infinitas, pero con una cantidad de ramas que se dividen y se subdividen. No parece algo que se acabe en sí

CALLE 54

ESPAÑA-FRANCIA
2000, 105'

DIRECCION Fernando Trueba
PRODUCCION Cristina Huete y Fabienne Servan Schreiber
GUION Fernando Trueba
FOTOGRAFIA José Luis López-Linares
MUSICA Carmen Frías
MONTAJE Thom Cadley
INTERPRETES Paquito D'Rivera, Eliane Elías, Chano Domínguez, Jerry González, Michel Camilo, Gato Barbieri, Tito Puente, Hilton Ruiz, Bebo Valdés, Chucho Valdés, Dave Valentín, Chico O'Farrill.

mismo. Y si ves que se agota, saltas de una rama a la otra, como el mono. Lo que me gusta es eso. Oyendo a Eliane Elías puedes estar oyendo al mismo tiempo a Bill Evans, Ravel, Jobim, el Zimbo Trío, Adilson Godoy, y dices: todo está ahí.

Una idea interesante de su musical es que lo narra usted en primera persona, como si los músicos que convocó no tuvieran nada en común entre sí, pero usted les encuentra un nexo que pasa por su subjetividad. Porque explica qué le interesa de cada uno o qué representa cada uno para usted.

Es que muchos de ellos se lo han encontrado luego, viendo la película. La película tiene algo de viaje personal y de viaje musical. Porque esa música es el producto de un gran viaje. Esta música ha inventado la globalización, pero no la globalización de los economistas, sino la globalización del placer, del arte y de la cultura. Hay gente que me dice: "¿Cómo has puesto ahí el jazz flamenco?". Y yo digo: "¿Cómo podía dejarlo fuera?". No está ahí solo porque yo sea español. Antes de venir aquí estuve en unas grabaciones que ha estado haciendo Bebo Valdés con Chano Domínguez. Era el lenguaje común musical que había entre un cubano viejo y un joven gitano. Y ¿qué es lo que ocurre? Es que en Cádiz existen los tanguillos, que son los tangos de Cádiz, existe la rumba, existe la guajira, porque los españoles iban a Cuba, volvían y se mezclaban, y traían cosas de los ritmos de aquí y traían cosas de los ritmos de allá. El cantejondo, el flamenco, tiene ese elemento de la improvisación. Entonces, lo que ocurre ahí, en Chano, no es fusión. Hay una palabra que yo odio, y que el jazz latino la tiene, que es *fusión* . Porque fusión me parece uno que dice "voy a echarle un poquito de azúcar a esta cerveza, a ver cómo sabe" Y normalmente sabe fatal. Una cosa es mezclar

cosas que no se pueden mezclar y otra cosa es lo que la vida, y la evolución y las mezclas, y las migraciones, y etc., han creado. Ese mestizaje sí es el de verdad. No el de laboratorio.

En el segmento de Chano Domínguez, cuando habla de fusión, usted inmediatamente después dice "acá se produce el milagro", como que efectivamente hay fusión, se produce el mestizaje en esa música.

Cuando Chick Corea tocaba con Paco de Lucía y hacían esas cosas que al principio decían que era flamenco-jazz, era mentira. O sea. Primero Chick Corea tocaba una cosa y después venía Paco de Lucía y tocaba otra. Cada uno muy bueno en lo suyo, pero no ocurría nada. Ahora escuchas esos discos y dices ¡qué espanto! O no ¡qué espanto!, pero sí ¡qué poco fundamento hay detrás! En cambio, yo te pongo un bolero o una guajira tocada por Bebo Valdés al piano y te quedas perpleja.

En el segmento de Gato Barbieri —que me parece uno de los más emotivos, sobre todo cuando recuerda el tiempo que estuvo inactivo— es donde aparece más claramente la conexión de esta música con el cine. El dice que pertenece a una época donde se tocaba una música y había un cine que ya no hay. Y que por eso dejó de tocar. "Después de la muerte de Rossellini tendría que haber terminado el cine."

Ahí él hace una cita. Yo lo he montado todo muy entrecortado, porque esa es la forma como es hoy día Gato. Lo he hecho solo con él, no con los demás. El suyo es un discurso interrumpido, o sea que lo que hacía yo era reforzar por dónde va él normalmente. Pero ahí está citando esa escena de *Prima della revolluzione*: "Non si può vivere senza Rossellini".

Es el momento cinéfilo de la película.

Sí, porque hasta él mismo es así: eso de andar siempre vestido como Antonio Das Mortes, que es como él ▶

Calle 54 es un musical, con personajes que ejecutan música, no un documental. No obstante, está narrado por una primera persona —la de Fernando Trueba— que se niega a convertirse en personaje, aunque su viaje sea la excusa que hilvana la historia de los demás. Esa primera persona se desdobra en la figura del melómano y en la del director de cine. Para suerte del espectador —que podría no ser un amante del jazz latino— la segunda figura se impone a la primera. Y lo hace por una virtud que el propio Trueba enuncia en la entrevista: porque su film capta en esa música algo que está y no se oye. Esa presencia es lo que Trueba registra como el hecho físico de tocar una música donde el elemento de la improvisación le es esencial. Por eso la presencia concreta del músico (de *ese* músico, con nombre y apellido, que no puede ser otro) se vuelve real y efectiva, porque es él el intérprete en el sentido más extremo de la palabra, como aquel que escribe otro texto a partir de uno original y en ese acto lo modifica sustancialmente. La improvisación hace del intérprete un individuo con una personalidad propia y única, y de su ejecución, una pieza irrepetible y firmada al pie. Bajo la mirada de Trueba, el jazz aparece como una música con un sentido moral —como si fuera otro personaje—, que se opone por principio al anonimato de sus intérpretes, a los que convierte en artistas. Al mismo tiempo, su film deja pendiente la que podría ser la pregunta por la etnia del momento: qué es lo latino, fuera de una entelequia que olvida que las culturas y sus mestizajes formaron parte de una historia de conquistadores y conquistados. Algo de esa violencia subterránea se deja ver en las actitudes opuestas de Tito Puente, que celebra la latinidad desde una extraña fantasía pintada en una pared, donde los jazzistas latinos tocan juntos como una familia, y de Jerry González, que parece tan poco dispuesto a actuar de latino para los no latinos, como Miles Davis a comportarse como los blancos esperaban que lo hiciera un negro. **Silvia Schwarzböck**



Paquito D'Rivera, quien abre la película, con Fernando Trueba

va... Es que él sí perteneció a aquella época de la vanguardia. Gato Barbieri se fue a Europa a ser músico de free jazz, de vanguardia. Pero lo más interesante de él es lo que hace después, o sea, cuando Gato hace *Latinoamérica, Chapter One, Fénix, El Pampero*, todas estas cosas. Siempre se dijo que fue Glauber Rocha el que le dijo: "¿Qué es lo que haces aquí convirtiéndote en un músico de vanguardia europeo? Nosotros somos artistas latinoamericanos, somos artistas del Tercer Mundo y tenemos que buscar allá los elementos". Y parece que fue en ese sentido la gran influencia. Y además, esa cosa que tenía Glauber Rocha, de decir "estoy haciendo cine de vanguardia, pero a la vez quiero que sea Ford, y a la vez quiero que esté la tradición de mi país, con sus leyendas y el pasado". De alguna forma, ese viaje mítico también lo hace Gato de vuelta. Si tú me preguntaras qué es lo que yo les encuentro en común a todos estos músicos es que hay una cosa que han hecho todos: todos han intentado demostrar que son jazzistas. Todos han ido a Nueva York a demostrar que son jazzistas americanos. Y una vez que han sido aceptados, porque claro son elite de músicos, descojonantes, entonces, después de que han hecho un disco, dos, tres, y la crítica los ha consagrado, es cuando se atreven a sacar la raíz. Solo entonces Michel Camilo se atreve a sacar la música dominicana, Paquito, la cuba-

na, y el otro la otra. Lo primero que quieren mostrar es "yo toco como Coltrane", "yo toco como McCoy Tyner". Además tiene que ver probablemente con el exilio. Uno huye muchas veces de su origen y solo lo redescubre cuando está lejos. Entonces, esa canción que te cantaba tu madre de niño y tú odiabas, te empieza a resonar en la cabeza. No hay nada más español que el Picasso del exilio, porque de alguna manera el país al que no puede ir se lo fabrica en su cabeza. Y esto es algo en común que encontré en todos estos músicos. Tiene que ver con Gato Barbieri, pero también con Glauber Rocha.

Su próxima película es *El embrujo de Shanghai*, sobre la novela de Juan Marsé...

Es una historia en Barcelona, en el año 48. Hay dos protagonistas que tienen 14 años, un niño y una niña, y además van a estar Fernando Fernán Gómez, Ariadna Gil, Eduardo Fernández, Rosa María Sardá, Antonio Resines.

¿La experiencia de rodar ficción en Hollywood no piensa repetirla?

No sé, tendría que ser que alguien me mande algo maravilloso, con un reparto maravilloso, control de la película... Y claro, no creo que nadie me haga a mí ese regalo.

***Loco de amor* es una buena película. No sé qué piensa usted de ella.**

Pues yo la hice lo mejor que pude. Es una película que, cuando la he visto con

público, el público se ríe muchísimo. Pero preguntarme a mí qué pienso de una película mía es jodido, porque yo no pienso en las películas mías. Puedo tener recuerdos o sensaciones, solamente. *Loco de amor* es una película que fuera de España no funcionó bien, salvo en algunos países, como Brasil. Una comedia como esa no tiene normalmente el mismo aprecio crítico que *Belle Époque* o *El sueño del mono loco*, pero tampoco uno las hace por eso. Para mí es un intento de hacer comedia en el sentido clásico del enredo, de la mentira, de la suplantación. Las hay mejores, pero creo que tiene cosas de las que estoy contento. Yo no la menosprecio, aunque sé que muchos la consideran una película menor. Antonio Banderas es de las veces que ha estado mejor.

¿No le interesaría trabajar con Javier Bardem?

Sí, me gusta muchísimo, de siempre. De hecho, en esta nueva película que voy a hacer le propuse un personaje. Primero, no era el protagonista, era el quinto personaje de la película. Y luego, no era el tipo de personaje que él está interesado en hacer, que son personajes muy intensos, *bigger than life*. Este es un personaje decorativo, en el sentido de que no forma parte de la historia real de la película, sino de una historia imaginaria que hay dentro de ella. Lo estuvimos hablando y me dijo que le gustaba mucho, mucho, el guión, pero que ese personaje no era el tipo de rollo que él hace. Y tiene toda la razón. A mí me encanta Javier y, además, es un tío estupendo, un gran tipo.

¿*El embrujo de Shanghai* va a ser otra de sus películas melancólicas –porque sus películas son muy melancólicas– o una película de género, como *Loco de amor*?

Está en un terreno intermedio entre lo que pueden ser *Belle Époque*, *El año de las luces* o *La niña de tus ojos*, y *El sueño del mono loco*. Entre esos dos tipos de películas mías.

¿Quiénes le interesan de las nuevas generaciones de directores españoles?

El que más me interesa es mi hermano David, al margen de que sea mi hermano. Ahora hay un chaval que ha hecho unos cortos con muy poco dinero (*Dreamers* y *El día que vi a Karen*, o algo así), que se llama Félix Vizcarret, que me gustaron mucho, me parecieron formidables.

¿Qué piensa de Alejandro Amenábar, que parece tener esa voluntad de comunicarse con el público de la que usted habla?

Me parece lo mejor de esta generación. Tiene ojo. Es muy de un tipo de cine, pero está bien. El sí creo que trabajaría muy bien en Hollywood. ▣



SUBIELA ORAL

All we need is love?

Como si el Subiela cineasta no nos diera ya suficientes disgustos, el autor de este artículo (también director de cine) detectó un personaje que le resulta más antipático todavía: el Subiela Predicador que hace su aparición en los reportajes. **por EDUARDO MONTES-BRADLEY**

Lo característico del estúpido es la pasión por intervenir, de reparar, de corregir, de ayudar a quien no pide ayuda, de curar a quien disfruta con lo que el estúpido considera 'enfermedad'. Cuanto menos logra arreglar su vida, más empeño pone en enmendar la de los demás. Lenin dijo que el comunismo eran los soviets más la electricidad; aquí podríamos decir que la estupidez es la condición de imbécil sumada a la pasión por la actividad. Autor anónimo

Si hay algo que diferencia a las preocupaciones de los que piensan desinteresadamente de aquellas que solo reflejan la insatisfacción dominante en busca de soluciones milagrosas para los demás, es la actitud del predicador. Ciertos postulados de la filosofía suelen parecerse peligrosamente a las prédicas del insatisfecho o por lo menos juegan en torno a preocupaciones próximas. Pero el predicador, a diferencia del pensador desinteresado, es sujeto fácil de individualizar porque exhibe su vergüenza existencial y aborrece el mundo en el que le toca vivir.

Hay predicadores metafísicos, eclesiásticos y hasta sociopolíticos. En mayor o en menor grado, son todos bastante pesados, sombríos y peligrosos, en parte porque nos recuerdan lo que cada uno de nosotros tiene de predicador, de pesado, de sombrío y de peligroso.

El predicador abusa haciendo de la "bajada de línea" el objeto de sus devaneos. Y creo que este es el caso de las manifiestas preocupaciones de Eliseo Subiela por el destino de la "pobre gente", manifestaciones que dominan sus intervenciones al margen de su práctica como realizador de cine. Sin embargo, tanto sus films como sus declaraciones a la prensa están signados por un común denominador: la insatisfacción. Insatisfacción que viene avalada por el juicio moral y la valorización que él mismo hace del mundo que lo rodea y, por añadidura, de todos nosotros.

"Vivimos un momento muy duro y dramático, donde la gente está por el piso. Por eso tengo esperanzas de que la película funcione bien, porque va a mimar a sus espectadores recor-

dándoles lo mejor que tienen en su interior." El predicador busca satisfacer con sus soluciones a partir de una consigna poco precisa ("la gente está por el piso"). Su voz, su "mensaje" alivia conciencias y redime. Si todo sale bien, la gente conseguirá elevarse de ese "piso" eludiendo el consecuente destino de parias despoetizados.

En este sentido podríamos decir que el cineasta es hijo de una generación de intelectuales (a no confundir intelectual con inteligente) cuya expresión más generalizada y desinteresada ha sido precisamente esa visión que los enfrenta constantemente a la muerte como acto de sacrificio y que les permite volver a nacer tantas veces como sea necesario. Pero aquellas muertes de los insatisfechos de su generación no solo eran generosas hasta el extremo, sino que iban acompañadas de un profundo y evidente desinterés. En Subiela este desinterés no ocupa el mismo lugar poniendo en evidencia un juego que es también el juego del encantador de serpientes. Este último busca geografías propicias para lucrar con la desesperanza vendiendo frasquitos de su elixir contra la envidia, de su tónico contra la caída del cabello o su fuente de la eterna juventud. De algún modo esto es lo que hace Subiela cuando dice querer "mimarnos" para "recordarnos lo mejor de nosotros mismos", como si —por otra parte— lo mejor de nosotros mismos fuera igual en unos que en otros, y como si recordar lo mejor de nosotros mismos fuera parte de la solu- ▶

ción a un problema cuya misma existencia podríamos poner en duda.

Subiela deposita en su elixir (película) la esperanza de que el mundo cambie. Así pues, su esperanza oculta un interés concreto, lo cual, en principio, debería descalificarlo como insatisfecho, ya que dentro de esta categoría los esperanzados son quintacolumnistas de primer orden. Pero como bien dijo Sancho, detrás de la cruz está el diablo, y el tema se complica cuando en las mismas declaraciones a las que hacemos referencia Subiela pone en duda la eficacia de sus ungüentos: *"La gente está bombardeada por una realidad terrible y por datos terroríficos todo el tiempo; en ese contexto, hablar de poesía y de que el amor nos puede salvar... no sé cómo puede llegar a ser recibido..."*

Ni los jesuitas pudieron haber sido más tramposos a la hora de conciliar amenazas solapadas. En la duda —así planteada— Subiela oculta la convicción de que la poesía y el amor puedan redimirnos de toda predestinación, con lo cual desvaloriza de plano a quien no encuentre una salida viable a sus infiernos siguiendo la receta que él mismo propone. Cuando Subiela interviene para advertirnos que está dispuesto a ir contra los molinos de viento ubicándose frente a un enemigo que "bombardea" a "la pobre gente" (no a la gente pobre) que no ve la linterna que el hombre mirando al sudeste lleva en su mano para señalar el camino de la salvación, nos ubica paradójicamente en un colectivo en el que nosotros somos los pasajeros. Al mejor estilo del hombre que lo encandiló en Anillaco, Subiela nos somete al rigor de alternativas que lo proponen como salvador de pasajeros (almas), es decir vidas, es decir nación, pueblo.

Para esto Subiela debe convencernos de que el mundo que nos rodea es una mierda, una dimensión degradada por la falta de amor y poesía.

Pero en honor a la verdad las cosas no están tan mal como el director sugiere, ni tan bien como quisiéramos que estén. De hecho, hoy vivimos en un mundo más preocupado por el mundo de lo que los predica-



dores pretenden hacernos creer. La gente que no es "pobre gente" sino gente pobre hace lo que puede para salir del paso solidariamente en la medida en que pueda resolver contradicciones terrenales con soluciones del mismo carácter. En términos absolutos se lee mucho más poesía que hace trescientos años, y la valorización del amor y otras manifestaciones abstractas de la sensibilidad gozan de un prestigio ganado en las relaciones humanas mayor de lo que pudo haber sido en tiempos de Maricastaña. Pero Subiela parte de la idea de que las cosas nunca estuvieron peor que ahora, con lo cual hace oído sordo a la idea de que "le tocaron, como a todos los hombres, malos tiempos en que vivir". Sus preocupaciones son espirituales y por "piso" debemos entender que se refiere a los límites que puede alcanzar el alma en caída libre. En este sentido el predicador se aproxima a un evangelista que en lugar del libro de todos los libros busca redimirnos con el film de todos los films, un film que "funcione" y que nos permita compartir la "esperanza" en franca comunión y butaca mediante. Pero al incluirnos en su estrategia, Subiela nos desvaloriza y ningunea, y es en ese preciso instante en el que sentimos la puntita de los dedos de Subiela extenderse en el áurea cósmica del escroto sideral para tocarnos el quinto forro de las pelotas.

A esta altura del partido quisiera creer que Subiela no compra sus argumentos como quienes lo escuchan reflexionar sobre el mundo que lo rodea. De ser así, en el momento menos pensado lo internan en Open

Door o aparece vestido de naranja en medio de una comunidad que espera en el Bolsón a que los hombrecillos verdes vengan a conferarle que el *Laberinto de la soledad* no es un masturbatorio de lujo, con lo cual tendríamos un final cinematográfico en el que el predicador quede mirando al sudeste, enchalecado y convencido de que todos los demás somos unos pelotudos o unos optimistas (lo cual puede parecerle lo mismo) por creer que hay suficientes razones para no pregonar con anticipación el fin del mundo. Después de todo hoy comen muchos más que ayer de un plato mucho más grande, ya no se quema a las viudas en la hoguera, la expectativa de vida se duplicó en menos de un siglo, los negros votan en Ciudad del Cabo, la penicilina nos permite socializar con las chicas del puerto de Marsella, Astiz no puede ir a Disneylandia con sus sobrinitos, los homosexuales salieron del ropero, la anestesia nos libera de ir al dentista con una botella de whisky bajo el brazo, a un niño de Buenos Aires le pueden trasplantar el corazón de otro que murió catorce horas antes en Texas y Pinochet no puede ir de compras a Londres. Todo esto en medio de un mundo en el que la poesía no salva ni redime y en donde el amor no es "una presencia" que nos envuelve y nos hace buenos sino dos cuerpos que se buscan para jugar a la guerra. Para Subiela la guerra es contra el "bombardeo" de la "pobre gente" mientras que sin saberlo, quizá, se suma al bombardeo para salvarnos si es que estamos dispuestos a memorizar por lo menos dieciocho de los veinte poemas de amor, al revés y en sáns-



EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN 2

ARGENTINA-ESPAÑA

2001, 100

DIRECCION Eliseo Subiela
PRODUCCION Luis A. Scaella y Enrique Cerezo
GUION Eliseo Subiela
FOTOGRAFIA Teo Delgado
MUSICA Osvaldo Montes
MONTAJE Juan Carlos Macías
DIRECCION ARTISTICA Santiago Elder y Rosa Ros
INTERPRETES Darío Grandinetti, Ariadna Gil, Sandra Ballesteros, Carolina Peleritti, Nacha Guevara, Manuel Bandera, Santiago Ramos, Pepe Novoa.

crito, so pena de quedar para siempre fuera del "paraíso", que él tiene reservado para los que se portan bien, pagan la entrada y leen a Benedetti u Octavio Paz aunque las bolas le rocen el asfalto. Su propuesta, en este sentido, es obscena. Y la obscenidad pasa por considerar a la poesía un pasaje o receta que pueda liberarnos de los males que supuestamente nos aquejan cual Lexotanil aplicado. Al respecto vale recordar a Robert L. Stevenson cuando nos advierte que la poesía se acerca al hombre común por estar hecha de palabras que también usamos con el objeto de resolver necesidades prácticas y que su entretrejo puede proyectarla más allá de su finalidad y uso. Valga la distinción que establece que el entretrejo, es decir, la construcción poética, pueda convertirse en una de las expresiones más elevadas de la cultura del hombre pero nunca en una receta mágica. Hablar en estos términos de la poesía y sus posibles atributos terapéuticos es hablar de brujería.

Y la brujería en la prédica suele venir de la mano de sinceramientos innecesarios y desagradables. De allí la "confesión" acerca de que su último film es "una obra que hicimos con el corazón y muy sinceramente", lo cual, además de una cursilería imperdonable, es un llamado a la contrición masiva y al rezo continuo en pos de un cine ahípocrita y cardiovascularmente correcto pero no mucho más que eso. Suponer que la poesía puede librarnos de algún mal o dolencia es suponer que el "buen cine", en contraposición al "cine malo" o el cine que violenta a la sociedad, puede tener efectos milagrosos en los espectadores, lo cual confirmaría las sospechas de los padres de santa Teresa, quienes aseguraban que su hija se estaba poniendo un poco rarita a consecuencia de la lectura de ciertas novelas de caballería o puede hacernos creer en la idea de que después de ver *Pulp Fiction* algún descolgado sienta deseos de cargarse a los comensales del McDonald's más cer-

cano. Pero la verdad sea dicha, ni *Natural Born Killers* convierte a maestras de escuela en serial killers ni *El lado oscuro del corazón 2* va a convencer a Sopapita de que tiene que largar los fierros y ponerse a leer a García Lorca.

Hacia el final de la conferencia de prensa de la cual tomamos tan solo algunos de los comentarios más bobos, Subiela hace un llamado a la solidaridad que haría las delicias del Leoncio de los sesenta y que por mis limitaciones no alcanzo a comprender: "Habría que hacer un cine lo más honesto y comercial posible y acabar con la idea de que el cine y lo comercial son cosas antagónicas cuando en realidad el cine si no es visto por la gente no es cine".

Y si no alcanzo a comprender es quizá porque no puedo creer que Subiela dude de que tal o cual cosa exista en función de que sea visto por los demás cuando la construcción de casi todos sus argumentos cinematográficos pasa, precisamente, por aquello que no vemos. Y esto último me recuerda la complejidad de los argumentos que construye en la pantalla en contraste con el vértigo simplón de sus declaraciones.

Quizá Subiela duda hasta de su propia existencia, "no me ven, no existo", pero lo dudo; Subiela no es tonto, ni siquiera inseguro. En sus films se permite distintas lecturas de lo real, que en la realidad en que le toca vivir no tienen lugar porque nos ignora o desprecia.

De cualquier manera, sigo pensando que más allá de lo que dice, Subiela es uno de los pocos tipos que hace lo que quiere y lo que le gusta, sin prestarle demasiada atención a lo que piensan los demás (aunque haga tremendos esfuerzos por demostrar lo contrario). En este sentido, lo mejor que tiene Subiela para decir, lo dice con mucha más inteligencia en sus películas que en sus declaraciones, por otra parte, absolutamente prescindibles. Como dijo el poeta: "Me gusta cuando callas, porque estás como ausente". Ergo, Subiela: callate y seguí filmando. ■

Hay algo peor en el cine de Subiela que su filosofía de pibe de barrio que clasifica a las mujeres en esposas, putas y criaturas celestiales. Lo que termina de hundir definitivamente sus films son sus intentos de "objetivizar lo invisible", expresión que tomo de Juan Villagas. El recurso que usa Subiela, y que denota una enorme ignorancia de las posibilidades del cine, se relaciona con la aplicación visual de las metáforas. Decía Rohmer en sus épocas de crítico que "la metáfora nació de una carencia, de la imposibilidad con la que se encuentra el lenguaje para presentar una realidad concreta. Los poetas, al comparar lo incomparable, al cultivar sistemáticamente el término impropio, no han cesado de mentir a lo largo de los siglos, pero la mentira era más respetuosa con la esencia secreta de las cosas que las pálidas, apagadas y abstractas denominaciones del habla ordinaria". Pero, según Rohmer, el cine no necesita esos trucos sino que "nos ofrece la visión de una realidad y contiene la comparación en germen: el poema lleva en potencia esta realidad, a la que solo nos conduce a fuerza de comparaciones". Para aplicar esta idea a *El lado oscuro del corazón 2*: Subiela, como yo, piensa que Carolina Peleritti es una mujer extraordinariamente atractiva y capaz de desatar grandes pasiones. Lo expresa metafóricamente un personaje diciendo que "cuando besa, es capaz de generar electricidad como para encender una lamparita". El problema surge cuando Subiela decide expresar la metáfora en imágenes: entonces vemos a la Peleritti besando a Grandinetti con una bombita encendida en la mano. El cine, con su capacidad de mostrar las cosas como son, ya no nos ofrece la imagen de una mujer hermosa, sino una escena ridícula. Vale lo mismo para un motoquero vestido de negro que representa al Tiempo; Nacha Guevara como la Muerte y Manuel Bandera como "el" Muerte; Ariadna Gil levitando, y una larguísima serie de etcéteras. Inadecuado visualmente, retrógrado en sus ideas, aburrido, el cine de Subiela ha llegado con esta película a su concentración más pura, donde los trazos están exagerados para mostrar su defectos. **Gustavo Noriega**

LA VIRGEN DE LOS SICARIOS

La vierge des tueurs

FRANCIA-COLOMBIA-ESPAÑA

2000, 97'

DIRECCION Barbet Schroeder
PRODUCCION Barbet Schroeder, Margaret Menegoz
 y Jaime Osorio Gómez
GUIÓN Fernando Vallejo sobre su propia novela
FOTOGRAFIA Rodrigo Lalinde
MUSICA Jorge Arraigada
MONTAJE Elsa Vásquez
DIRECCION ARTISTICA Mónica Marulanda
INTERPRETES Germán Jaramillo, Anderson Ballesteros, Juan David Restrepo, Manuel Busquets.

El hombre que murió dos veces

por SILVIA SCHWARZBÖCK

Según Barbet Schroeder, en Colombia uno se ríe de todo, incluso de las cosas más horribles, aunque acaben de suceder. Es una especie de protección contra los acontecimientos tan duros que a uno lo rodean. Una risa que no por impotente deja de ser desesperada, de la que su película se adueña sin que el espectador se dé cuenta de que a través de ella pierde contacto con la realidad documental. El objetivo de esa risa es lograr un efecto de anestesia progresiva, que genere en el público el mismo distanciamiento respecto de la violencia que se ha generado en toda la población colombiana. La renuncia al sentimentalismo y a la empatía se hace en nombre de otra forma de catarsis, no en contra de ella. Pero eso no le resta ningún mérito. La catarsis propuesta se vale de la risa para liberarnos del miedo, pero la risa, si bien es tan involuntaria como el llanto o la piedad, es hija del intelecto, no de las pasiones. De ahí su audacia. Porque exige una responsabilidad sobre las consecuencias de sentirnos liberados del miedo de la que el llanto y la piedad suelen eximirnos. El que llora y se apiada de la desgracia ajena está temiendo inconfesablemente la propia, con lo cual refiere todo el universo de la película a sí mismo. Pero su narcisismo le es perdonado en nombre de que se siente parte del género humano y reconoce su debilidad frente a la fuerza sobrehumana de la desgracia. El que se ríe hace la operación

contraria. Se desvincula del miedo (en lugar de liberarse de él sintiéndolo), lo niega durante el transcurso de la ficción, pero después tiene que hacerse cargo de que se ha mentado a sí mismo cuando se ha creído omnipotente. Debe volver al llano donde sí forma parte de un género humano que no controla su suerte ni decide los motivos de su risa. El sentido de la catarsis por la risa resulta entonces el contrario de la catarsis por el llanto y la piedad. En términos generales, la catarsis significa liberarse a través de la ficción del miedo a ser víctima de la fatalidad, sintiendo piedad por aquellos personajes que están siendo desgraciados, porque podríamos estar en su lugar. De ahí la empatía. Pero como Schroeder busca este efecto con la risa, los espectadores nos identificamos con el personaje que la genera, que es el propio Fernando Vallejo, el autor del libro *La virgen de los sicarios*, magistralmente interpretado por Germán Jaramillo. Fernando se desvincula del mundo violento y desalmado que lo rodea, de una ciudad de Medellín mostrada con criterio documental, para concentrar toda su capacidad de sufrimiento en su propio melodrama personal. Su actitud nos recuerda la de René Gallimard, el protagonista de *M Butterfly*, de David Cronenberg, que decidía ser un personaje apasionado de la ópera de Puccini en lugar de un testigo lúcido de la Revolución Cultural china. Pero el precio de semejante canje era la

enajenación completa de sí mismo y la negación absoluta de toda exterioridad. La operación de Gallimard terminaba siendo la del film mismo: la Revolución Cultural china solo podía ser vista a través del cristal del protagonista. Schroeder emula este efecto, pero no copia su resultado. Su película nunca abandona el registro documental para la violencia callejera, porque el cristal de Fernando se parece más al vidrio de una ventana que a una lente deformante. El amor lo aliena, pero no lo lleva a la locura, como en el caso de Gallimard. La pasión lo encierra en su propio mundo (representado claramente por los límites de su departamento, que es donde tiene sexo, donde sufre y donde se queda solo), pero desde allí puede mirar al exterior. O cerrar la ventana, como en el final. De cualquier manera, Medellín siempre sigue allí, afuera, desangrándose sin remedio. Esta decisión de Schroeder de no interrumpir nunca el registro documental, pero, al mismo tiempo, aislar progresivamente al espectador de su impacto sentimental, se completa con el carácter artificial de los diálogos. Fernando es un escritor, pero habla como un filósofo dispuesto a no decir ninguna frase que no sea nihilista (Vallejo, el autor de *La virgen de los sicarios*, escribe por igual literatura y filosofía: es más, su último libro publicado es sobre Darwin). Todo lo que dice contrasta, por su tono y su importancia, con



el mundo que lo rodea. Pero ese contraste se convierte en paradoja cuando uno descubre que la realidad de la que su discurso lo resguarda no es más que la confirmación última de sus frases invariablemente nihilistas. Fernando confirma con las vidas ajenas, con las vidas de los que ama, lo que al principio quería demostrar quitándose la propia: que existe algo peor que la muerte y que se parece mucho a la falta de sentido. Una doctrina tan banalmente pesimista solo puede ser sobrellevada con humor negro, que es por eso el único color de la risa de Fernando. Todas sus frases importantes –es decir, todo lo que dice– son sarcasmos. Su propia actitud intelectual es objeto de ironía. Nada que no sea el amor lo deja sin discurso. Pero los que él ama tienen vidas breves, y en el fondo nunca le pertenecen: son de la ciudad y responden a sus reglas. Son devotos de una virgen en la que él nunca creería y se desviven por las baratijas a las

que él renunció para hacerse un hombre de libros. Solo que esos adolescentes están llenos de una vitalidad inútil de la que él nunca ha gozado y que parece más intensa porque está condenada a durar poco en una ciudad donde la regla es morir joven y de manera violenta.

En el diario de rodaje, Barbet Schroeder cuenta que la vida de un sicario es tan breve como la de una mariposa. El que sobrevive a los 21 años habla como un jubilado. Los sicarios son menores de edad que trabajan como asesinos a sueldo para el cartel de Medellín. El asesino de un sicario suele ser otro sicario, antes que un policía. Todo se resuelve entre ellos, entre bandas armadas, antes de que necesite llegar la ley, como si fuera una población que regula su número compensando con las bajas la cantidad de nacimientos. De esta población autónoma y trágica provienen los dos amores de Fernando: Alexis y Wilmar.

Dado su intelectualismo, no es raro que sea el amor –la más construida y social de las pasiones humanas– y no la piedad o el miedo –que son pasiones más inmediatas– lo que saque a Fernando de su monólogo, aunque no de su nihilismo. Todo lo que sucede en Medellín le es voluntariamente ajeno, porque ni la piedad ni el miedo logran moverlo de su actitud cínica, salvo cuando conoce primero a Alexis y después a Wilmar. El amor va a ser la vía de conocimiento de la lógica de la que él quiere librarse, porque Alexis y Wilmar son parte de la ciudad y están sometidos a sus reglas. Fernando nunca logrará reconocer que los ama por eso y que es esa ciudad la que los vuelve intercambiables también para él. Al principio, su vuelta a Medellín no reconocía otro motivo que terminar sus días donde habían comenzado, cerrando voluntariamente un círculo trágico. Como ateo fanático, quería asegurarse de ser el único autor de su propia muerte, pero en el transcurso del film se ve obligado a confirmar su ateísmo con las muertes ajenas, como quien tiene que pagar su derecho a tener razón con el sacrificio inútil de dos vidas amadas. Fernando muere dos veces en lugar de una. Al final, la verdad se presenta como uno de esos castigos en los que él nunca ha creído. Por eso cierra la ventana, para que la vista panorámica de Medellín no le devuelva el rostro anónimo del asesino. Y todo vuelve a comenzar. ■

SHREK

ESTADOS UNIDOS
2001, 85'

DIRECCION Andrew Adamson y Vicky Jenson

PRODUCCION Aaron Warner, John Williams y Jeffrey Katzenberg

GUIÓN Joe Stillman, Roger Schulman, Ted Elliot y Terry Rossio sobre el cuento de William Steig

MUSICA John Powell y Harry Gregson-Williams

SUPERVISOR DE ANIMACION Raman Hui

SUPERVISOR DE EFECTOS VISUALES Ken Bielenberg

VOCES Mike Myers, Cameron Díaz, Eddie Murphy, John Lithgow

Alta gracia

a favor MARCELO PANOZZO

Muchas cosas de esas que en *Shrek* brillan intensamente no son novedades ni nada que se les parezca. Es decir: disparar munición gruesa contra Disney no es tan original, así como tampoco lo es poner en "máximo" una Moulinex Pop capaz de triturar referencias que vayan desde *The Matrix* hasta la bossa nova pasando por *Macarena*. ¿Qué más? La película llega más lejos que sus competidoras tanto gracias a la espléndida utilización de las voces de un elenco de primera línea (Cameron Díaz, Eddie Murphy, Mike Myers) como en los terrenos de la animación computada y las secuencias 3D. De todos modos no hablamos de logros que no pueda alcanzar, cualquier día de estos, un estudio rival cargado de dinero y animosidad.

Entiéndase: *Shrek* es una película arrebatadora por todo eso, pero también porque debajo de sus brillos y sus afeites hay dos atributos que la hacen robusta y generosa como pocos films de los que vimos venir de Hollywood USA en los últimos meses. Cayendo a mucha honra en la cursilería total, digamos que *Shrek* tiene una estructura de acero y un corazón de oro. Demostración: el citado armazón es como el de una alta y extensa y enmarañada montaña rusa filmica, capaz de soportar el peso de unos carritos desquiciados que la surcan a toda velocidad llevando gags y parodias y trayendo aventuras y romance.

La disposición de la película tiene el mis-

mo sentido de circulación que esa historia que cuenta: un camino de ida y otro de regreso, bien diferentes entre sí. Mientras el ogro verde Shrek (que se tira pedos bajo el agua y se baña con barro y se limpia el culo con páginas de cuentos de hadas, sí, sí, ya lo sabemos) se encamina a buscar a la princesa Fiona al lejano castillo custodiado por un dragón rosado, excursión impuesta por el monarca retacón lord Farquaad a la que lo acompaña un burro parlante, el relato presenta a los personajes en medio de un torbellino de situaciones paródicas, munición gruesa disparada contra Disney sin piedad y hasta con cierta justicia (el fugaz momento en el que Gepeto vende a Pinocho por cinco chelines es un chiste cretino en el que no solo se habla de la explotación de los personajes sino también de un orden de prioridades nuevo y espeluznante). Ese es el segmento de la película más efectivo en términos humorísticos, aunque en cierto momento el despliegue de originalidad reclama una mejor causa que el mero ajuste de cuentas.

La llegada al castillo, la lucha contra el dragón y el rescate de la princesa marcan un delicado *turning point*, puesto que a partir de allí, el regreso a las tierras de lord Faarquad llevará a Shrek, Fiona y el burro parlante por un camino mórbido y gentil, en el que la maravilla dejará paso al descubrimiento y todas las invenciones terminarán por tomar la forma de hallazgos. *Shrek*, ob-

viamente, no es otra cosa que un cuento de hadas, pero uno en el que un ogro se enamora de una princesa porque ambos tienen muchas más cosas en común de las que podrían haber imaginado (en este punto hay una vuelta de tuerca en el guión que termina por alinear al film con los clásicos de los clásicos: un beso del hombre amado transformará a la princesa en...).

Ese amor, lejos de quedar en estado de boceto (y esa es, a fin de cuentas, una de las diferencias principales entre esta película y tanto cine de animación de los últimos años), es desarrollado con cada paso que Shrek y Fiona dan juntos hacia un destino cada vez más inaceptable. Y es aquí donde la película hace brillar su corazón de oro, empeñándose en hacer que resuenen a la vez los múltiples significados de la palabra "gracia", es decir: belleza junto a delicadeza y ligereza, cualidad de divertir o hacer reír, don que hace amable a una cosa o persona, y habilidad natural para hacer una cosa o para conseguir algo que no todos consiguen.

Shrek es, en efecto, una película irreverente, singular y de cierta importancia –dicen– en el terreno de la animación. Pero eso, la verdad, es lo de menos; no solo porque logra confirmar que las apariencias engañan, sino porque también es un cuento mucho más hermoso por dentro que por fuera. ■



Animación superficial

en contra LEONARDO M. D'ESPOSITO

Shrek es objeto de ditirambos enormes, elogios desmesurados y una especie de pasión vindicatoria. Como si los cuentos de hadas y sus versiones animadas fueran el enemigo de cierta manera de ver el mundo, que una película se burle del género Disney puede sonar subversivo. Lo es en el contexto pacato e intelectualmente paupérrimo de la cultura de Estados Unidos. Pero creo que no hay que engañarse. En primer lugar, *Shrek* hace exactamente lo mismo que los films de los que se burla: no carece de canciones que ilustran lo que sucede, no deja de ser políticamente correcto, no se evade del chiste fácil. En segundo lugar, disfraza el conservadurismo de su planteo (ver el final) con chistes sobre el mundo que supuestamente está negando sin demasiado rigor, por el chiste mismo. En ese sentido, parece como si el trío Zucker-Abrahams-Zucker hiciera su versión de *Toy Story*. Pero el humor que está detrás del film no es solamente el conjunto de parodias al resto de las películas que forman el universo del espectador (la película no satiriza los cuentos de hadas sino las versiones cinematográficas de los cuentos de hadas: Cenicienta y Blancanieves no son los personajes de Grimm, sino los de Disney), sino que incluye el humor escatológico. Al respecto, una acotación que sé que le va a caer mal a Javier Porta Fouz: los hermanos Farrelly no son subversivos porque hagan chistes de pedos y eructos. No lo son por ningún motivo, pero esto ahora es lo de menos. Decir "pedo" sólo es subversivo en un jardín de infantes, digamos, y es-

to porque en tal ámbito significa una transgresión. Pero pensar que es transgresor el humor escatológico es pensar que el contexto cultural es similar al de un jardín de infantes. Esto es lo que los norteamericanos pretenden, porque las verdaderas transgresiones, los verdaderos discursos subversivos, refieren a un mundo más adulto.

Por lo tanto, no hay ningún tipo de originalidad en el hecho de que *Shrek* muestre princesas eructando o que el héroe sea un ogro voluntariamente asqueroso. Tampoco lo es que se hagan cientos de alusiones al tamaño del pene (el del burro, el del enano lord Farquaad): el solo hecho de que aparezcan en una película "para toda la familia" demuestra que estas cosas no son en absoluto transgresoras hoy día. Lo más grave del film es que toda esta parafernalia entre cínica y torpe no es más que el disfraz de un cuento profundamente conservador, aquel donde el romance interracial únicamente es posible entre los animales. De alguna manera, *Shrek* es una película de buenas conciencias que solo toleran los cambios epidérmicos.

Una cosa terriblemente molesta es que no se entienda por qué los personajes de cuentos de hadas son expulsados del reino. Se supone que porque son "diferentes". El film deja en claro que el asunto parte del complejo de inferioridad del villano, lo que finalmente reduce una cuestión política al mero capricho de un ser que se nos muestra como despreciable a partir, justamente, de su apariencia física. El pueblo discrimina por dinero, eso es

claro. Pero esto no es algo condenable, porque al final la "culpa" cae en lord Farquaad. Los anacronismos también son una forma de no sacarle el jugo al potencial revulsivo de la historia. Reírse de las secuencias de artes marciales de *Matrix* o *El tigre y el dragón* demuestra algo llamado pereza, y algo aun más triste: que los directores consideran reprochable creer que una doncella china puede pelear y dejarse sustraer por la magia de un cuento. Sin embargo, lo peor es que la película no es coherente consigo misma, ni se compromete con sus personajes, ni rompe con los moldes preestablecidos para esta clase de relatos. Borra con el codo lo que insinúa escribir con la computadora, para dejar a todo el mundo tranquilo y silbando. Además es un film un poco misógino: hay que prestarle atención a la dragona, por ejemplo, que solo quiere un marido o un amante. También un amor verdadero es lo único que desea la supuestamente independiente princesa Fiona. Y Shrek sólo quiere su pedacito de tierra y la tranquilidad; el único cambio es que pasa de ser un solitario (porque es feo) a tener amigos de verdad y un amor (porque es bueno). Es decir, lo que cualquiera de esos films americanos que molestan por ser iguales a todo muestra como ideología de base. *Shrek* es un aggiornamento del Manual del Buen Ciudadano que tío Walt construyó durante décadas. La película verdaderamente a contrapelo de esta tendencia es *Atlantis*, pero para darse cuenta habría que descender a aguas verdaderamente profundas. ■

Con los tapones de punta

El Dream Team del cine que hemos dado en llamar *rompan todo* forma de la siguiente manera: *Babe 2*, *Pequeños guerreros*, *South Park*, *Monkeybone*, *Gremlins 2*, *Los Muppets toman Manhattan*, *Pollitos en fuga*, *Matilda* y, en el arco, *El gigante de hierro*. Son películas enlazadas, sobre otro montón de atributos comunes, por el hecho de operar como recordatorios (estridentes, descarados, emocionantes) de aquello que Hollywood está dejando de lado y/o de ciertas cosas a las que los estudios no se animan. Son películas imprevisibles, lo que en estos tiempos ya es decir algo: ¿cómo sigue *South Park* después de que Saddam Hussein sodomiza a Lucifer? ¿Para dónde va a agarrar *Monkeybone* si a los cinco minutos el protagonista entra en estado de coma? Aquí hay imaginación, irreverencia, talento y dinero, cuando en el común del cine americano apenas si se llegan a conjugar esos atributos a razón de un par por película. Son obras en las que no se nota el miedo al ridículo que torna ridículas a tantísimas películas hollywoodianas calculadas cuadro por cuadro.

HOLA, ¿HOLLYWOOD? Como si fuera el único lugar en donde Hollywood se permite decirse a sí mismo (u otra gente desde otros lugares decirle a Hollywood) que se está pasando de imbécil, estas películas *superoicas* deconstruyen las estructuras y los recursos más banales del corpus fílmico más infeccioso del momento, y no siempre con ánimo por completo corrosivo: una de estas películas rompedoras puede mantener la estructura más clásica y simple (*Shrek*) y a la vez proponer múltiples desviaciones, a veces con todo el poder y la subvalorada profundidad de lo anecdótico. Es en este cine, muchas veces despreciado como si fuera el tonto del pueblo, donde podemos encontrar la mayor lucidez, ya que prescribe el humor como remedio ("El cine tonto es lo que nos va a salvar", Martín Pérez dixit). Ese es el cine del que hablamos en esta nota y al que le pode-

¿Qué tienen en común *Babe 2*, *Pequeños guerreros*, *South Park* y *Monkeybone*? Que aquí no las vio casi nadie, que suelen ser tratadas como subproductos infantiles y que son, por su aliento alocado e incorrecto, algunas de las películas más serias que entregó Hollywood en los últimos años. **por JAVIER PORTA FOUZ y MARCELO PANOZZO**

mos sumar también *Evolución*, *Cocodrilo*, Adam Sandler y sus amigos y los hermanos Farrelly. El adjetivo "tonto", imperturbable frente a las "evidencias sociales" (muchas veces falsas), puede evocar las mejores características de una lógica irreductible, punto de partida de cualquier obra maestra del humor. Si hacemos una vez más la comparación entre Buster Keaton y Charles Chaplin, veremos que el primero tenía una lógica mejor desarrollada. Keaton, en ese sentido, fue mucho más tonto, mucho más (si se quiere) matemático, o genial, en el sentido más *cartoon* del término: un científico reconcentrado al que se le escapan no las reglas sociales sino la etiqueta. Para decirlo sin vueltas, su personaje —y él como director— era la antítesis del oportunismo. Es ahí donde la tontería es un elogio, y estas películas tontas de las que nos ocupamos son las películas menos oportunistas y más coherentes y más incisivas del Momento Hollywood.

¡EL CINE HIZO POP! Esas películas representan a un cine texturado, de citas y referencias, la mayoría de las veces al mundo de la cultura popular y al universo de consumo del que forman parte. Nada hay de positivo a priori en esta característica, pero tampoco hay nada de negativo que permita abogar por un cine que no sea cínico ni autoparódico, como tampoco (otra vez y van...) hay nada de malo en que una película parezca un videoclip o un videojuego; nadie anda por

ahí diciendo con desprecio: "Esa película parece un cuento clásico". En el cine pop (no solo esta adorable pandilla sino también *Los ángeles de Charlie*, *Dulces y peligrosas*, *Little Nicky*, *La mejor de mis bodas*), las rugosidades suelen tener nombres como Madonna, Tavares, Ozzy Osbourne, Culture Club, y son ejes centrales objetos como zapatillas, culos y helados. Nada demasiado fino, como se ve. El *multilayer* es clave en el cine *rompan todo*: hay en casi todas las películas capa sobre capa sobre capa de educación pop, y eso casi nunca redundante en gestos para pocos ni en guiños para entendidos; se trata, más bien, de una adecuada asimilación de respuestas que, mis amigos, están soplando en el viento. También hay un aumento considerable de las RPM (referencias por minuto), ya que no suelen ser estas películas en las que se pisa el freno para andar subrayando cosas. Ante esta situación, desempolvar el término "posmodernismo" parece ser la forma más sencilla de enmascarar dudas, pereza y/o fastidio, así como quejarse de las referencias puestas en circulación resulta paternalista o rancio o las dos cosas.

LA PARODIA. Siguiendo la línea pop, nos cruzamos con el problema de la parodia en general. En principio, existe el siguiente prejuicio: ninguna película puede ser buena si es paródica, con lo que buena parte del cine más llamativo del momento queda afuera de cualquier consideración. El problema es fal-



Un modelito de conducta del clan Pequeños Guerreros

so, ¿por qué por basarse en otra/s película/s un film será necesariamente malo? En ese caso también deberían ser malos todos los films hechos a partir de libros, obras de pintores o a partir de cualquier otro arte. De lo contrario, estaríamos afirmando la inferioridad intrínseca del cine frente a las otras artes.

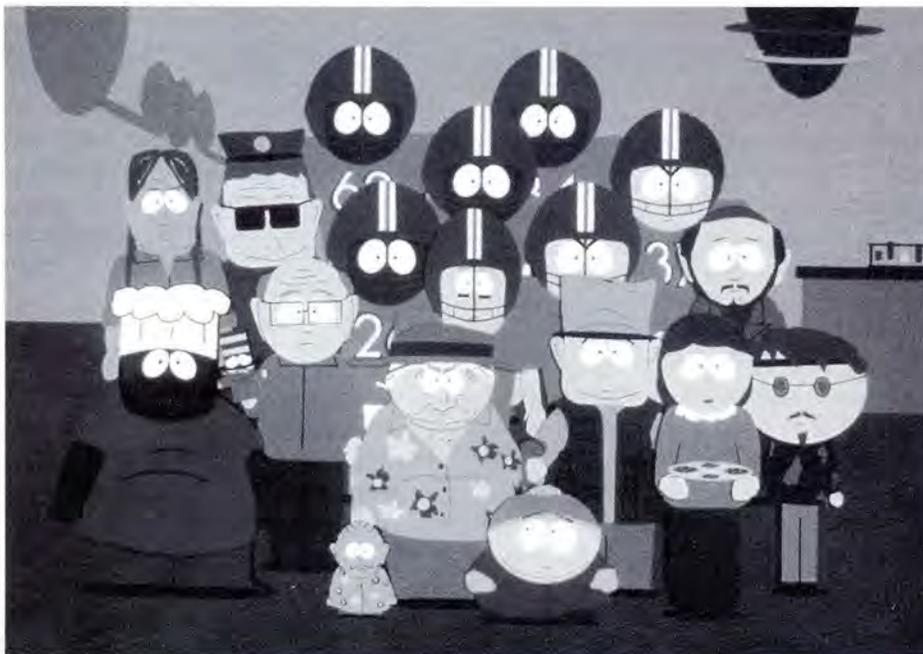
LAS PELICULAS: UN ADELANTO. En *Pollitos en fuga*, las gallinas pretenden de manera irrenunciable escapar y así desestabilizar las ediciones de los libros de enseñanza de inglés que presentan en sus lecciones menús que incluyen no solo *fish & chips* sino también *chicken pie*. Y de paso la película se ríe —con una textura de alambres de púa citoria de films carcelarios— tanto del descerebrado gallo *all-american* como del inglés pomposo, entre otros figurines. En *Matilda*, su director Danny De Vito revienta el lugar de la familia no solo como orden natural, sino también como necesidad social. Pero va más allá y

muestra, en una película aparentemente dirigida a los niños, lo perniciosos que pueden ser los padres y los parientes en general. La reducción (por ampliación) al absurdo de todo merchandising e impulsos violentos de *Pequeños guerreros*, una película violenta y con un grueso merchandising, es la crítica más violenta —valga la repetición— a los belicismos de Hollywood. Los Muppets, según René, “son ranas y cerdos y osos y pollos y esas cosas”, un grupo heterogéneo que incluye al destructor nato, un humano peludo y de felpa llamado Animal. Los Muppets constituyen otro mundo, con otras reglas, y de hecho son un movimiento revolucionario en sentido literal, ¿o acaso la mejor manera de definir a los Muppets no es a partir de su andar, todo un movimiento inestable y desestabilizador? Finalmente, ¿qué decir de *South Park* y su lucidez extraterrestre para volar en pedazos la cultura yanqui, dominante con sus ideas de corrección mediopolítica? *El gigante de hierro* es un cuento de hadas escrito por Ted Hughes como breve relato infantil en 1968, cuya acción está situada 10 años antes y fue llevada al cine 30 años después. Su tema es el de la diferencia, solo que en aquel momento un robot gigante caído a la Tierra desde las estrellas podía ser un artefacto de alto impacto político. *Babe 2* llega a plantear que el sitio en el que diversas especies puedan llegar a convivir en paz y con alegría deberá tener forma de soleado refugio y, necesariamente, tendrá que estar ubicado un poco a la izquierda del siglo XX. A *Monkeybone* le da por el costado más nocturno y surreal de la

aventura, en un relato que dispara a quemarropa contra la explotación de los personajes animados y que se define en una desquiciada persecución final en la que un potencial dominante de órganos vuelve a la vida y atraviesa media ciudad desparramando entrañas por la herida abierta. *Gremlins 2* es *Gremlins 2*, matriz del género *rompan todo* en la que no queda institución ni estereotipo sin salpicar.

ESTUDIE MARKETING. Hay personas que están completamente seguras del sector de público al que se dirigen todas estas películas. Son para niños, decretaron hace ya algún tiempo productores y distribuidores. Según una cierta lógica (por llamarla de alguna manera) de la distribución, las películas que contienen uno o más de los siguientes tipos tienen-que-ser para público Sub 13: animales reales, animales animados o generados por efectos digitales, niños (de los verdaderos y también de los que vienen en 2D y 3D), colores chillones, ciudades imaginarias, canciones cantadas por los protagonistas, científicos, figuras de plastilina, escuelas, robots, juguetes y bichos surtidos. Ahora bien, cuál es el uso que se le da a todo eso, de qué manera se hacen las combinaciones, no tiene mayor importancia. Un niño, en la escuela, cantando una canción sobre... sexo anal: película infantil o película no estrenada. Porque esa es otra variable de ajuste: hay películas que se estrenan dobladas al castellano y con marketing minorista (lo que ya es un disparate), pero existen otras que directamente no salen a los cines, que son demasiado incluso para personas especializadas en meter cubos dentro de cilindros.

Hay una cierta pereza (que, digámoslo, roza la ofensa) cuando una película como *Monkeybone* es limada hasta encajar en el segmento que le fue asignado, y todas sus copias salen a los cines dobladas al castellano. Es cierto que hay un problema de base en esa fácilmente imaginable situación del ejecutivo de estudio viendo la película por primera vez y preguntándose: ¿cómo llegamos a esto? No vamos a responder aquí esa pregunta (porque, entre otras cosas, es saludable que al menos dos o tres veces por año esos *corporate boys* con todas las cuentas bien hechas se encuentren ante semejante dilema) y, no conformes con eso, vamos a lanzar otra duda al espacio: una vez que (¡por suerte!) el daño está hecho, ¿no merecen las películas un tratamiento más serio? Porque el razonamiento parece ser, en ciertos casos: “Queríamos hacer una para chicos y el director se fue de rosca... No importa, los ▶



Un momento Criollitas en el mundo según South Park: todos amontonados y un poco incómodos

chicos ni se van a dar cuenta". Y en ese punto queda conformado el peor de los escenarios posibles: se menosprecia a los chicos, a los grandes y a la película misma.

EL CASO DISNEY. Hace ya más de una década de la refundación animada de Disney. Fue *La sirenita*, una chica con las escamas bien puestas, la que gritó el aggiornamento de la compañía en su línea principal de animación. Hoy, excepto por esa película, *Las locuras del emperador*, *Hércules* y *Mulan* (las tres más desviadas, una por psicótica, otra por pastichera y la otra por el travestismo de su protagonista), vemos que Disney se ha revolcado mayormente en la explotación de fórmulas probadas (algunas veces bien como en *Dinosaurio* y otras mal como en *Tarzán* o *El jorobado de Notre Dame*). Su último producto, *Atlantis*, así lo demuestra. Si bien algunos ven allí el placer de la aventura clásica, desde

aquí vemos fórmulas apollilladas, un humor vetusto y decoración resolutiva *new age*. Hay más aun: en toda la década, Disney no ha logrado un malo con las características terroríficas de, digamos, la bruja de *La bella durmiente* (lo supuestamente "fuerte" de *El rey león* no provenía de un malo fascinante sino de un golpe de efecto shakespeariano). Por otro lado, la ganancia erótica de sus féminas de los noventa se vio reducida ante la aparición de las mujeres de *Kirikou* y *la hechicera*. Incluso si permitimos que dentro del paquete Disney entren los productos Pixar (*Toy Story* y *Bichos*), aun con esa licencia, no encontramos esa voluntad de abrir horizontes, de pensar otros mundos –por destrucción o tensionamiento del actual–, lo que sí poseen nuestras defendidas. Mientras Disney regresa a un pasado no clásico sino antiguo, el cine rompan todo se perfila como (ejem) un arma cargada de futuro. ■

CINE ROMPAN TODO **EL DREAM TEAM**

Máquinas, hombres y bestias



MONKEYBONE
dirigida por Henry Selick



EL GIGANTE DE HIERRO
dirigida por Brad Bird



GREMLINS 2 – LA NUEVA GENERACION
dirigida por Joe Dante

¡Alerta!: una de las comedias norteamericanas más graciosas, imaginativas y salvajes que se haya filmado en mucho tiempo llegó a los cines argentinos orientada al público infantil y doblada al castellano. Ah, también sufrió mutilaciones de todo tipo, pero eso venía de fábrica: ni bien estuvo terminada, la película empezó a quemarle en las manos a los (ejem) ejecutivos de la Fox de allá, tras lo que no solo la rehicieron a su antojo, sino que la lanzaron en los Estados Unidos sin siquiera poner avisos en los diarios. ¿Qué es?: una obraza del director de *El extraño mundo de Jack* y la única *madcap comedy* (in)decente de los últimos años. Dato: la edición en DVD contiene la versión completa y hasta se consiguen en Buenos Aires copias VHS bajadas de allí. **MP**

Este es un caso que llama todavía más la atención: puede entenderse (en la retorcida lógica del mundito de la distribución) que una película como *South Park* no se estrene y que otra como *Monkeybone* sufra todo tipo de maltratos; pero cuando llega la hora de decirle "no" al estreno en cines de un film como *The Iron Giant*, ¿cuál es el criterio? Basada en un cuento escrito por Ted Hughes (para, se explica en la contraportada del libro, ayudar a sus chicos a reponerse del suicidio de su madre, Sylvia Plath), la película se ocupa de la relación que traban, en plena Guerra Fría, un robot gigante que cae a la Tierra y un chico chiquito que vive en la Tierra. Y como además se trata de una gran gran película, digamos que hubiese estado bien verla en cine en lugar de en video. **MP**

¡Los Gremlins atacaron a Donald Trump y a Ted Turner! Joe Dante cambia de escenario y de espíritu (se muda de la pequeña y pulcra Kingston Falls a la gigante y mugrienta Nueva York pre Giuliani) y suelta allí a sus criaturas, más desquiciadas y justicieras que nunca, para que se prendan al cuello de un mundo lleno de yuppies, obsecuentes y desmemoriados. No solo se ensaña contra los brillos falsos del universo corporativo, sino que además llega a un nivel de hojaldre cinéfilo (citas y citas y más citas superpuestas) con el que consigue quemar el celuloide (literalmente). Solo enlazando artesanía, imaginación, malicia y libertad total se puede conseguir una película así. *Gremlins 2* es una en un millón. Cuidado: muchas de las copias en video están dobladas al castellano. **MP**



BABE 2, UN CHANCHITO EN LA CIUDAD
dirigida por George Miller

Ay, qué lindo, los animalitos hablan... Gran parte de la crítica pastoril salió encantada de aquella primera *Babe*; era como si hubiesen viajado en cámara lenta por el interior de un peluche: todo suavemente y al alcance de la mano. Pero *Babe 2* fue otra cosa: toda la sofisticación y la inspiración fueron torcidas de una manera radical hacia la oscuridad, el desconcierto y esa breve y centelleante anarquía que conduce a la revelación. Mientras en la primera se nos decía que nadie tenía por qué aceptar el rol que le fue asignado, la segunda apuesta a la vida comunitaria (en el sentido más amplio y tolerante posible) y a la solidaridad como la única manera de defender el lugar en el mundo conseguido. Un sitio que, al final, quedaba muy a la izquierda del siglo XX. **MP**



POLLITOS EN FUGA
dirigida por Nick Park y Peter Lord

Hablar de *Pollitos en fuga* obliga a referirse a Ginger, la sexy polluela revolucionaria que no quiere enamorarse del tonto (o no quiere reconocerlo), como le pasaba a Meg en *Hércules*, solo que Meg no era un ave de corral. Pero Ginger está por convertirse en la mejor porción de la próxima producción en serie de chicken pie. La plastilina constitutiva de nuestra en apariencia malhumorada heroína hierve de ideas geniales y determinación, un verdadero encanto de mujer en la gran aventura avícola, una combinación de humor a la británica, la aventura americana, el absurdo universal y la rara emoción que produce estar enamorado de una gallina de plastilina. Y al final, revolución: luego de dejar algunos ojos humanos morados, nuestras aves llegan a la isla de Moro. **JPF**



SOUTH PARK: LA PELÍCULA
dirigida por Trey Parker

En el universo de *South Park* (la serie televisiva), hay un personaje (Kenny) que muere en todos los capítulos de las maneras más imaginativas. Semejante violación a cualquier regla de verosimilitud habla por sí misma de lo patas para arriba que está todo en este mundo animado de papeles y cartoncitos. *South Park: la película*, junto con *Safe* de Todd Haynes, es esencial para entender el mundo de los noventa y el de hoy, un lugar espantoso al que hay que empezar a dinamitar desde algún lado, y una de las opciones posibles es hacer humor escatológico, algo que no quita en absoluto (¡jentiendanlo de una vez!) la sátira política, la crítica social e incluso la defensa del oprimido. ¿Qué le dijo el cura español al ginecólogo iraní? Vean la película. **JPF**



PEQUEÑOS GUERREROS
dirigida por Joe Dante

Otra vez: mientras Spielberg se cubría de vergüenza y seriedad patrioterica con su soldadito plomazo Ryan, su compañía producía un esperpéntico cóctel hecho del derretimiento de cuanta película bélica hubiera visto Joe Dante. Una guerra entre soldados fascistoides y monstruos llenos de poesía es interpretada por muñecos: hay mutilaciones, muertes, torturas y la cabal demostración de que en todos lados (incluso en los juguetes) hay cosas horribles que causan gracia. Como no podía ser de otra manera en Dante, las familias están integradas por mayores intolerables y adolescentes lúcidos y llenos de energía para romper todo. Disculpas atrasadas a los Gorgonitas: ustedes se merecían la tapa de esta revista y no Tom Hanks con casco de combate. **JPF**



MATILDA
dirigida por Danny De Vito

Esta es con una nena encantadora, su maestra, sus progenitores, otros humanos y una directora de escuela. Llena de colores, tomas oblicuas y una atmósfera enrarecida virada al grotesco como el más grotesco cuento con ogros, *Matilda* muestra unos ogrotescos padres que no comprenden a su encantadora hija Matilda (simplemente, ella es más inteligente, sabia y sensible). Dulce y cuentísticamente reiterativa y circular, la película de De Vito rompe el vicio cuando, al fin, la sagrada familia se separa para bien de todos. Los padres dejan a la hija de pocos años, pero ella los deja a ellos y se queda con su maestra. La película, especie de manifiesto anti-Benvenuto, propone que también sería mejor elegir a la familia. Nada menos. **JPF**



LOS MUPPETS TOMAN MANHATTAN
dirigida por Frank Oz

Grandes padres de la autoparodia y la autoconciencia (y de los cameos), hace veinticinco años que los Muppets se vienen riendo del mundo del espectáculo haciendo espectáculo. Incluso tienen unos viejos que censuran cada uno de los chistes de René y compañía haciendo chistes malos. En esta película (podríamos haber tomado también *Una Navidad con los Muppets*, de los noventa, u otra Muppet-movie) unas ratas gastronómicas patinan sobre manteca en una plancha hirviendo y le toman el pedido a Brooke Shields, y una rana macho se casa con una cerda, luego de que el batracio, en un ataque de amnesia, trabaje un tiempo en una ridícula agencia de publicidad y recupere la memoria de un soberano sopapo propinado por la adorable chanchita. Y con canciones. **JPF**

EL PLANETA DE LOS SIMIOS

Planet of the Apes

ESTADOS UNIDOS

2001, 117'

DIRECCION Tim Burton
PRODUCCION Richard D. Zanuck
GUION William Broyles, Jr., Lawrence Konner y Mark Rosenthal
FOTOGRAFIA Philippe Rousselot
MUSICA Danny Elfman
MONTAJE Chris Lebenzon
DISEÑO DE PRODUCCION Rick Heinrichs
INTERPRETES Tim Roth, Mark Wahlberg, Helena Bonham-Carter, Michael Clarke Duncan, Kris Kristofferson, Estella Warren, Paul Giamatti, David Warner, Cary-Hiroyuki Tagawa, Charlton Heston (sin figurar en los créditos).



Vestida de seda

por GUSTAVO NORIEGA

Esta película me trajo a la memoria el nombre de Peter Singer, un filósofo australiano dedicado a la ética práctica. Sus postulados se derivan del utilitarismo, una tradición de la filosofía inglesa que evalúa los actos de las personas valorando la cantidad de placer o sufrimiento que provocan en el mundo. El utilitarismo se enfrenta con una variedad de dificultades filosóficas no resueltas pero es una forma de fundamentar normas de conducta sin apelar a valores trascendentes. Uno la aplica cotidianamente bajo la fórmula de apariencia poco filosófica: "¿A quién jodo menos haciendo esto?". Es también lo que utilizan los economistas para justificar políticas monstruosas, argumentando que si no las ejecutaran, el sufrimiento sería mayor y para una mayor cantidad de personas. Es claro que esto demuestra una de las debilidades del utilitarismo: las dificultades para poder evaluar las consecuencias de un determinado acto.

Ahora bien, Singer se ha ido interesando cada vez más en los derechos de los animales. Siguiendo su razonamiento con cierta coherencia, Singer, autor de un libro llamado *Animal Liberation*, se pregunta por qué detenerse en el padecimiento de los humanos para la evaluación del sufrimiento infligido al mundo, si es claro que también los animales son capaces de penar y disfrutar. A menos que uno piense que existe alguna distinción radical y divina entre el hombre y los animales, debería poner a todos en el mismo cálculo. Su consigna es: "Todos los

animales son iguales", incluyendo, claro está, al homo sapiens. El siguiente, casi desopilante paso de Singer en la misma dirección fue la defensa de la zoofilia; más claramente, lo que hizo fue defender con argumentos filosóficos la relación sexual entre personas y animales. El tema del consentimiento es uno de los puntos a discutir pero ahí anda Singer con su obsesión —típicamente de país desarrollado— a cuestas.

¿Por qué comenzar la crítica de una película con una vulgata del mundo del pensamiento? Una de las razones es que hay muy poco interesante para decir de la última película de Tim Burton, lo cual puede deberse a la impericia del crítico. La otra es que su, quizás, único momento interesante está dado por la relación entre Leo, el héroe humano (Mark Wahlberg), y Ari, una mona activista a favor de los derechos de los animales, es decir, de los humanos (Helena Bonham-Carter). Ari es un encanto de criatura y, debe decirse con un sonrojamiento que no aligeran los argumentos de Singer, algo sexy. Fiel a su pensamiento libertario y democrático, Ari encuentra a Leo totalmente atractivo, a pesar de su "animalidad".

Leo corre de un lado a otro tratando de escapar de un mundo dado vuelta (y de darle ritmo a la película), pero no es difícil advertir que comparte con los zoófilos espectadores una cierta atracción por la mona. El breve pero sensual beso que se dan como despedida es un pequeño triunfo del cine, de la democracia, de la sensualidad, de los

animales, del utilitarismo y del Dr. Singer. Lamentablemente no hay mucho más y, dadas las expectativas que genera cada película de Tim Burton, eso es demasiado poco. Su versión de *El planeta de los simios* queda a mitad de camino entre la gesta de aventuras, la épica, la cita, la ironía y la repetición. De todo hay algo pero no mucho. Ni siquiera puede uno decir que la película sucumbe bajo el peso del diseño de producción, que dista de la espectacularidad de sus películas anteriores.

La vieja versión de Franklin Schaffner tampoco era una gran película; probablemente obtuvo su fama gracias a un final sorprendente y redondo. Una sola imagen, el contraplano de la cara atónita de Charlton Heston que mostraba la Estatua de la Libertad emergiendo semiderruida de un desierto, resignificaba la historia y la ubicación geográfica de los hechos. Hay un intento parecido en la película de Burton. No voy a revelar su significado. Un motivo es porque no está en mí violar ese pacto tácito entre el crítico y sus lectores en el que el primero se compromete a no revelar las sorpresas de la película. El otro motivo es que no lo entendí. Por más que le dé vueltas, hace agua por todos los costados a menos que uno apele a supuestos cada vez más extravagantes, todos ellos ausentes en el viejo final. Aun así, el desenlace tiene el mérito de resumir las intenciones de la película: revitalizar un clásico sin mucha idea de cuáles eran las claves de su eficacia. ■

EN COMPAÑÍA DE LOS HOMBRES

In the Company of Men
ESTADOS UNIDOS
1997, 97'

DIRECCION Neil LaBute
PRODUCCION Stephen Pevner
GUION Neil LaBute
FOTOGRAFIA Tony Hettinger
MUSICA Joel Plotch
MONTAJE Ken Williams y Karel Roessingh
DISEÑO DE PRODUCCION Julla Henkel
INTERPRETES Aaron Eckhart, Stacy Edwards, Matt Malloy.



ESTRENOS

Tonto y retonto

por GUSTAVO J. CASTAGNA

En los ochenta y los noventa, hubo muchas películas que describieron el modo de vivir y las características de los yuppies. Desde *Negocios riesgosos* con Tom Cruise, *Wall Street* de Oliver Stone, la versión cinematográfica de la novela *Menos que cero* de Marek Kanievski, pasando por varias producciones independientes, hasta llegar a la reciente *Psicópata americano*, el yupismo (hoy en día un anacronismo) presentó su cara más reconocible: el poder, la ostentación, la competencia laboral, el individualismo, el exhibicionismo de trajes y tarjetas de crédito, la ambición, el cinismo, los excesos en cualquier terreno. Hoy ser yuppie, en cambio, significa pertenecer a la globalización.

Sin embargo, ninguna película captó con tanta elocuencia como ésta la feroz misoginia de esa sociedad deseosa de poder. LaBute, en su ópera prima, describe un mundo ritualizado de oficinas austeras y competitivas, de trabajos semiestables y de sospecha permanente respecto del otro (es decir, la oficina de al lado). Pero LaBute, en lugar de limitarse a la descripción puntual de ese universo gélido y nunca altruista, da un paso más hacia adelante. La historia de *En compañía de los hombres* es simple: dos tipos que trabajan para una misma empresa cargan con sus fracasos amorosos y deciden, cada uno por su lado, relacionarse con una chica, con el propósito de que ella se enamore de ambos.

Este juego perverso culminará, obviamente, con el desengaño. El objetivo es claro y la víctima será una dactilógrafa sorda y con dificultades para hablar.

La puesta en escena minuciosa y austera (el film tiene pocos movimientos de cámara), la riqueza de los diálogos, negrismos y contundentes, y la acertada estructura del relato (la historia se divide en seis partes que representan las semanas de trabajo) desmenuzan ese mundo deshumanizado y sin contemplaciones.

Los dos compañeros de trabajo son misóginos al máximo pero la inteligencia de LaBute en la descripción de ambos personajes los hace llegar al ridículo, a la estupidez sin salida. En efecto, la película no oculta su misoginia pero en ningún momento intenta redimir a los dos hombres. Allí, justamente, está la malsana sinceridad de *In the Company of Men*: los dos tipos son execrables y no necesitan ninguna argucia del guión para montar un juego con la intención de enloquecer a una chica que no puede escuchar qué pasa a su alrededor. El film de LaBute está dirigido al espectador de conciencia correcta e intachable, y por eso su historia incomoda y hasta puede llegar a irritar. Sin embargo, *En compañía de los hombres* no refleja la exaltación de ese universo sino su decadencia, su transparente inmoralidad. En la primera parte del film, LaBute acompaña cada una de las trampas del

juego planificadas por los dos hombres. Participa de sus conversaciones, de sus desengaños y de la obsesión de los amigos por hacer sufrir a la dactilógrafa. Pero a medida que transcurren las semanas de trabajo, ese discurso machista y retrógrado virará hacia la lección moral.

En ese sentido, el personaje que sufrirá un cambio, luego de que el juego se aclare, será la dactilógrafa. A través del dolor y la frustración, ella podrá entender mejor ese mundo asqueroso que la rodea. Los dos hombres, en cambio, son desmenuzados por LaBute de manera quirúrgica y sin contemplaciones. El más soberbio (y de inferior jerarquía en el trabajo) termina sonriendo en la cama con su chica. Sin embargo, en una escena anterior, el personaje ridiculizó a otro compañero de oficina (un negro) al obligarlo a bajarse los pantalones para que le mostrara los testículos. Sutil y contundente, LaBute destruye el machismo retrógrado del personaje de manera elegante y sin subrayados. El otro, más tímido, será rechazado por la chica sorda en el extraordinario plano sin sonido del final.

Dos imbéciles seguirán facturando poder y dinero y, pese a las apariencias, siempre estarán muy solos. La chica sorda, por su parte, continuará en su propio mundo escuchando a través de los auriculares. Los noventa se cierran con *En compañía de los hombres* y LaBute firmó el epitafio. ■

PREMONICION

Vuelta a las fuentes

The Gift

ESTADOS UNIDOS
2001, 112'

DIRECCION Sam Raimi
PRODUCCION James Jacks, Tom Rosenberg y Gary Lucchesi
GUION Billy Bob Thornton y Tom Epperson
FOTOGRAFIA Jamie Anderson
MUSICA Christopher Young
MONTAJE Arthur Coburn y Bob Murawski
DISEÑO DE PRODUCCION Neil Spisak
INTERPRETES Cate Blanchett, Giovanni Ribisi, Keanu Reeves, Greg Kinnear, Hillary Swank.



Premonición es una película sorprendente, no por sus novedades sino por la serenidad y seguridad con que vuelve a un territorio particularmente clásico. Ambientada en el Sur profundo de Estados Unidos, protagonizada por una bruja modesta y solidaria, tiene un asesinato —con su consabido juicio y la incógnita por la identidad del asesino— como elemento central de la trama. Se trata de cosas que el cine americano transitó innumerables veces: quizá la sorpresa es que aquí vuelve a caminar esas sendas con una eficacia que parecía extinguida, sin apelar a vueltas de tuerca o astucias extremas.

Cate Blanchett es Anne Miller, una viuda que vive con sus tres hijos y que practica la brujería en su forma más sosegada. Sus consejos rara vez exceden los del sentido común de una persona buena e inteligente: “consulta con tu médico” o “no permitas que tu marido te pegue” (como dice Jim Hoberman, combina satisfactoriamente la superstición y el liberalismo). Con su sabiduría mundana y su don, Anne llega al corazón de los problemas de la gente. Y el Sur está lleno de proble-

mas tremendos, desde el racismo y la misoginia hasta los abusos paternos. Otra vieja cualidad perdida: la de contar una historia y retratar un mundo.

La carrera de Sam Raimi también es sorprendente. Luego de su furibundo comienzo, con el terror y hasta el western usados como vehículos para lanzarse a toda velocidad por las posibilidades visuales del cine, hizo una versión seria y un tanto pretenciosa de los hermanos Coen (*Un plan simple*) e incursionó en el mainstream de la mano de Kevin Costner (*Enamorarse*). Esta vuelta a lo fantástico no tiene nada que ver con sus orígenes. Si en las *Evil Dead I y II* y en *Darkman* su cine se emparentaba con el cómic, acá la construcción del personaje y del clima es preponderante. Se está convirtiendo en un gran director de actores, como demuestran las tareas de Blanchett y de Keanu Reeves. Lejos de todo cinismo e ironía, la película se despliega sin prisa y sin pausa. Hasta resulta placentero adivinar la identidad del asesino, sin tener que sufrir que un comité de guionistas nos imponga la desmesura de su ingenio. **Gustavo Noriega**

JURASSIC PARK III

Triple looping

ESTADOS UNIDOS
2001, 97'

DIRECCION Joe Johnston
PRODUCCION Kathleen Kennedy
GUION Peter Buchman, John August, Alexander Payne y Jim Taylor, sobre los personajes creados por Michael Crichton
FOTOGRAFIA Shelly Johnson
MUSICA Don Davis
MONTAJE Robert Dalva
DISEÑO DE PRODUCCION Ed Verreaux
INTERPRETES Sam Neill, William H. Macy, Téa Leoni, Alessandro Nivola, Trevor Morgan.



La tercera entrada de la saga deja en claro de qué va la cosa desde los títulos de apertura, cuando poderosas pisadas que comienzan a escucharse en la banda de sonido alteran el tradicional diseño del logo de Universal Pictures. Joe Johnston, empleado de la factoría Dreamworks y recordado por los miembros de esta redacción a raíz de ese prolijo y emotivo relato de iniciación llamado *Cielo de octubre*, toma la posta y pone la acción en movimiento con el mínimo necesario de presentación de los personajes y las circunstancias que los rodean. De ahí la duración de 90 minutos, considerable merma en el metraje respecto de las entregas anteriores. Reaparece aquí el paleontólogo que interpretó Sam Neill en la primera *Jurassic Park*, ahora llevado a la Isla Sorna por una pareja de norteamericanos —William H. Macy, impagable en su papel de cobarde regenerado, y Téa Leoni, actriz que semeja una cruza entre Sharon Stone y Faye Grant— en busca de su hijo, perdido en una excursión turística, uno de los pocos ejemplos de niño filmico que no termina resultando pesado. La destrucción

del avión que los traslada habilita, luego de escasos minutos, el primero de una larga lista de ataques, donde velociraptors, pterodáctilos y demás estrellas digitales y *animatrónicas* tendrán su oportunidad de hincar el diente en algún integrante del heterogéneo grupo. Es un film que justifica esa frase que compara a ciertos productos de Hollywood con la experiencia de montar una montaña rusa. Aunque en este caso el viaje bien vale la pena y justifica sobradamente el precio de la entrada, como esos adictivos *roller coasters* con triple *looping* y posterior suspensión en el vacío. Furiosamente veloz y divertido, sin complejos a la hora de proponerse como un film exclusivamente físico, *Jurassic Park III* contiene además una de las mejores secuencias de toda la trilogía —el ataque de los alados pterodáctilos— y el uso más imaginativo jamás dado a los teléfonos celulares. La buena factura artesanal —aunque, como en este caso, se trate de artesanías multimillonarias— sigue separando claramente las aguas de los bodrios inflamados y las verdaderas aventuras cinematográficas. **Diego Brodersen**

Odneibircse arap sárta

	ESTADOS UNIDOS 2001, 120'
DIRECCION	Christopher Nolan
PRODUCCION	Jennifer Todd, Suzanne Todd, Aaron Ryder, William Tyrer y Chris J. Ball
GUION	Christopher Nolan
FOTOGRAFIA	Wally Pfister
MUSICA	David Julian
MONTAJE	Dody Dorn
DISEÑO DE PRODUCCION	Patti Podestá
INTERPRETES	Guy Pearce, Joe Pantoliano, Carrie-Anne Moss, Mark Boone Jr., Stephen Tobolowsky.



Memento fue un gran éxito en Estados Unidos, de esos que permiten a los estudios crear esperanzas en films de bajo presupuesto. Como otras películas mal llamadas "independientes", se basa en una premisa de construcción que procede del guión y que, en este caso, consiste en contar la historia de atrás para adelante. Esto es ni más ni menos una demostración de ingenio, a lo que se suma la constatación de que se puede ser riguroso, o más o menos. Antes de seguir, cabe acotar que algunos de los grandes éxitos sorpresa del cine en la última década deben su recaudación a la astucia de construcciones "raras" o de finales sorpresa. Es lo que sucedió con *Sexto sentido* o *Tiempos violentos*. En ambos casos hay otras cosas que transforman esos films en obras valiosas. *Memento*, en cambio, solo comparte con estas películas la astucia de aparentar una superación de ciertos esquemas narrativos. Lo demás es chatura, pero el problema base es que la atención del espectador queda centrada en algo que no es precisamente cinematográfico. *Memento* es un juego intelectual donde

permanentemente estamos pensando cómo es que esta secuencia se liga con aquella. No hay empatía con los personajes, y muchos chiches (como el uso del blanco y negro para diferenciar situaciones) resultan producto de la pereza para encontrar herramientas en la puesta en escena. Además, la película se traiciona a sí misma en un punto que niega la que podría ser su única virtud: la minuciosidad de su construcción. El protagonista padece de una amnesia que le impide recordar lo que pasa poco antes del momento en que se encuentra, así que saca fotos y se tatúa el cuerpo para no perder la información que le permita hallar al asesino de su esposa. Pero el director le inventa un nuevo trauma al final para justificar sus acciones. Así, el método hace agua y uno se pregunta si el ejercicio valió la pena. El cine actual padece de un exceso de prestidigitación y un defecto de magia, así como una confusión entre ingenio e inteligencia. Películas como *Memento* son la prueba de que ya ni los realizadores creen en el poder del cine y solo confían en mostrar el artificio. **Leonardo M. D'Espósito**

RUGRATS EN PARIS - LA PELICULA

Arde París

	<i>Rugrats in Paris - The Movie</i> ESTADOS UNIDOS 2000, 80'
DIRECCION	Stig Bergqvist y Paul Demeyer
PRODUCCION	Arlene Klasky y Gabor Csupo
GUION	J. David Stern y David N. Weiss
MUSICA	Mark Mothersbaugh
MONTAJE	John Bryant
DISEÑO DE PRODUCCION	Gena Cornyshev
VOCES	E. G. Daily, Tara Charendoff, Cheryl Chase, Christine Cavanaugh, Cree Summer Franck, Kath Soucie.



Uno de los aciertos de la factoría Nickelodeon fue hacer de *Rugrats* uno de sus productos de cabecera. Lo logró gracias al sensible planteo de modificar la mirada del mundo infantil (respecto del mundo adulto) y actuar en consecuencia. Es que más allá de la simpatía de los personajes elaborados (hay un trabajo sistemático sobre la psicología de cada uno de ellos), había una propuesta original que podría incluso equipararse con la fantástica *El increíble hombre menguante*; es decir, las acciones de la vida cotidiana se ven transformadas, debido a la modificación de la percepción del mundo, en un inconveniente a resolver. El conflicto es permanente y la acción es constante, y, si bien la primera película sobrepasa los límites de lo cotidiano (los bebés se pierden en el bosque), esa visión prevalece aun con resoluciones argumentales del primer Spielberg. En este segundo film, todo funciona un poco traicioneramente, alejando cada vez más la mirada del mundo infantil debido a sus errores narrativos, uniformando la misma mirada inocente del mundo tanto en los adultos como

en los niños. La acción se desarrolla en medio de un inmenso parque de diversiones, pero pese a la espectacularidad, la aventura resulta menor. Si bien los arquetipos devenidos de la serie son estereotipados, la visión de los realizadores nunca negaba la ironía para con los padres, algo que los alejaba de su condición de marionetas funcionales al mundo infantil y les agregaba otras subjetividades. En esta segunda parte los personajes son más esquemáticos y torpes en su deliración. Además, la incapacidad de incorporarlos al conflicto de manera verosímil diluye los contrastes, esteriliza el planteo y evidencia la necesidad de imposibles giros de guión para llegar a puerto. Simpática por momentos—hay una cita cómica a *El padrino* que es brillante—pero en definitiva inferior a la primera *Rugrats*, los creadores se encuentran en la encrucijada de hacer productos más banales tratando a los espectadores como bobos o apelar a su inteligencia, una decisión que supone que el mundo mirado con otros ojos no tiene que ser chato, uniforme y sin gracia. **Federico Karstulovich**



La Videoteca

en **Liberarte**

Corrientes 1555
(1042) Capital Federal
Tel. 4373-4558

Cine de autor
Cine mudo
Clásicos del cine
Cine argentino
Documentales
Arte, Pintura
Operas, Ballets, Musicales

Videoclub **El Gatopardo**

Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoclub Gatopardo



Piedras 1086, San Telmo
Tel. 4300-5139
Estac. sin cargo.
Consulte nuestra página
www.puntocine.com.ar

Venta y alquiler

movicom
La evolución permanente.

Master VIDEOCLUB

Venta y alquiler de DVD
Cine clásico de todos los tiempos
Promoción para estudiantes

Av. Rivadavia 4654 Capital
Tel. 4903-7187 E-mail: videoclubmaster@ciudad.com.ar

Julian Cooper

Documentalista y periodista inglés

Subtitulados al inglés

Traducción al inglés de guiones, literatura, ensayos, tesis universitarias, artículos, páginas web.

E-mail julianco@giga.com.ar

Videoteca

PICCADILLY

- Alquiler de películas
inconseguibles y rarezas,
en video y DVD.

L A M B A R E 8 9 7
(SARMIENTO al 4600)



Dos cursos de Eduardo A. Russo

- Orientaciones actuales en la crítica de cine
- Acercamiento al film (nivel introductorio 5ta. edición)

Informes al 4823-9270 E-mail: erusso@interlink.com.ar

En Rosario, los números atrasados
de El Amante se consiguen en

LIBRERIA LA MAGA

Entre Ríos 1259, 2000 Rosario. Teléfono (0341) 155-525889

4 3 2 2 - 7 5 1 8
4 3 2 6 - 5 0 9 0

ANUNCIE EN

EL AMANTE

PAN Y TULIPANES

Panne e tulipani

ITALIA, 2000, DIRIGIDA POR Silvio Soldini, CON Licia Maglietta, Bruno Ganz, Giuseppe Battiston y Marina Massironi.

Ama de casa de más de cuarenta, hermosa y con marido patanoso sufre el último de los desprecios y decide pasar, sola, por Venecia, donde caerá en la cuenta de que existe una vida mejor. Superexitosa en Italia y de buena carrera en los cines argentinos, *Pan y tulipanes* es una comedia un tanto torpe, de un humor básico, apenas vital e inmóvil y hasta iluminada de forma berreta. La protagonista es puro encanto, Venecia es muy linda y la película parece ser consciente de sus muchas y severas limitaciones y hacerlas evidentes, pero esto último, con su pequeña dosis de honestidad, no parece ser un gran mérito. **Javier Porta Fouz**

ARREGUI, LA NOTICIA DEL DIA

ARGENTINA-ESPAÑA, 2000, DIRIGIDA POR María Victoria Menis, CON Enrique Pinti, Carmen Maura, Damián Dreizik, Alicia Zanca, Lucrecia Capello y Daniel Casablanca.

La corrección política tiene cultores en todo el mundo y la Argentina no es la excepción. *Arregui* es un nuevo eslabón dentro de la presunta tragicomedia nacional, más deudora del teatro y la televisión que del cine mismo. Televisión con pretensiones de cine, el lenguaje de *Arregui* es cualquier cosa menos cinematográfico, y más allá de sus deficiencias en el guión o la criticable dirección de actores (Maura sigue demostrando que es una gran actriz de cine, mientras que Pinti debería volver al teatro), la película está atravesada por un estatismo alarmante, por un letargo del que solo es posible despertarla con golpes de efecto, con situaciones dramáticas que movilicen alguna acción verosímil y apunten "el mensaje" (el bendito mensaje que el cine argentino se obstina en transmitir). Detrás de todas las falencias mencionables, podría rescatarse, con cierto esfuerzo, el grado de denuncia que el film intenta cargarse sobre sus espaldas. Pero, al igual que la mayoría de los exponentes de este subgénero del cine argentino, dicha denuncia no funciona como cuestionamiento o puesta en crisis de un sistema, sino que termina proponiendo una falsa evasión del monstruo argentino mediante una resolución de guión simplona que engaña al espectador y restablece el equilibrio perdido. La solución milagrosa solo reafirma el carácter intocable del sistema y acentúa su inevitabilidad. **Federico Karstulovich**

MINI ESPIAS

Spy Kids

EE.UU., 2001, DIRIGIDA POR Robert Rodríguez, CON Antonio Banderas, Alan Cumming, Teri Hatcher y Cheech Marin.



Gregorio e Ingrid Cortez son ex temibles operarios del recontraespionaje que se enamoraron, tuvieron dos hijos y se retiraron a una mansión de estilo español a orillas del mar para vivir una tranquila vida familiar.

Un buen día tienen que volver a la actividad porque yadda, yadda, yadda (no es que importe demasiado), y caen en las garras de una organización infanto-delictiva. En ese momento, son sus hijos, Carmen y Juni, los que tienen que salir a rescatarlos. Robert Rodríguez, cuya carrera viene tomando saludable impulso a partir de la maldita y menospreciada *Aulas peligrosas*, se lanzó a la aventura de hacer una película para niños, sí... pero para niños de su edad: llena de chistes tontos pero graciosos (que unos padres decidan dejar a sus hijos al cuidado de Cheech Marin, por ejemplo), amigos del gremio (cameos de Mike Judge, George Clooney y Richard Linklater), situaciones absurdas, parodias con aroma a homenaje y un preciosismo en el registro que, sumado a la evidente pasión por el relato que tiene entre manos, llega a emocionar. En *Mini espías* logra la maravilla de que los chicos se sientan como grandes y los grandes se sientan como chicos, a ambos lados de la pantalla. **Marcelo Panozzo**

EVOLUCION

Evolution

EE.UU., 2001, DIRIGIDA POR Ivan Reitman, CON David Duchovny, Julianne Moore, Orlando Jones y Dan Aykroyd.

El descubrimiento de especímenes unicelulares por una pareja de particulares científicos —el ex militar interpretado por David Duchovny, quien se permite un par de referencias a la serie televisiva que lo hizo famoso, *Expedientes X*, y el obseso sexual que encarna el comediante Orlando Jones— da lugar en esta comedia de ciencia ficción a una galería de extraños animales de toda

calaña, todos ellos peligrosos, que poco a poco comienzan a amenazar la paz del pequeño pueblo donde se desarrolla el drama. Si algo ubica a *Evolución* en la categoría de film decoroso es su inocultable calidad de film berreta. El realizador Ivan Reitman, quien tuvo su momento de gloria con *Los cazafantasmas*, se las ingenia para que los constantes chistes de trazo grueso y las múltiples referencias a otras películas con alimañas sueltas funcionen dentro de una trama simpática y, felizmente, infantil. Y que esos monstruos mitad creación digital, mitad tela pintada diviertan al espectador predispuerto. **Diego Brodersen**

ALGUIEN COMO TU

Someone Like You

EE.UU., 2001, DIRIGIDA POR Tony Goldwyn, CON Ashley Judd, Greg Kinnear, Hugh Jackman y Marisa Tomei.

Otra vez la temática de la batalla de los sexos en la pantalla. Otra vez un triángulo amoroso. Pero ahora el resultado es menos que regular, y no solo por la ausencia de originalidad. Un argumento pobre y un guión forzado. La historia es simple: Jane, una productora de televisión, es cortejada por un elegante productor. El romance se rompe, y ella recalca en la casa de un amigo de quien terminará enamorándose. El supuesto gancho de la película reside en que Jane trata de explicar el comportamiento amoroso de los humanos a partir de parámetros que se aplican a la conducta animal, específicamente las vacas y los toros. Trabajado desde la absoluta previsibilidad, con un guión arbitrario y mal planteado, lo único que salva al film es la presencia de la encantadora Ashley Judd, que demuestra estar para mucho más, y la carismática Marisa Tomei, a quien le sobra talento, sobre todo para un género tan difícil en la actualidad como el de la comedia. El resultado es un film previsible, arbitrario. Sus diálogos, básicos en la comedia, resultan poco ingeniosos e invariablemente tontos. Los personajes carecen de causalidad en su accionar y además les falta definición en sus perfiles. Pero lo peor del film es la falta de ritmo, un elemento imprescindible en el género. Ni el final hollywoodense, un clásico *happy end*, provoca una sonrisa en el espectador. A pesar de todo esto, no deja de ser una película inofensiva. Nada dice acerca de las relaciones humanas, ni del amor, ni de la seducción, ni de la pareja. Para esto solo se necesita una cuota de talento que ni el director, ni su guionista tienen. **Marcela Gamberini**

DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	GUSTAVO NORIEGA EL AMANTE	MARTIN PEREZ PAGINA 12	JORGE CARNEVALE NOTICIAS	JORGE BELAUNZARAN 3 PUNTOS	MARCELO PANOZZO EL AMANTE	MOIRA SOTO FM LA ISLA	DIEGO LERER GLARIN	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	MARIA NUÑEZ SIN CORTES	
SHREK	8	9	10	9	8		9	6	10	8,63
GRACIAS POR EL CHOCOLATE	8	7	7	9	8	8		8	8	7,88
BAJO LA ARENA	8	6	10	7	6	8	8	7	9	7,67
PREFIERO EL RUMOR DEL MAR	6	7		8	5	7	7		7	6,71
ATLANTIS		7	7	7		6	6		7	6,67
JURASSIC PARK III		7	7	8	7	4		8	4	6,43
MINI ESPIAS		8		8	7	3	6			6,40
EN COMPAÑIA DE LOS HOMBRES		6	5	5	4	8	7	8	7	6,25
EVOLUCION		7		6		5			6	6,00
AL CALOR DE LAS ARMAS	3	5	5	8		8	7	5	7	6,00
EL ULTIMO CONTRATO				5				7		6,00
TODO SOBRE ADAM		6		6	6			5		5,75
PAN Y TULIPANES		5	7	5		7	5	3	7	5,57
DESCUBRIENDO A FORRESTER			4	6		6	4		4	4,80
TOMB RAIDER	4	5	6	4	4	4	3		8	4,75
ALGUIEN COMO TU		4		3		4			3	3,50
EL LADO OSCURO DEL CORAZON 2	1	2	3	2		3	2	2	3	2,25

¡SI!

AHORA PUEDE SUSCRIBIRSE A EL AMANTE Y RECIBIR TODOS LOS MESES LA REVISTA DE MANOS DE SU CANILLITA. COMPLETE EL CUPON Y ENVILO POR CORREO. SU KIOSQUERO HARA EL RESTO.

SOLO PARA CAPITAL FEDERAL Y GRAN BUENOS AIRES. PARA EL INTERIOR EL ENVIO ES POR CORREO.

QUIERO UNA SUSCRIPCION ANUAL (12 NUMEROS) Y UN LIBRO GRATIS

TIPO DE SUSCRIPCION

- ARGENTINA: \$ 70 O DOS PAGOS DE \$ 35
- MERCOSUR: US\$ 70 + GASTOS DE ENVIO (US\$ 60)
- RESTO DE AMERICA: US\$ 70 + GASTOS DE ENVIO (US\$ 80)
- RESTO DEL MUNDO: US\$ 70 + GASTOS DE ENVIO (US\$ 90)

REGALO

- LIBRO MARTIN SCORSESE
- LIBRO WIM WENDERS

Envíe este cupón y un cheque o giro postal a la orden de **Ediciones Tatanka S.A.**, Esmeralda 779 6° A (1007) Buenos Aires, o comuníquese con la redacción de **El Amante**: 4326-5090/4326-4471. O por e-mail a: amantecine@interlink.com.ar

APELLIDO Y NOMBRE

CALLE

NUMERO

PISO

DPTO.

COD. POSTAL

TELEFONO

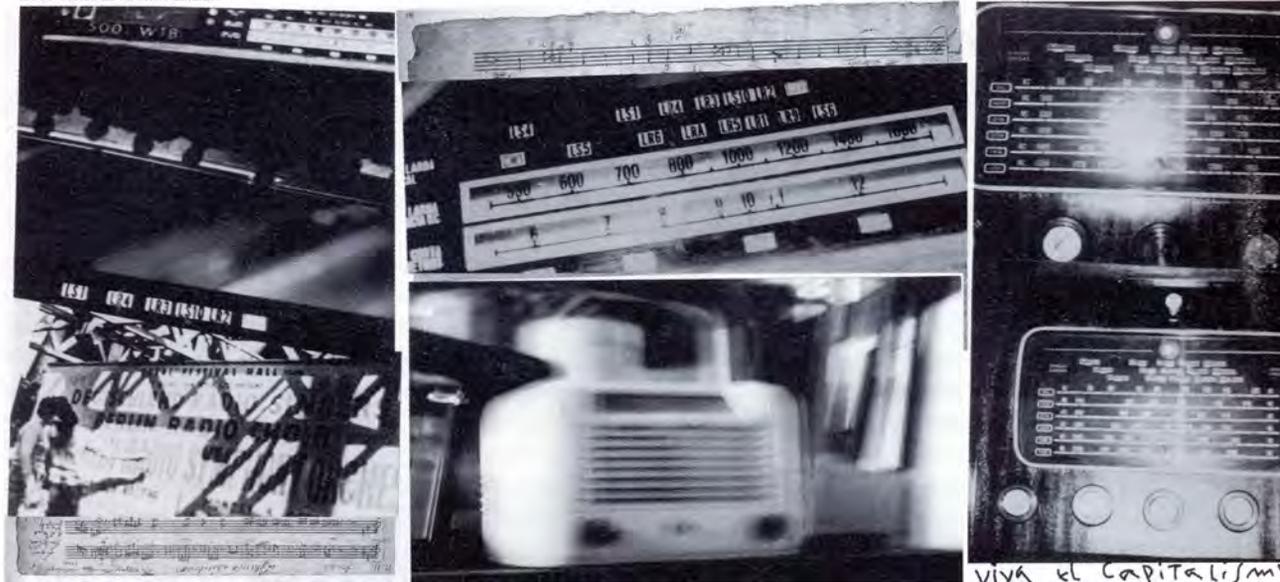
CALLE LATERAL 1

CALLE LATERAL 2

LOCALIDAD

PROVINCIA

PAIS



EL AMANTV

Nietzsche tenía razón

1) Comenzaré esta nota intentando satisfacer un pedido de mucha gente que se me acerca para preguntarme cómo veo la situación del país después de las elecciones para la renovación de las cámaras en octubre de este año. No es fácil la respuesta, son muchas las variables que se deben tomar en cuenta, y un sopeado pronóstico a pesar de la rigurosidad de su análisis está sujeto a errores.

Pero la impaciencia es comprensible y los analistas sociales nos debemos a nuestra profesión, así es que vaticinaré acontecimientos cuya realización estimo probable. A pesar de que las encuestas no favorecen a Raúl Alfonsín en sus aspiraciones a la senaduría, es esperable que por su porcentaje de votos se asegure una primera minoría en las elecciones de la provincia de Buenos Aires para que su lugar en el Senado esté garantizado. ¿Por qué comienzo mi análisis siguiendo el derrotero del ex presidente? Por lo siguiente: una vez en el Senado, dado el prestigio del que hoy goza entre sus pares y por su experiencia de operador político, es más que probable que sea nombrado presidente de la Alta Cámara en reemplazo de su correligionario Mario Losada. Esto lo colocará automáticamente en el primer lugar de la línea de sucesión inmediatamente después de la función presidencial.

Los avatares de De la Rúa no habrán mermado para fin de año, cuando presumiblemente la gobernabilidad ya esté en manos del desti-

Nuestro filósofo vaticina nuevas presidencias de Alfonsín y Menem, elogia a Sylvie Guillem, Juan Carlos Mesa y el Luifa Artime, repasa la decadencia nacional y revela las estrategias de gestión de Quique Wolff y Goycochea. Eso sí que es zapping. **por TOMAS ABRAHAM**

no, con un Cavallo ya desmontado y un Rodríguez Giavarini en el manejo de la economía predicando razonabilidad, un poco más de ajuste y un poco menos de piquetes.

Ante la insostenible situación agravada por la derrota casi total de la Alianza, De la Rúa acudirá al soporte por muchos temido de su precaria salud y anunciará su retiro de la política para que otros más vigorosos que él asuman el mando.

Se retirará ante la compasión general. Asume Alfonsín.

A pesar de ciertos pedidos de adelantamiento de las elecciones generales, hay cierto consenso para no alterar el rumbo y seguir con la vía constitucional. Nuevamente presidente, Alfonsín llama a un acuerdo general de las fuerzas políticas, un gobierno de unión nacional, para salvar al país completamente a la deriva.

El justicialismo no quiere participar en el gobierno pero promete su apoyo si cambia de raíz la política económica.

Mientras tanto, en otro escenario de la vida

política, la Corte Suprema de Justicia decreta la nulidad del dictamen de la discutida resolución de la Cámara Federal que ratificó el procesamiento de Menem por el juez Urso, y ordena por vía judicial su libertad. De un día para otro, el justicialismo lo rodea y le da la bienvenida.

Sin embargo, Menem hace silencio, deja que los otros hablen, y no interviene con declaraciones públicas en la vida política. Arrinconado por la situación económica, una desocupación que se acerca al 23%, retiros de divisas, el ex de nuevo presidente nombra a Eduardo Curia como ministro de Economía, ordena el feriado bancario, y devalúa la moneda en un 35%.

La medida que formaba parte de una ola de rumores cuya diversidad parecía no tener límites, concita una discusión generalizada y confusa. Pero el mercado no se queda quieto y da síntomas de inestabilidad. Suben las tasas de interés en pesos y dólares, que desencadenan una inflación que se piensa contener con medidas cu- ▶

ya sofisticación pocos entienden.

Ya en el mes de marzo de 2002, la inflación mensual llega a un 80% y se está en el camino de la hiperinflación. Ni hace falta anunciar la cesación de pagos, es una realidad evidente. No queda más que llamar cuanto antes a elecciones presidenciales anticipadas. Las internas de los partidos se hacen con cierta premura. Se presentan múltiples candidatos que resultan del fraccionamiento tanto del Frepaso como del radicalismo que se han atomizado; el llamado Polo Social presenta más de un candidato, y el Partido Justicialista se decide, finalmente por Menem.

Las elecciones se realizan en julio de 2002, con el triunfo aplastante de Menem, una nueva Argentina dicen que está en marcha. 2) Pero las marcas del destino son interpretables, es decir, falibles. La función oracular ha tenido tantos desatinos que pocos confían en ella. Sin embargo, la prospectiva arriba diseñada es totalmente probable en un país que ha perdido su penúltima bisagra. La que le queda apenas puede mantener sujeto el dispositivo al marco, como frecuentemente ocurre con las puertas desvencijadas.

Además, el nuestro es un país de fanfarrones. Voy a emplear una metáfora matinal: si se hiciera mermelada con todos nuestros maestros ciruela, podríamos untar todas las tostadas del mundo.

Por eso deseo no hablar más de política, los análisis están sobresaturados, y los expertos que insisten con el tema tienen el amarillo de los expedientes olvidados. Para nuestra fortuna nos queda el arte, es decir, la tele. Sylvie Guillem, 24 de junio a las 22.30 en Film and Arts. Una bailarina y coreógrafa francesa que danzó una obra que se llama *Evidencia*. Jugaba con la palabra en francés: *vie et dance*. Vidanza y evidencia se pronuncian igual en galo salvo la primera "e". Lo que hizo fue arte sacro, no porque tuviera que ver con algún culto, sino porque nos despachaba sin escalas hacia la divinidad. Su danza y la cámara que la sigue merecen pasarse durante semanas para que la veamos todos.

El 28 de junio –aniversario del golpe de Onganía, que me parece esta vez la gente olvidó un poco entre tantas cosas en las que está ocupada la memoria colectiva– en el programa de entrevistas *El protagonista*, Juan José Moro le hizo un reportaje a Fabián Carrizo, el jugador de fútbol, volante central que está por retirarse.

Carrizo ejerce el discreto encanto de la modestia, y Juan José Moro no necesita decir pavadas para pasar por divertido. No hizo ninguna broma, ninguna cachada, no guiñó el ojo, no tuteó a nadie, no injurió a extraños, no se las dio de piola, no estuvo de vuelta de nada, no habló de lo que no sabe. Fue una conversación instructiva e interesante.

Hablando de fabianes, cada vez que Luis Fabián Artime, el goleador de Belgrano de Córdoba e hijo de uno de los más famosos artilleros de la década del sesenta, habla por tele, no hagan zapping. Es raro que un actor de la fiesta futbolera diga algunas verdades sin trampa ni demagogia. El parece ser uno de ellos.

Además hubo una buena entrevista por el 17CV a Patricio Hernández, un hombre inteligente que tiene por única ambición encontrar a un dirigente de fútbol con el que congeñar para formar al mejor equipo del mundo. Quiere que la gente diga: ese equipo, el mejor del mundo, lo dirige Patricio Hernández.

Y como el arte siempre ofrece gratificaciones, en este caso me refiero a la radio, transmito la feliz noticia del retorno de Juan Carlos Mesa al dial. Está todos los días de 9 a 13 en Radio El Mundo. Mesa es un oasis en mi memoria de los años 80 de la dictadura. Escucharlo a la mañana era descansar del pontificado coral que se había instalado en todas las radios en las que se legitimaba –a veces con más elegancia y otras con franqueza desguasada– el terrorismo de Estado. Mesa, sin hablar de política, oxigenó el ambiente, no recuerdo que les haya tirado nunca un hueso a los perros.

Está con su hermano Edgardo Mesa, Nina Moran, Sylvina Walger y otros.

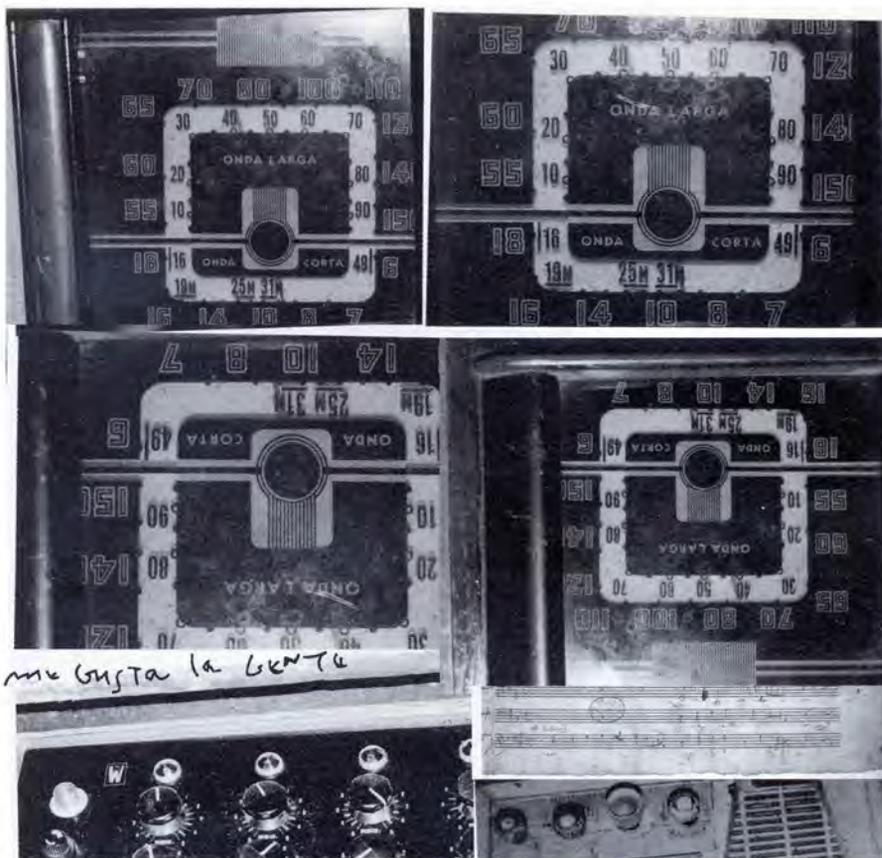
En la tele, en un programa previsible llamado *Folclorísima*, estuvo el otro día el más grande artista de nuestro folklore junto con Atahualpa, me refiero a don Sixto Palavecino. El maestro desde su silla entonó sus

cantos santiagueños mientras el conductor del programa con sensibilidad de carpincho hacía patria y llamaba a una "quichuización" del país. Habrá que recomendárselo a la UADE, la Universidad de San Andrés y la Di Tella: computación y quichua.

Propongo comprar, conseguir, pedir prestado, afanar, o lo que venga, alguna que otra vez la revista *Noticias*. Primero porque escribe el brillante James Neilson, y segundo porque hay una nueva voz en la crónica cultural, es la de Emilio Fernández Cicco. Este joven señor se mandó un par de notas contraculturales a la manera de Sigfrido en *Los Nibelungos*, que despertaron más de un rencor culturalmente correcto.

Es bueno que alguien diga lo que piensa y no lo que queda bien, y siempre es bueno que alguien piense.

Y ahora debo protestar. Hace años que escucho Radio Clásica, la 97.5. Me acompañó todo el día mientras estudiaba y escribía, y musicalizaba con delicadeza ciertas conversaciones. Es decir: siempre. No sé lo que pasó. La iba a comprar Tinelli, luego no lo hizo. Decían que había quebrado, que la onda estaba de remate, algunos programas iban desapareciendo –como el de Lilian Kobalen-



co-, otros sobrevivían. Y el otro día, ¡paf!, nada, ruido. Le pido a la telefonista de informes el número de teléfono. Nada, no contestan. Es muy desagradable asistir a la muerte de una emisora. Encender el aparato para escuchar el latido radial y encontrarse con ese estertor violento e inesperado.

Ahora pasó a Radio Clásica Nacional, 87.9, de la que tengo una sintonía que tiene la claridad acústica que soportaba un soldado de trinchera en *La patrulla infernal*.

Apenas comienza Schubert, se mete un cordobés a contar un chiste. Un desastre. Me tuve que mudar al tango de Radio La Ciudad, en el 92.7, que está bien y no está bien porque al tercer día ya repetían los tangos.

Ahora estaciono en Radio General Belgrano, la 840 AM; es una radio digna, moderna como el pebete de mortadela, pero quiero volver a mi música Clásica, ese extraño rumor sonoro que protegió mi concentración.

3) Volvamos a la política. Creo que la decadencia argentina moderna tiene cuatro momentos diferenciados. Son cuatro caídas. La primera –la caída política– es la de 1962-1963, el golpe de Estado contra Frondizi.

Fue el fin de la mejor posibilidad para establecer un pacto alrededor de un proyecto industrialista y democrático. Brasil lo tomó para sí mediante una dictadura militar de más de veinte años y se convirtió de un país cafetal en una potencia industrial. Los intereses agroimportadores, las cruzadas nacionalistas y católicas, la izquierda puritana y la peor demagogia radical-peronista se pusieron de acuerdo para que no existiera un frente político consolidado.

La segunda caída –la económica– es la del Cordobazo. Esta no solo fue una gesta de mártires como las bellas almas clasistas quisieron establecerlo. En nada desmerezco la honestidad de Agustín Tosco. Pero la política es compleja y va más allá de los ideales puros. Fue el desmoronamiento del proyecto industrialista que había iniciado el desarrollismo de Frondizi. En nada quebró la ideología cultural instalada por el Escorial Rosado de Onganía –la ideología franquista, el terrorismo ideológico y virginal del Vaticano y adláteres locales siempre gozaron de buena salud en casi todas las representaciones políticas– sino que inició el Operativo Retorno, que fue el principio del fin, gracias a Lanusse. No fue un triunfo del pueblo sino de personajes como Firmenich, López Rega e Isabel. Eso era lo que vivía en las entrañas de Perón y no el sueño del 46 ni la

augusta imagen que nos ofrece Favio.

La tercera caída, la moral, se inicia en el 75-76. La sociedad fecunda un momento asesino. Se instala un sistema de crueldad y de terror que hiere profundamente las bases morales de la comunidad. Produce los mismos efectos de una guerra civil sin límites, pero tiene el diagrama de las guerras coloniales y los métodos de tortura del invasor. Además, es una matanza que pretende esclavizar las mentes para que no produzcan más un determinado tipo de ideas. En ese sentido evoca tácticas genocidas de exterminación.

La cuarta caída es la del 94-95, la social.

Una enorme masa de desocupados que se expande por varias clases sociales se instala en el país. Es la exclusión social.

Creo que estas cuatro caídas conforman el sedimento de la crisis y decadencia de la Argentina de hoy. Son cuarenta años de desaciertos de clases dirigentes sin visión histórica ni sueños de nación.

4) Y ahora una información que muestra que a pesar de las desavenencias del personal gubernamental y del estado de crisis de nuestros organismos públicos, en la sociedad civil hay intentos por mejorar estructuras y modernizar con las últimas tecnologías del management las micropolíticas de recursos humanos.

En la primera quincena del mes de julio, en el camino de la autopista que va a Luján, se presentó en un hotel de la cadena Howard Johnson un emprendimiento de Quique Wolff y Sergio Goycochea, de nombre Uvedoble (¡sic!), dedicado a las estrategias de gestión y a la conducción de grupos.

Este tipo de iniciativas ya es una costumbre en vastos círculos empresariales del mundo moderno, en el que deportistas de éxito en las más variadas disciplinas deciden transmitir su experiencia a empresas y corporaciones de sello internacional.

Es conocida la de Valdano de nombre inglés, algo así como Team Producciones, y poco a poco se irán conociendo en nuestro medio propuestas similares.

La iniciativa, ya dijimos, es de Wolff y Goycochea. La sala estaba colmada por el staff de varias empresas enmarcadas por una gran mesa de café con leche, medialunas llanas y rellenas, y jugos de naranja en jarras.

Wolff inició un diálogo consigo mismo desde el púlpito de conferenciante hacia una enorme pantalla en la que aparecía él mismo interpeándose. Eran dos Wolffs, uno enorme y el otro de tamaño natural, que se

cargaban con simpatía. Una vez distendido el ambiente, Wolff presenta a su socio, de quien especifica la función: especialista en teoría de las decisiones.

Sergio Goycochea estudió esta especialidad de la teoría del management, como todos saben, en Italia, cuando asombró a todo el mundo con sus extraordinarios reflejos para contener penales en las semifinales de la copa del mundo.

Goycochea divide a la teoría de las decisiones en los siguientes incisos problemáticos: a) decisiones vocacionales. Nos cuenta que en su temprana adolescencia debió decidir entre jugar al fútbol o seguir estudiando. Se decidió.

b) Decisiones inesperadas. Recuerda una situación en la que en un programa de televisión Sanfilippo, luego de la derrota por cinco a cero frente a Colombia, se burló de él por haberse comido algunos amagues. Goycochea debe decidir si responder a la solapada agresión. Se decidió inmediatamente, se tiró al palo derecho. Fue gol.

c) Decisiones y la importancia del contexto. Evoca su error de haber firmado con Mandiyú sin asegurarse de que el presidente del club le pagara.

d) Decisiones de ruptura. Le tocó cuando debió abandonar el fútbol.

Bien, no sigo, estas y otras decisiones que hay que tomar en la vida, tanto laboral, familiar, o la que sea, pueden enriquecerse con la experiencia de Goycochea. Digamos que la vida no nos da más que una distancia de doce pasos.

El encuentro fue completado por la presencia de Vanina Onetto, medalla de plata de hockey, que tiene a su cargo al rubro "Sueños". Contó todo lo que soñó desde chica respecto del hockey. Soñaba con jugar en primera, luego soñaba con la celeste y blanca, luego con ir a las Olimpiadas, luego con la de oro, y ganó la de plata. Tuvo un sueño equivocado.

El ambiente estuvo rociado por melodías estimulantes como la de una marcha triunfal entonada por Patricia Sosa con imágenes olímpicas, mientras Wolff repartía sonrisas y cachadas acompañado por una coral que cantaba "Me gusta la gente", aquella música que acompañaba a Lucho Avilés en *Indiscreciones*.

Según fuentes acreditadas, el curso dura dos meses, y tiene un costo de aproximadamente sesenta mil dólares. Se comentaba en los pasillos que Bianchi estaba por lanzar uno. Viva el capitalismo. ▀

La divina comedia

Un ciclo realizado durante julio en la Sala Lugones nos permitió revisar uno de los capítulos más esplendorosos de la historia de Hollywood. Con nombres como Cary Grant, Carole Lombard, Howard Hawks y Gregory La Cava, entre otros, la guerra de los sexos que tomó por asalto las pantallas en las décadas del 30 y del 40 no tuvo víctimas fatales salvo la cordura.





PRESENTACION DE LAS **SCREWBALL COMEDIES**

Loca y feliz sabiduría

Breve e impactante, el recorrido de la comedia disparatada por la historia del cine dejó huellas indelebles a través de películas de una vitalidad arrolladora. Aquí, una mirada a esas increíbles bolas locas que en realidad tenían forma de joya. **por EDUARDO A. RUSSO**

No es que no me gustas, Susan, porque después de todo, en momentos tranquilos soy extrañamente atraído hacia ti. Pero bueno, no ha habido ningún momento tranquilo.

David Huxley, en *La adorable revoltosa*

LA BOLA LOCA. La *screwball comedy* es a menudo denominada en nuestra lengua “comedia excéntrica”, “alocada” o “extravagante”. Para los iniciados, la mención del nombre original convoca a la sonrisa instantánea, la rememoración imparable y el conveniente sobreentendido. En una presentación, no obstante, se imponen las precisiones. El insigne *Appleton's Dictionary* establece que “screwball” es “s.(fam.) loco, excéntrico”. Pero cualquier interesado por la fauna y pullas de una comedia excéntrica disfrutará de sus orígenes beisbolísticos. La *screwball* es una pelota de conducta errática que el *pitcher* lanza girando mediante un insidioso juego de muñeca y dedo medio. Inventada por Christy Matheson –de los New York Giants– a comienzos del siglo XX, se convirtió en la pesadilla de unas cuantas generaciones de bateadores estupefactos, y quedó eternizada como “bola loca” tanto por los aficionados al béisbol hispanohablantes, como por los gozosos espectadores de los dibujitos del gallo Claudio.

Notable imagen: lo impredecible en escena, velocidad y sorpresa que no ocultan en su origen una inteligencia extraña y anómala. En los años 30, los norteamericanos bautizaron como *screwball* a los sujetos que en el deprimido campo de juego social asumían conductas desafiantes a toda lógica. Entre ellos había unas cuantas criaturas cuyas vidas transcurrían en pantallas de cine.



Los reyes de la *screwball*: Cary Grant y Katharine Hepburn (que le ganó por apretado margen a Carole Lombard)

NUESTROS AÑOS SCREWBALL: MANIA Y DEPRESION. Es mucho más fácil situar históricamente a una *screwball comedy* que definirla por sus características. Comencemos por allí, entonces. En un actualizado balance de su evolución (en *You Ain't Heard Nothin' Yet*, 1998) Andrew Sarris cuenta que el ciclo de la SC comenzó en 1934 –tal como se lo establece usualmente, con *La comedia de la vida*, de Hawks– y se cerró a fines de esa misma década. Breve, rápido y contundente. Tradicionales lecturas sociológicas la han ligado –desde su misma contemporaneidad– con los años de la Depresión, como una “solución escapista” a los aprietos socioeconómicos. En un examen minucioso, sin embargo, observamos algo más y algo menos que esta presunta respuesta maniaca. Si bien es cierto que sus personajes deambulan por un medio ajeno a los apremios monetarios, y a menudo los contrastes de clase tapizan sus conflictos, la

causalidad social parece un entramado mucho más distante de lo que lo fue, por ejemplo, para el *gangster film* de la misma época. Más que los “reflejos” de realidad en el cine, lo que se encuentran son complejas construcciones que bien pueden incorporar el comentario social (especialmente en la inaugural *Lo que sucedió aquella noche*, de Capra, o en la delirante *La porfiada Irene*, de La Cava) pero cediendo ante la consistencia de una gozosa locura colectiva. Muchas veces pareció más bien una extrapolación de los “locos años 20” a locas películas de los 30, como ocurre en *Holiday* (Cukor, 1938) o en *La divina embustera* (Wellman, 1937). En realidad, la congruencia de la SC parece haber provenido más de un fenómeno interno al mundo del cine que de una supuesta función reflectante de lo social. El Código de Producción –más conocido como Código Hays– comenzó a afirmarse en 1934. Un trasfondo de no dicho y no mos-

trado comenzó a pesar en el contrato que el cine establecía con cada espectador. Como siempre, sexo y violencia fueron los elementos ríspidos a silenciar. Curiosamente, la SC parece haber sido una de las modalidades más transgresivas del Código, mediante sus relampagueantes maniobras con la palabra, el contorno del sexo como cuestión central en la intriga y jugando con la violencia sublimada en perpetuas escaramuzas entre hombre y mujer.

Acaso lo que hizo única y en cierto modo irreplicable a la SC fue la feliz confluencia en el Hollywood de entonces de un núcleo de realizadores como Hawks, Sturges, La Cava o Leisen, e intérpretes como Katharine Hepburn, Irene Dunne, Rosalind Russell, Mirna Loy, Barbara Stanwyck, Ginger Rogers, Claudette Colbert, William Powell, Fred MacMurray, más unos cuantos memorables rostros de reparto. Solo hubo una única estrella masculina *insustituible* para el género: Cary Grant. Nótese al pasar la abundancia comparativa de damas. Pero entre ellas, una *star* femenina hizo de la SC un mundo que parecía hecho a su medida: Carole Lombard. Los mismos medios que lanzaron e impulsaron la *screwball comedy* decretaron su defunción hacia 1939, cuando Lombard protagonizó con James Stewart el *soaper* de John Cromwell *Made for Each Other*. Allí un joven matrimonio batallaba contra la falta de dinero, la enfermedad y la ominosa mamá Stewart. Sarris establece que fue la mismísima *Life* la que sancionó el fin del ciclo, acompasado por el llanto de Lombard mientras veía cómo iba el tubo de oxígeno para su bebido por el pasillo del hospital. Los fulgores de la SC ya solo emergerían esporádicamente en extraños herederos como la comedia lunática de Frank Tashlin o Blake Edwards, entre los 50 y los primeros 60, o en algún ejercicio genial del Hawks de esa década resucitando *Bringing Up Baby*, como *Man's Favorite Sport?* (1964), con toda la insania intacta.

LA AMBIGÜEDAD DE LOS GENEROS. Rápidamente identificada por crítica y espectadores (y con sinónimos de menor difusión como *madcap comedies*, o más esporádicamente aun, *daffy comedies*, todos ellos aludiendo al tinte leve o marcadamente demencial de sus ficciones), la carrera breve y vertiginosa de la SC dio por sentada una vaga serie de atributos que, a poco de profundizar el análisis, aparecen cada vez más difusos.

Jean-Loup Bourget propuso, con intención de aclarar fronteras esquivas, distinguir en-

tre la comedia extravagante y la sofisticada (con epicentro en Lubitsch). Esta última transcurre en ambientes refinados, de aristocracia al menos levemente europea o europeizante. La *screwball comedy* se despliega en un medio social más fluido, con clases proclives a la movilidad y hasta la promiscuidad vertical. El fragor y la velocidad de sus sucesos hacen que el buen pasar y las malas maneras se lleven de maravillas. Ahora bien, sería desacertado pretender que el género dibuja un retrato social complejo. En realidad la Depresión, los ascensos y caídas económicas estrepitosas son como un decorado de cuento de hadas. Especialmente –destacaba Bourget– insistía algo así como la Cenicienta al revés: una princesa desvitalizada por la fortuna iba hacia un príncipe pobre, vivaz, desconcertado y feliz, con la atracción sexual en lugar de la lucha de clases como motor de la historia.

Hubo, además del agrupamiento genérico, algo así como una atmósfera o estilo *screwball*, demostrando aquello de que “todo lo que necesitas para instalar un manicomio es un lugar vacío y el tipo correcto de gente” (*My Man Godfrey*) también valía entre los géneros. Los dulzones musicales con Deanna Durbin (entre los más tremebundos éxitos de taquilla de los treinta, mucho más populares que las salvajes SC de Howard Hawks), o los policiales con William Powell de la serie *The Thin Man*, tuvieron un aire inconfundiblemente *screwball*.

Ahora bien, si uno se pregunta qué tiene en común un conjunto determinado de películas calificadas como comedias excéntricas –y cuanto más crece el grupo más aumentan los elementos disímiles– encontrará muy pocas constantes. Lo único permanente dentro de la categoría es el protagonismo de una dupla de estrellas, masculina y femenina, en tanto lo cómico y el interés romántico comparten el atractivo principal de los films. Según Sarris, más que un *star system*, un *co-star system*.

Si es cierto que el cine clásico de Hollywood mantuvo desde sus comienzos y en todo género ficcional un sistema de doble intriga, donde a la principal que desplegaba conflictos del tipo más diverso se le sumaba otra que atendía a la posibilidad de evolución romántica de una pareja heterosexual, la *screwball comedy* tuvo como rasgo diferencial *igualar* el peso de estas dos situaciones, lo que coloca al sexo (principal combustible de la comedia así como el amor-pasión es el del melodrama) en el lugar central de lo que el género plantea. Y el sexo en conexión crucial con una pareja estable y simbó-

licamente consolidada por el matrimonio. De allí la curiosa y extremadamente nítida estructura que Stanley Cavell destacó íntimamente asociada con el núcleo de la SC, que permitió identificar el significativo grupo de las “comedias de rematrimonio” –traducción más justa que la denominación “enredo matrimonial” de la versión castellana– que inspiraron su excepcional *La búsqueda de la felicidad*.

“EL IMPULSO AMOROSO EN EL HOMBRE SE REVELA MUY FRECUENTEMENTE EN TERMINOS DE CONFLICTO”. Así consigna cierto diagnóstico en *Bringing Up Baby*. Durante mucho tiempo críticos presuntamente esclarecidos juzgaron a la SC como un ala reaccionaria del cine de Hollywood, luego del vórtice anarquista del *burlesque* de los Marx o Laurel & Hardy durante los años inmediatamente anteriores. También se condenó su promoción del matrimonio como una mistificación contraria a asociaciones libidinales más progresistas. Lo que escapaba a esas lecturas fue el impresionante tratamiento del espacio de conflicto entre los sexos y su estabilización –siempre provisoria, inquietante, algo insensata– mediante los artilugios de la lengua y el ejercicio de la inteligencia. El de las SC es sexo oral, esto es, regulado por la palabra. El Código de Producción extirpó la actividad sexual ostensible en el cine, pero solo consiguió que no se dejara de hablar de eso mientras todos se referían a cualquier otra cosa “¡Godfrey me ama! Me puso abajo de la ducha”, grita Irene en *My Man Godfrey*. Los cuerpos emprenden una vertiginosa violencia farsesca –con todo tipo de objetos volando entre cuestionables damas y caballeros– que se sucede hasta que el desenlace postula un amor duradero, compartido por el sexo discretamente instalado en un plano post película. La historia concluye en camino hacia ese “momento tranquilo”, instalado como delicadísimo pero viable equilibrio, y con el matrimonio considerado como tregua prolongada, dichosa y con ganas de vitalicia.

Las SC –como el *gangster film* o el western antes de *La diligencia*– son joyas deslumbrantes de ese cine clásico de los 30, previo a los ejercicios autorreflexivos, promotor de una relación más directa con la vida. Reencontrarlas es atisbar esa plenitud y esa sabiduría que jugaba a mejorar las vidas de este lado de la pantalla gracias a las demenciales evoluciones de gloriosos seres en blanco y negro, lanzados como *screwballs* en busca de la felicidad. ■

LA FILOSOFÍA DEL REMATRIMONIO

La fórmula de la felicidad

La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood, de Stanley Cavell, es un libro de filosofía con ejemplos tomados del cine o un libro de cine con una mirada filosófica. De cualquiera de las dos maneras, ilumina un ciclo de comedias que muestran al divorcio y la reunificación del matrimonio como una forma de la felicidad.

por **SILVIA SCHWARZBÖCK**



El libro de Cavell examina seis comedias de rematrimonio filmadas entre 1934 y 1949

Cavell es filósofo, pero dice que debemos dejar que sean las propias películas las que nos enseñen cómo verlas y cómo pensar en ellas. La idea no puede ser más correcta, aunque muchas veces quede en el terreno del deber. Su sugerencia nos hace suponer que él sabe cómo hacerlo, además de que ya lo hizo. Para ser el autor de *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial de Hollywood*, publicado en 1981 –y desde mucho antes de convertirse en su autor–, debió haber elaborado una capacidad de leer películas como para construir a partir de ellas un objeto. El problema, en todo caso, es cuál es ese objeto. Desde la filosofía, es la felicidad. Desde el cine, la comedia que toma a la felicidad como tema de conversación, un fenómeno que puede fecharse entre 1934 y 1949, por razones que el mismo autor da. Aunque es difícil creer que Cavell haya pensado el problema de la felicidad viendo comedias de Hollywood de ese período y que haya extraído de ellas sus conclusiones. La desconfianza está justificada, porque Cavell ha aprendido filosofía de los libros, no de las películas. Su trabajo es extraordinario porque él es un filósofo heterodoxo y porque ha incorporado su relación con el cine a su pensamiento. El lector puede leer su libro desde sus propios intereses, sean filosóficos o cinéfilos, pero él lo ha escrito como filósofo, no como historiador o como teórico del cine. Las siete películas que elige Cavell son definitivas del género y, al mismo tiempo, las que él considera sus mejores exponentes. *Las tres noches de Eva* (*The Lady Eve*), de Preston Sturges; *Lo que sucedió aquella noche* (*It Happened One Night*), de Frank Capra; *La*

adorable revoltosa (*Bringing Up Baby*) y *Ayuno de amor* (*His Girl Friday*), de Howard Hawks; *La costilla de Adán* (*Adam's Rib*) e *Historia de Filadelfia* (*The Philadelphia Story*), de George Cukor, y *La pícaro puritana* (*The Awful Truth*), de Leo McCarey.

Al final de *His Girl Friday* (1940), de Howard Hawks, Cary Grant –el dueño de un diario– le dice a uno de sus redactores que “deje la historia del gallo en paz, porque es de interés humano” y que mande a Hitler a la página de los chistes. Cavell lo interpreta como una alegoría, que sirve para justificar el espacio que debe tener la comedia dentro del cine. Hitler no es una noticia, sino un problema sobre el que ya se sabe qué debe hacerse, mientras que los sucesos fantásticos protagonizados por un gallo expresan aun en su sensacionalismo una cuestión en la que los seres humanos están humanamente interesados. Por eso es una noticia y vale la pena darle espacio. La comedia, en última instancia, expresa las expectativas humanas en que la propia vida mejore a pesar de que el mundo siga hundiéndose. La idea de que la suerte –buena o mala– no es eterna y la confianza en que la felicidad depende de las propias acciones se generan indudablemente a espaldas del mundo. Por eso mismo son ilusorias. La comedia, entonces, es el género por excelencia de las fantasías humanas, y entre 1934 y 1949 esas fantasías aparecen vinculadas al matrimonio.

El precedente de las comedias de enredo matrimonial son las comedias románticas de Shakespeare. La pregunta de Cavell es por qué fue solo en 1934 y en Estados Uni-



dos –entre todos los lugares posibles– donde resurgió la estructura shakespeariana, aunque no sobre un escenario; es decir, por qué su continuación tuvo lugar en el cine y no en el teatro. El año 1934 –el de *Lo que sucedió aquella noche*, de Capra, la primera de estas comedias en el orden cronológico– indica que tenía que haber pasado el tiempo suficiente desde la llegada del sonido como para que su desarrollo artístico permitiera que los términos de una conversación –el planteo de un problema y su posible resolución– los pudiera definir el cine. Para el nuevo género es fundamental el cambio en el estilo de actuación, porque el dominio natural del actor sobre el personaje permite que predomine la improvisación sobre la predicción. Pero las razones de Cavell van más allá de las condiciones materiales del cine. Por esa misma fecha había un grupo de mujeres con la edad y el temperamento necesarios como para hacer posible la aparición de un género cinematográfico que respondiese a la descripción shakespeariana. Claudette Colbert, Barbara Stanwyck, Katharine Hepburn, Rosalind Russell e Irene Dunne –las protagonistas de las películas que interpreta Cavell– son la vanguardia de un modelo de mujer que la sociedad del

momento podía pensar, aunque no lo pudiera asimilar todavía. La creación de una nueva mujer es el imperativo de estas comedias, por eso coinciden con una fase de la historia de la conciencia femenina, una conciencia que las mujeres tienen de sí mismas por el hecho de que esta conciencia se desarrolla en relación con la conciencia que los hombres tienen de ellas. ¿Qué es entonces –se pregunta Cavell– lo que hace tan adecuadas a estas actrices para interpretar los personajes de esa nueva mujer? En ese momento, todas tienen alrededor de 30 años, es decir, que nacieron entre 1904 y 1911. Sus madres pertenecieron a la generación de 1880, que fue la que se ganó el derecho al voto sin alcanzar al mismo tiempo la victoria en aquellas otras cuestiones –las laborales y las domésticas– de acuerdo con las cuales el voto hubiera tenido la importancia suficiente como para generar una nueva mujer. Este dato es decisivo, porque las comedias de enredo matrimonial las protagoniza siempre una mujer casada. No es nada nuevo que el hombre busque la felicidad ni que busque hacerlo aunando lo público y lo privado. Tampoco lo es que esta búsqueda requiera de una revolución, tanto en lo

social como en lo individual. Lo verdaderamente nuevo es que sea una mujer –una mujer casada– la que se empeñe en esta búsqueda y que la intente por la vía del matrimonio. Porque el amor aparece siempre como un obstáculo para llevar adelante una vida razonable y civilizada, pero al mismo tiempo como un obstáculo que el matrimonio allanaría al precio de perder todo su interés dramático.

La comedia de enredo matrimonial plantearía este problema como un aspecto de la lucha por el reconocimiento, un reconocimiento que debe interpretarse como paridad (no como igualdad abstracta). Por eso en ninguna de ellas se admite la presencia de hijos. Porque todas tratan sobre el deseo de volver a la infancia, de recuperar la inocencia, de dejar espacio para la alegría dentro de la edad adulta, del deseo de ser atendido incondicionalmente y de recibir favores sexuales (que Cavell los diferencia de las exigencias sexuales). Este deseo de no atender a otros sino de ser objeto de atenciones, así como excluye a los hijos, instala también el terreno de la lucha por el reconocimiento.

Las mujeres de estas películas tienen todas sentido del humor. La cuestión para ellas es cuáles son las condiciones –y antes que nada las condiciones que debe cumplir el hombre– bajo las cuales se puede ejercer ese sentido del humor. Los hombres de estas películas, a su vez –no por nada casi siempre están interpretados por Cary Grant–, no desean alejarse de ese sentido del humor. De ahí que el temperamento que encarnan estas comedias sea irremediablemente utópico. ■

Basados en el libro de Stanley Cavell, en el ciclo exhibido en la Lugones y en nuestro propio gusto, elegimos algunas de las mejores comedias *screwball* de la historia. Acá hay doce pero son muchas más: una de las mejores épocas de Hollywood.

UNA SELECCION DE COMEDIAS **ALOCADAS**

Matrimonios... y algo más



LA COMEDIA DE LA VIDA, *Twentieth Century*, 1934, de Howard Hawks, con J. Barrymore y C. Lombard

John Barrymore interpreta aquí un personaje inolvidable, pero que podría considerarse la antítesis de los de Cary Grant. Oscar Joffe es un director malhumorado y tiránico, posesivo y ególatra, insoportable e histriónico, cuyo único mérito es lograr que modelos sin condiciones actorales actúen a la perfección en sus puestas teatrales. Su mayor logro es haber hecho de Lily Garland (Carole Lombard) una actriz. Pero lo que Joffe entiende por actuar es sobreactuar, y ambos, cuando se convierten en marido y mujer, terminan actuando en la vida como en las tablas, es decir,

se vuelven insoportables e histriónicos. *La comedia de la vida* no trata sobre el amor, sino sobre las bases neuróticas de toda pareja que no puede separarse. El dinero y los negocios en común se vuelven entonces la excusa para que dos personas que se destruyen mutuamente no puedan dejar de hacerlo. El amor eterno mostrado como neurosis. Aunque Hawks cumple con todos los requisitos para que esta comedia sea de rematrimonio, es imposible no ver su ironía al hacer una película que responde al género, pero cuestiona su fundamento. **Silvia Schwarzböck**



LO QUE SUCEDIO AQUELLA NOCHE, *It Happened One Night*, 1934, de Frank Capra, con C. Gable y C. Colbert

¿Qué es lo que sucedió esa noche? Según Cavell en su libro, el nacimiento del género de las películas de enredo matrimonial. Pero además esa noche y a través de un viaje suceden las cosas más maravillosas que pueden suceder. En este film, la felicidad no tiene que ver con la satisfacción plena y eterna de las necesidades humanas como en la mayoría de las comedias, sino que aquí la felicidad se emparenta con el análisis y la consecuente transformación de dichas necesidades. Así, los personajes emprenden un viaje iniciático donde él –el macho experimentado– le ense-

ña a ella desde mojar una dona en el café hasta ver con otros ojos las relaciones humanas, y ella con su inocencia aprende a vivir con lo que tiene. Constituido como un viaje de aprendizaje, ellos encuentran el amor como corolario, pero también es un viaje de autoconocimiento y transformación, donde en el camino aprenden a respetar al otro, a comprenderse, a amarse sin miramientos. Los dos se redimen del pasado y en esas tres noches juntos aprenden más que nunca acerca de la vida. Una comedia maravillosa, memorable. **Marcela Gamberini**

LA PORFIADA IRENE, *My Man Godfrey*, 1936, de Gregory La Cava, con W. Powell y C. Lombard

Por alguna misteriosa razón, de todos los grandes directores de comedias clásicas de Hollywood, el menos conocido en estos lares es Gregory La Cava. Con una carrera bastante prolífica en el período mudo, su filmografía comenzó a mostrar rasgos personales ya entrado el cine sonoro. Su vocación etílica ("alcohólico nada anónimo", según la feliz expresión de José Luis Garcí) le provocó diversos problemas a lo largo de su carrera, que se vio abruptamente interrumpida en 1948 tras un conflicto con los productores. *La porfiada Irene* narra la historia de una ex-

céntrica familia de clase alta que, en una noche de juerga en plena Depresión, decide recoger a un vagabundo en la calle y darle alojamiento en su casa. Las modificaciones que provoca la llegada del inesperado visitante en la conducta de sus miembros y las alusiones a las diferencias de clase están narradas con el humor ácido y chirriante característico del director, en un film que cuenta además con una jugosa galería de personajes secundarios. Muchos años después Joseph Losey retomaría esta idea argumental en clave dramática en *El sirviente*. **Jorge García**



LA PICARA PURITANA, *The Awful Truth*, 1937, de Leo McCarey, con C. Grant e I. Dunne.

¿Cuál es "la terrible verdad" (ver título original) que encierra esta maravillosa película? No es nada más ni nada menos que el proceso en el que Cary Grant e Irene Dunne toman conciencia de que su propia felicidad es directamente proporcional al matrimonio. ¿Hay algo más terrible que darse cuenta de que se puede llegar a ser feliz en el matrimonio? Además, esta felicidad está íntimamente relacionada con la alegría, con el goce, con la fiesta, con el divertimento. Y esta es la idea de la felicidad que exponen las comedias más logradas del género: reconocer y re-

conocerse en la alegre felicidad de los protagonistas no es tarea sencilla, como tampoco es simple reconocer que la felicidad siempre está cerca, al alcance de la mano, y que negarse a ella es un acto indigno. *La pícaro puritana* transmite ternura, alegría y comprensión a los espectadores, pero también transmite una profunda emoción cuando uno se da cuenta de que la felicidad no es algo idílico ni inaccesible, sino que forma parte de lo terrenal y de lo cotidiano y siempre está demasiado cerca. ¿Será por eso que sobre el final me hace llorar? **Marcela Gamberini**



LA ADORABLE REVOLTOSA, *Bringing Up Baby*, 1938, de Howard Hawks, con K. Hepburn y C. Grant

La mujer le grita al hombre "Te amo" y él, flanqueado por ella, una silla y un leopardo, responde, con otro grito y sin escuchar, "¿Qué?". *La adorable revoltosa* está llena de alaridos, aullidos, ladridos y oídos que no escuchan (o que escuchan solamente lo que quieren). Nadie, y menos el circunspecto David (Grant), puede atender el torbellino –no solo verbal– de Susan (Hepburn), la mujer más decidida, cabezadura y menos indefensa y sentimental: la máxima heroína hawksiana. En medio del mayor exceso de velocidad de comedia que se conozca, un par de leopar-

dos y el fox terrier más ladrador, David será tironeado por su prometida y por Susan. En el seco y desencantado universo de Hawks no es casual que ninguna de las dos lo quiera para formar una familia: Miss Swallow lo ve como el palurdo ideal que le dará brillo al hacer carrera profesional, y Susan se obsesionará tontamente con el propósito de divertirse y excitarse, un juego adrenalínico que seducirá a David y que tendrá como resultado su literal caída, seducido y abandonado a los designios femeninos, en los fuertes brazos de la chica cazadora. **Javier Porta Fouz**





NINOTCHKA, 1939, de Ernst Lubitsch, con G. Garbo y M. Douglas

Greta habla y ríe. Y, esta vez, no quiere estar sola. El suave conde que interpreta Melvyn Douglas la seduce, y la enviada comunista a la tierra del amor ya nunca volverá a ser la misma. Hay más de un momento inolvidable en *Ninotchka*, pero en lo personal hay una escena que puedo volver a ver infinitas veces sin dejar de asombrarme y disfrutar como loco: aquella en la cual solo vemos una puerta cerrada –impeccable ejemplo de buen uso del fuera de campo– y podemos oír las expresiones de asombro *in crescendo* de Iranoff, Buljanoff y

Kopalski a medida que camareros y cigarreras van ingresando en la habitación. Sutileza de estilo, romanticismo que nunca cae en la cursilería, la comedia como un arte. Lubitsch utiliza todos los recursos de sofisticación conocidos y logra uno de los puntos altos de una forma de hacer cine ya casi extinta. El rostro de la Garbo, de 34 años en ese momento, sigue irradiando una fuerza irresistible, incluso en los momentos en que su personaje solo está preocupado por el ángulo de inclinación de los cimientos de la Torre Eiffel. **Diego Brodersen**



AYUNO DE AMOR, *His Girl Friday*, 1940, de Howard Hawks, con C. Grant y R. Russell

Comedia de rematrimonio en el marco de una feroz sátira al periodismo y la política. Cary Grant es el editor de un diario y Rosalind Russell su periodista estrella y ex esposa. Russell anuncia que dejará su trabajo y que se casará con su actual novio. Esto provoca una doble desesperación en Grant, por un lado como editor, y por el otro, porque sigue enamorado de ella. Entonces iniciará una serie de trampas para evitar que ella se tome el tren con su novio y lo abandone. La excusa es la ejecución de un preso y la cobertura del hecho.

La pasión por el trabajo está presente como en muchos films de Hawks y las escenas colectivas llevan la impronta del realizador. Pero su mano genial se nota aún más en la creación del personaje de Russell. Esa periodista intrépida y talentosa que no puede renunciar a su vocación para casarse es una de las mejores y más adorables de las llamadas mujeres hawksonianas. Cuando persigue a un hombre por la calle para obtener una noticia y lo detiene con un tacle, queda claro que no podrá dejar su trabajo. **Santiago García**



HISTORIA DE FILADELFIA, *The Philadelphia Story*, 1940, de George Cukor, con C. Grant, K. Hepburn y J. Stewart

Así como la revista rige a los personajes, su nombre, *SPY*, domina esta comedia cínica y amarga: *The Philadelphia Story* gira en torno al juego de hacer público el secreto de otro y conservar el propio. La llegada de los periodistas fuerza a la supuesta depositaria del secreto (KH) a comportarse como tal y a montar una compleja farsa sobre lo privado, parodiando las marcas de la diferencia al tiempo que las utiliza para ganar terreno, disolver la unidad del enemigo y hacer saltar por los aires un secreto de ellos.

Quien gana finalmente el juego es CG, porque logra conservar su secreto hasta último momento. ¿Cómo? Evitando el *spy*, que no solo se trata de “espíar” sino también de “descubrir tras observar”. CG está todo el tiempo retirándose, yéndose, dejando que los demás (particularmente KH y JS) se miren hasta descubrirse. *TPS* pertenece a un cine ingenuo, premoderno, que cree que basta con mirar para descubrir aquello que los objetos esconden. En esta ingenuidad radica su inagotable atractivo clásico. **Hugo Salas**

CASADOS Y DESCASADOS, *Mr. & Mrs. Smith*, 1941, de Alfred Hitchcock, con C. Lombard y R. Montgomery

Algún día se escribirá que Hitchcock era el mago de la comedia. Bueno, lo es. Esta comedia de rematrimonio despreciada por los admiradores del director es una pequeña joya de la *screwball comedy* y uno de sus films más felices. Pero ser feliz no le impide ser perversa. Su humor juguetón reaparecerá en la carrera posterior del director. Por un problema legal, un matrimonio deja de estar casado. El problema es que esa mañana habían tenido una discusión y el inconveniente técnico se transforma en la excusa para una separación.

El matrimonio es un papel si no hay pasión en la pareja. Los celos y las confusiones se multiplican, y ella (Carole Lombard) amenaza con irse con otro hombre. Aunque en los diálogos se hable de ese hombre como heterosexual, el personaje es claramente gay, por lo que queda en claro que la estrategia es para recuperar a su marido. Lo mejor de la película es, de todas formas, la presencia de Carole Lombard, reina de la *screwball comedy* y, para quien escribe estas líneas, la mejor actriz de todos los tiempos. **Santiago García**



LA HISTORIA DE PALM BEACH, *The Palm Beach Story*, 1942, de Preston Sturges, con C. Colbert y J. McCrea

Esta descontrolada expresión de insania del gran Preston Sturges podría figurar en otra sección de este número de *El Amante*. En la página 20, Porta Fouz y Panozzo hablan de películas audaces, aparentemente para niños, que destruyen física y metafóricamente todo atisbo de normalidad, cosa que *La historia de Palm Beach* cumple más que sobradamente. Si para entrar en esa categoría es necesario apelar a alguna referencia a la animación, les recuerdo que los nombres de los personajes que interpretan Joel McCrea y Claudette Colbert son Tom y Gerry. Como tantas otras películas

de estas páginas, también trata sobre la historia de un divorcio, o más bien, del intento de un divorcio. Solo que nunca resulta claro por qué Gerry quiere divorciarse del hombre que ama, excepto porque el dinero es más importante que el sexo o el amor y Tom no pasa por su mejor momento. Para llevar a cabo la separación, viajará sin dinero ni maletas a Palm Beach, en uno de los viajes más caóticos y delirantes que el cine haya ofrecido jamás. La película debe tener algún significado, pero este queda sepultado en un torrente de felicidad incontenible. **Gustavo Noriega**



LA PICARA SUSU, *The Major and the Minor*, 1942, de Billy Wilder, con G. Rogers y R. Milland

El gran Billy tenía 38 años cuando filmó su ópera prima, *The Major and the Minor*, que ya refleja su particular modo de acercarse a la comedia americana clásica. También aparecen sus obsesiones temáticas (falsas identidades, disfraces, máscaras, dobles personalidades) y su feroz crítica a las instituciones (en este caso, a los rígidos conceptos castrenses de la época). Wilder y Brackett conformaron una dupla irrepetible como guionistas en cuanto a la velocidad de los diálogos y la perfecta sincronización de las situaciones entre personajes principales

y secundarios (clave fundamental para entender la comedia americana). En *The Major and the Minor*, Ginger Rogers interpreta dos papeles: la pequeña e inquieta Susú Applegate y la díscola y vulgar Sussane Applegate, y Ray Milland encarna al poco confiable mayor del ejército. Una aclaración: nadie puede creer que Rogers tenga 12 años, pero la dupla guionística logra que cualquier ambigüedad sea posible y hasta entendible. Un recordatorio: hace pocos días Billy cumplió 95 años. ¡Que sigan los festejos! **Gustavo J. Castagna**



LA COSTILLA DE ADAN, *Adam's Rib*, 1949, de George Cukor, con K. Hepburn y S. Tracy

Comedia genial que despliega en abanico todas las posibilidades de la vida en pareja. Un matrimonio de abogados (solo Cukor podía hacer tamaña película con una yunta tan aburrida) se enfrenta en juicio por una mujer que ha baleado a su marido infiel. Urbanidad por un lado, violencia y desamor por el otro. Los roles cambian constantemente. Los maritales y los sexuales. Hepburn luce su costilla masculina, Tracy llora como una mujer para poder recuperar a otra. Los celos, la competencia, las tormentas pasajeras. Pero también la complicidad,

la tolerancia, el deseo que brilla en los ojos húmedos de la Hepburn, en la encantadora tosquedad irlandesa de Tracy. ¿Es esto el amor? Sí, sin duda. Si Hepburn y Tracy pudieron... **Eduardo Rojas**



ÉL CARY GRANT

El rostro de la felicidad

Cuando se habla de “el” comediante clásico, no hay discusión. Cary Grant tiene consenso absoluto. Lo interesante es que el acuerdo acerca de las virtudes de este inglés parece extenderse también hacia otros géneros. **por JUAN VILLEGAS**

Con Santiago García hemos acuñado una idea que se podría enunciar así: Cary Grant y John Wayne cubrirían todo el universo de personajes masculinos posibles. Una mitad de ellos pedirían ser encarnados por Wayne y el resto por Grant, y si no podemos imaginar a un personaje interpretado por ninguno de ellos dos, es porque ese personaje estaría mal construido. Esta posible exageración permite, sin embargo, demostrar una vez más la enorme ductilidad de estos dos grandes del cine, pero a la vez nos ayuda a delimitar las características específicas que los convirtieron en mucho más que en excelentes actores. John Wayne no hizo solamente westerns, pero que su figura sea el arquetipo de ese género no desmerece su valor de actor sino todo lo contrario. En el caso de Cary Grant, sería absurdo olvidar que su enorme talento brilló en bellísimos thrillers (*Tuyo es mi corazón*, *Intriga internacional*) y en alguna inolvidable película de aventuras (*Solo los ángeles tienen alas*), pero la comedia sofisticada fue su territorio natural, donde sus recursos expresivos alcanzaron una mayor eficacia y complejidad y donde su físico, su voz, su forma de moverse y sus gestos lo convirtieron en una figura inolvidable, única y arquetípica. Cary Grant nació en Inglaterra en 1904. A los 15 años se escapó de su casa y se unió a la Pender Trope, un grupo teatral especializado en malabarismos, paseos con zancos y obras con mimos y payasos. Nadie supo actuar mejor que Cary Grant la

torpeza física, y solo alguien con un dominio total de su cuerpo puede mostrar en pantalla esos elegantes desajustes entre las acciones físicas y la realidad, que solían terminar en caídas, golpes y, por supuesto, en nuestras sonrisas de aprobación. Su formación actoral inicial debió haber sido determinante para su posterior carrera como comediante, pero es notable cómo supo disimular lo puramente circense en beneficio de lo cinematográfico. En 1920 llegó a Estados Unidos y trabajó en teatro hasta su llegada a Hollywood en 1932. En sus primeros tres años como actor de cine, filmó unas veinte películas, convirtiéndose muy rápidamente en un galán romántico muy apreciado por el público. Pero es en la segunda mitad de esta década cuando afirma su condición de comediante y nace la figura arquetípica. A partir de *Una muchacha sin importancia* (1935) y especialmente *La pícaro puritana* (1937), ayuda tal vez como ningún otro artista a construir este estilo de comedia inconfundible que reinó hasta la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. En estas dos películas ya aparecen el hablar punzante y acelerado, la elegancia y simpatía natural, una comicidad fina pero nunca tímida y la sonrisa inolvidable, que invitaba a la confianza pero podía incluir picardía y trampa. En la primera es un sinvergüenza manipulador, mentiroso y aprovechador, y la segunda empieza con su personaje mintiendo a su mujer y continúa con todo tipo de trampas para reconquistarla luego

del divorcio. En *Ayuno de amor* (1940) se repite esta misma estructura de rematrimonio y su personaje duplica su repertorio de engaños, pero siempre su crueldad es redimida por el amor, porque aunque nunca va a manifestarlo directamente, sabemos que el único motor de sus maquinaciones es la recuperación de la mujer que desea y no olvida. En esos años filma también *La adorable revoltosa* (1938), *Vivir para gozar* (1938) e *Historia de Filadelfia* (1940), tres obras maestras en las cuales termina de desarmar su antigua figura de galán para construir un personaje que no abandona nunca la seducción y el encanto, pero que sabe salirse de la masculinidad más ordinaria y recia. Cary Grant es un genio de la torpeza, pero siempre va a seguir siendo elegante y sofisticado; puede ser un charlatán mentiroso y pícaro, pero sin perder la inocencia y la simpatía. Todo en él tiende a la contradicción: cuando la situación es más desatada, Grant se muestra más controlado y evita todo desborde, pero cuando la escena tiende a la intimidad y a lo confesional, su actitud suele apelar a los efectos más histriónicos y a la verborragia más descontrolada. Es que lo que Grant va a evitar siempre en toda comedia es caer en el sentimentalismo. Por eso su colaboración con Hawks fue tan efectiva, incluso en dos excelentes ejemplos tardíos como *La novia era él* (1949) y *Vitaminas para el amor* (1952). Ambos parecen haber adivinado que el sentimentalismo, disfrazado de profundidad dramática y expresión de verdad psicológica, es el artificio que peor envejece. El resto, la gracia sublime para caer y levantarse y el perfecto timing verbal, por ejemplo, sobreviven hoy después de más de 60 años como una muestra de un arte mayor, un momento de la historia del cine en la que el rostro de Cary Grant era lo más parecido a la felicidad. ▀



ELLA KATHARINE HEPBURN

¡Intenten detenerme!

La comedia brillante lleva su gracia, su sofisticación y su voluntad marcada a fuego. Niña bien en más de un sentido y leyenda viva del Hollywood clásico, la adorable Katharine formó junto a Cary Grant una pareja deslumbrante. **por JAVIER PORTA FOUZ**

Pertrechada con la expresión del título de esta nota y la mirada desafiante, Linda, el personaje de Katharine Hepburn en *Vivir para gozar* (*Holiday*, 1938, George Cukor), increpa a su padre y a su meliflua hermana, minutos antes la injusta prometida de Johnny Case (Cary Grant), y se va del caserón familiar a buscar a su ideal cinematográfico masculino (imaginemos que hoy Bill Murray encontrara una actriz que pudiera jugar a su mismo nivel en la comedia, bueno, eso eran KH y CG). En la obra de teatro en la que se basaba esa película, KH había tenido, años antes, uno de sus primeros papeles de suplente, cuando cobraba 125 dólares por semana, se casaba por primera –y única– vez y el cine aún no la había tentado. La Linda cinematográfica creada por la hermosa Kathy suena convincente, nos arrebató emocionalmente y nos pone a punto de irrumpir dentro de la pantalla para abofetear a quien ose detenerla, y podría decirse que lo logra gracias a la práctica teatral (o a la práctica a secas: KH puede definirse sin problemas como una voluntariosa perfeccionista).

Nada ni nadie debía perturbar la unión en celuloide de la pareja Hepburn-Grant, pero este infausto suceso ocurrió en la única experiencia fallida del dúo: *Sylvia Scarlett* (Cukor, 1935). Algo más que no funcionaba en esa película: KH no hacía de niña rica sino de empobrecida. La mejor, la excelsa KH del período hay que buscarla en sus adineradas heroínas de *Vivir para gozar*, *La adorable revoltosa* (Hawks, 1938), *Historia de Filadelfia* (Cukor, 1940) y en *La mujer del año* (*Woman*

of the Year, George Stevens, 1942, ya con Spencer Tracy).

En su doblete con CG de 1938, KH estaba decidida a conquistarlo. Tanto en *La adorable... como en Vivir...*, al enterarse de que él pretende casarse con otra mujer, hace el mismo gesto, que da a entender que recibió el golpe y se prepara para modificar la situación. Enseguida, sale corriendo con un objetivo preciso. En *La adorable...* su decisión es manifiesta y sus maneras, desaforadas; en *Vivir...* trabaja con mayor sutileza, tal vez porque su rival es su propia hermana.

La KH real, la niña que manifestaba con su madre por el voto femenino, la joven de aspecto decidido (aunque, según ella misma, insegura), altanera y solitaria era, sobre todo, una cabezadura con fuerte voluntad e independencia de criterio. O una intolerante egocéntrica que terminó adaptándose –¿claudicando por amor?– a una personalidad opuesta, la de Spencer Tracy, por lo que *La mujer del año*, en la que se conocieron, fue una película con rasgos autobiográficos a futuro. Pero volvamos a 1938, a la KH de 31 años, la niña rica educada en una familia progresista que filmaba *La adorable revoltosa* y terminaba de hacerse la fama de “veneno para la taquilla” que tardaría dos años en revertir. Efectivamente, si *Vivir para gozar* no fue un gran éxito, *La adorable...* (última película que haría para la RKO), obra maestra ultramoderna, fue un fracaso. El declarado ego de KH fue a curarse al teatro, de donde volvió más que energizado con el suceso de *Historia de Filadelfia*. KH, por su parte, decidió acompañar al ego

de KH con un negocio: por recomendación y por acción de su “novio” de ese momento, Howard Hughes, ella había comprado los derechos para el cine de *Historia...*, e iba a hacerlos valer. Negoció con la Metro, lo que incluía asegurarse el protagónico, aprobar a los actores y al director. El resultado: un equipo conformado por CG, KH, James Stewart y Cukor, que dio forma a un modelo de comedia tan perdurable como difícil de copiar: la mismísima definición de comedia brillante. De ahí en más, KH no volvería a actuar junto a CG. El rey y la reina de la comedia de los 30 y los 40 solo actuaron juntos en cuatro películas y, si descontamos *Sylvia Scarlett* ya que no son “la pareja” protagónica, solo quedan tres, pero podríamos poner en duda que *Historia de Filadelfia* sea estrictamente de la dupla ya que actúa más tiempo Stewart, enmascarando los planes de CG. Incluso en *Vivir para gozar* no son tantos los momentos en los que los dos están juntos en la pantalla, por lo que el ejemplo máximo e insuperable del dúo es *La adorable revoltosa*, en la que, con un civilizado leopardo y un perro psicótico que les enredan las piernas, están siempre presentes, y juntos. Aunque KH siguió haciendo muchas más películas (*Historia de Filadelfia* fue la decimo-sexta e hizo más de cuarenta en total), nada volvería a ser igual al brillo Hepburn-Grant. CG se fue a trabajar con el gordo Hitchcock, director con el que la musculosa nadadora KH –con un cuerpo nada habitual para la época– probablemente hubiera terminado a las piñas. En lugar de eso, esta amiga de Cukor y admiradora de John Wayne siguió ganando Oscars (cuatro como protagonista, récord nunca igualado) y es la máxima leyenda viva del Hollywood clásico. Hace rato que habría merecido uno de esos lacrimógenos homenajes en los Oscar, de no ser porque nunca va a las entregas y porque Susan Vance, la revoltosa adorable, la quintaesencia de KH en cine, no cree en lágrimas. ▀



El toque Schlieper

Carlos Schlieper se dedicó a la comedia como ningún otro director en toda la historia del cine argentino, y, según sus propias palabras, lo hizo por tres motivos: "Porque en el mundo hay demasiada pena y la gente quiere divertirse; segundo, porque es más difícil que hacer drama y me gustan las cosas difíciles, y tercero, porque la gente cree que la comedia no tiene importancia y me incomoda cuando la gente les da importancia a las cosas". La historia oficial nunca lo tomó en serio debido a su ligereza, pero hoy su filmografía muestra un interés y una coherencia tales que merece ser revisada para colocar a Carlos Schlieper en el lugar de privilegio que le corresponde. Su carrera se desarrolló entre 1939 y 1956. Con un total de 29 películas filmadas en Argentina, las mejores de ellas en el marco de la comedia, no fue un realizador más prolífico que sus contemporáneos dentro de la industria. Nació en 1902 en el seno de una familia de clase alta, y aunque la riqueza de su familia estaba en decadencia y tenían que vivir de su trabajo, el joven Schlieper pudo conocer Europa, viajar y aprender varios idiomas. Hablaba español, inglés, francés, italiano y alemán, este último heredado de su padre. Se recibió de escribano pero sus verdaderas pasiones eran los viajes y la fotografía. También era conocida su pasión por las mujeres. Domingo Di Núbila lo definió como un hombre de "temperamento mundano, educación europeo-norteamericana, cuna acaudalada y admiración militante por la belleza femenina". Le gustaba leer a los clásicos en su idioma original y muchos de sus films fueron adaptaciones literarias. Lo que no le

gustaba era el teatro y la literatura argentinos, a los que consideraba solemnes o burdos. Tampoco disfrutaba mucho del cine nacional, pero había un director al que respetaba: Manuel Romero, alguien que no solo sentía pasión por el ritmo narrativo que luego se veía en los films de Schlieper, sino que también dirigió grandes comedias. Pero sus principales referentes eran Ernst Lubitsch, Howard Hawks y Preston Sturges. Los tres directores brillaron en la comedia clásica americana y los films del realizador argentino muestran la influencia principal de este género. La crítica local de la época lo comparó con Lubitsch, de quien tomó en especial la sutil forma de encontrar elementos de comedia en films dramáticos. Schlieper consideraba, por ejemplo, que el tratamiento de la historia que Lubitsch eligió en *Madame DuBarry* era claramente de comedia, aunque se trataba de un melodrama. Esta es una clave para entender el enfoque que adoptaría Schlieper al dirigir films dramáticos. Pero la comparación con Lubitsch también incluye los ambientes sofisticados donde se desarrollan algunas de sus historias y su mirada sobre el sexo. Por lo demás, Schlieper parece hoy más cercano a

Hawks y Sturges. Las llamadas *screwball comedies*, la comedia sofisticada y la comedia lunática o una mezcla de estas tres variables —que tienen a su vez muchos puntos en común e incluso se las ha considerado como sinónimos—, encajan como definición del cine de Schlieper y su estilo propio, único en el cine argentino. Y es notable la presencia que tiene la ciudad de Buenos Aires en sus comedias, aunque hayan sido filmadas en estudios.

LA BUSQUEDA DE LA COMEDIA. Luego de codirigir *Cuatro corazones*, arranca su verdadera filmografía con una trilogía protagonizada por Amanda Ledesma: *Si yo fuera rica* (1941), *Papá tiene novia* (1941) y *Mañana me suicido* (1942). Dentro de la comedia encontró en el gran Manuel Romero y en esa obra maestra llamada *Isabelita* (1940) un referente argentino que le serviría de modelo para sus primeros ensayos en el género. También tenía gran admiración por la comedia romántica y road movie *Yo quiero morir contigo* (1941), de Mario Soffici, donde descubrió la capacidad de Angel Magaña para ese género. Aunque Schlieper empieza a mostrar sus marcas y temas con



claridad, esas primeras películas no alcanzan el nivel de sus films posteriores. En *Si yo fuera rica* se notan ya la importancia que le da al ritmo de la narración, la especial marcación de los actores y la batalla de los sexos típica de la *screwball comedy*. Severo Fernández entra en escena con unos lentes a lo Cary Grant y catalogando unos escarabajos. Unos minutos después, ya está discutiendo con Ledesma, una ladrona que deberá aceptar un trabajo insólito: hacerse pasar por la esposa de Fernández durante un fin de semana. Como en Preston Sturges, la usurpación voluntaria o involuntaria de identidades es una constante en su filmografía. La similitud con Sturges continúa en la película romántica *Mañana me suicido*, en la que el mundo de la radio es objeto de una parodia demente, similar a la que aparece en *Navidades en julio*.

De esta primera época, hay una comedia que brilla por sobre los demás films: *El sillón de la gran duquesa* (1942). Basada en *Las doce sillas*, gira en torno a la búsqueda de unas joyas de la Rusia zarista, que están escondidas en un sillón que forma parte de un juego de cuatro y que generará una carrera por obtenerlas entre nuevos ricos y

viejos aristócratas. En ella entra en escena un comediante clave en el cine de Schlieper: Osvaldo Miranda. Estos primeros films sugieren que el director era un especialista en películas de mujeres, pero Schlieper fue algo más que eso: su mirada sobre la mujer fue revolucionaria y única en el cine argentino.

COMEDIAS DE CONTRABANDO Y MELODRAMAS.

“A las mujeres desilusionadas. a las mujeres que no han visto satisfecha en el matrimonio la necesidad de ternura que sentían en su corazón. A las que han contemplado cómo se derrumbaban una a una todas sus ilusiones, todas sus esperanzas. A las que han estado o a las que están a punto de dejarse arrastrar por una pasión. A esa enorme, inmensa legión, he dedicado las páginas de mi novela. Que habla de una mujer enferma de sueños.” Nada menos que Gustave Flaubert defiende su novela *Madame Bovary* en el prólogo de la adaptación que hizo Carlos Schlieper. Esas palabras revelan las intenciones del director y demuestran que sus temáticas e intereses también estuvieron presentes en una serie de films que reali- ▶

Carlos Schlieper, el único director argentino que se dedicó de lleno a la *screwball comedy*



zó por encargo, y que no pertenecen a su extraordinario grupo de comedias. En esas películas, se defiende la libertad sexual femenina pero, al ser historias dramáticas, los finales de las mujeres suelen ser trágicos o sus deseos finalmente castigados. Ya se vengaría Schlieper cuando entrara de lleno en la comedia. Pero mientras tanto no solo *Madame Bovary* veía en el matrimonio sin sexo una fuente de frustración y tristeza sin remedio. En el cine de Schlieper las mujeres quieren tener una vida sexual activa y suelen tomar la iniciativa para obtenerla. En *El deseo* (1944), *La honra de los hombres* (1946), *Las tres ratas* (1946) y *Madame Bovary* (1947), estos elementos feministas no resultan sutiles a los ojos del espectador actual, están muy claros y tienen un peso importante dentro de la historia. Salvo en *El deseo*, el director disfrutaba colocando elementos de humor que aligeraban la trama y le aportaban picardía y un poco de alegría al sexo. En *El deseo* elige experimentar con el encuadre y desplegar su gran talento para la composición. En cambio, en sus posteriores películas prefirió, como Hawks, lucirse con una puesta en escena impecable pero invisible. Respecto de *Madame Bovary*, el realizador decía no sentirse cómodo con la actitud de la protagonista, ya que no podía entender que una mujer cansada de su marido no lograra abandonarlo. Una verdadera pista de su cine por venir.

DEMOLIENDO ALCOBAS. El período que coloca a Schlieper en un lugar de privilegio dentro del cine nacional comienza con *El retrato* (1947). Allí se concentran todos los elementos distintivos del director. La historia empieza con un marido que desea abandonar el cuarto matrimonial para posteriormente iniciar el divorcio. ¿El motivo? No está satisfecho con la apática sexualidad de su esposa (Mirtha Legrand, demostrando por primera vez todo su talento). Ella, desesperada, llora frente al cuadro de su abuela y, por arte de magia, esta última (también Mirtha) desciende del cuadro e intercambian roles. La abuela le enseña a la nieta cómo tener una vida sexual plena y recobrar su matrimonio. Por otro lado, el intercambio produce una tensión sexual entre nieta y abuelo que suma más elementos osados a la trama. Las infidelidades, las parejas cruzadas, los celos, la batalla de los sexos en su máxima expresión. El sexo disparado a cien palabras por minuto. Todo eso aparece en *El retrato* y continuará con la misma eficacia en un ciclo de comedias únicas en nuestro cine: *La serpiente de cascabel* (1948), *Cita en las estrellas* (1949), *Cuando besa mi marido* (1950), *Esposa último modelo* (1950), *Arroz con leche* (1950), *Cosas de mujer* (1951), *Mi mujer está loca* (1952) y, en menor medida, *Los ojos llenos de amor* (1953).

En Schlieper el sexo no es sinónimo de matrimonio, pero no hay matrimonio feliz sin sexo. Varios de sus films son comedias de re-

matrimonio basadas en la recuperación sexual de la pareja, donde es la mujer quien toma la iniciativa, muchas veces a partir del ingreso de un elemento fantástico o mágico que logra evadir la moral de la época. Pero a no engañarse, jamás volvió a defenderse así la libertad sexual femenina en toda la historia del cine argentino, salvo alguna que otra honrosa excepción. Un ejemplo de rematrimonio más elemento fantástico es *Mi mujer está loca*. Lucía (Amelia Bence) es una mujer estricta a más no poder. Cuando su marido le da un beso tierno, ella le contesta con enojo: "¡Ernesto, hoy no es jueves!". Pero ella sufrirá un trastorno de personalidad debido a un accidente, a partir del cual creará que es su propia tía: Lili del Vals, una cantante descodada que era la vergüenza de Lucía. El marido (Alberto Closas, haciendo de un abogado con, otra vez, un look idéntico a Cary Grant en *La adorable revoltosa*) no sabe qué hacer con esta nueva esposa, fogosa y divertida, amante de los marinos, la bebida y la noche. El trata de evitar que ella "lo engañe" con otros. Los médicos deciden cambiarlo a él en lugar de tratar de cambiarla a ella. Lucía finalmente se interesa por su marido cuando cree que es el jefe de una banda. A partir de estas nuevas personalidades, la pareja recupera la pasión de su matrimonio y tienen sexo. Entonces el marido no quiere de ningún modo que la "recuperen". Ni siquiera los hijos quieren a su vieja mamá. En ese momento de felicidad recupera su vieja personali-



El retrato, una audaz comedia de rematrimonio, y *Arroz con leche*, que lleva al extremo los enredos matrimoniales en el cine de Schlieper

dad, pero al descubrir cómo cambió su familia, decide aceptar las ideas y los modales de Lilí. Aquí, como en otros de sus films, Schlieper aprovecha para burlarse del psicoanálisis como moda burguesa, y el grupo de médicos recuerda a esos maravillosos actores de reparto de la comedia clásica americana.

Lo fantástico también aparece en *Cita en las estrellas*, donde dos ex novios se vuelven a ver cuando ya están casados, descubren que se aman y en ese preciso momento mueren juntos en un accidente. Ya en el cielo se casan pero los médicos le devuelven la vida a la mujer y regresa a la Tierra. El hombre provoca todo tipo de desastres en la Tierra para lograr que ella muera, pero solo consigue matar a su mujer terrenal y al marido terrenal de su pareja celestial.

FEMINISMO ULTIMO MODELO. *Esposa último modelo* y *Cosas de mujer* (realizados antes de que las mujeres votaran por primera vez en nuestro país) desarrollan un discurso feminista más allá de la vida sexual. En *Esposa último modelo* una joven *bon vivant* (Legrand) se enamora del esquemático Magaña y para conquistarlo monta una farsa en la que le hace creer que es ama de casa. Para lograr su objetivo esconde a un grupo de sirvientes en la casa –incluida la mucama que está preparando su tesis en la Facultad de Filosofía y Letras– pero se niega a aprender las tareas domésticas. Hasta la última escena la protagonista defiende su derecho a no ser ama de casa. En *Cosas de mujer* el doctor Valdés (Zully Moreno, mejor que nunca) es una abogada de éxito, y su marido (Magaña) no sabe qué hacer con el nuevo orden en los roles. El prólogo del film recuerda mucho al comienzo de *El milagro de*

Morgan Creek, de Preston Sturges. En estos films de Schlieper, la inclusión de terceros también ayuda a reavivar el fuego de la pareja, pero sin que las mujeres abandonen el espacio que ocupan.

En este período ya se advierte cómo ha evolucionado su ritmo cinematográfico: los personajes entran y salen de cada escena con una velocidad admirable. La técnica de los diálogos que se pisan (*overlap*) es cada vez más refinada y la marcación de los actores es perfecta. Angel Magaña, Juan Carlos Thorry, Mirtha Legrand, Nérida Romero, Malisa Zini, Alberto Closas, Osvaldo Miranda, Amelita Vargas son los protagonistas de sus historias y dan lo mejor de sí en estos films. Schlieper los prefería a ellos antes que a los desbordados actores de teatro. Odiaba la improvisación. Les pedía que hablaran rápido pero sin que se notara el esfuerzo, que no corrieran, que caminaran velozmente. Cuando hizo *Detective* (1954) se dio cuenta de que sería el único fracaso de su carrera porque todos se reían de los chistes durante el rodaje.

DIAS DE FIESTA. La alegre locura de sus películas se extiende a los sirvientes encabezados por el perfecto mayordomo interpretado por el altísimo Carlos Enríquez. Debido a la inoperancia de los nuevos ricos que tienen como patrones, ellos controlan la casa o llevan adelante la acción. Las ancianas, generalmente Felisa Mary y Amalia Sánchez Ariño, carecen de ñoñez y son cómplices en todo. Hasta los niños se integran al disparate y el humor. En los mejores films del director, siempre hay hermosas y alegres escenas de baile o canciones. Y frases como “le presento a la novia de mi marido” son moneda corriente en sus películas. Las come-

dias de rematrimonio de Schlieper también pueden considerarse comedias de enredo matrimonial. *Arroz con leche* es el colmo de la locura: la protagonista (Malisa Zini en el mejor papel de su carrera) se autoproclama esposa de un hombre (Magaña) para ocultar su reputación de novia fugitiva (tres veces abandonó a sus candidatos en el altar), además le inventa dos hijos (sobrinos del sirviente de su marido inventado) e inmediatamente le pide el divorcio por maltrato. *Los ojos llenos de amor* (1953) es una versión menos elaborada de la misma idea que luego retomaría con mayor acierto en *Alejandra* (1956). Pero Schlieper, que no había podido concluir el rodaje de *Mi mujer está loca*, estaba enfermo y con menos fuerza que unos años antes. El último de sus films, *Las campanas de Teresa*, es de 1956. Carlos Schlieper, quien nunca detuvo su carrera a pesar de las indicaciones de los médicos, falleció en 1957. En 1954 ya había muerto Manuel Romero. Después de ellos, la comedia no volvió a tener el mismo esplendor en el cine argentino. Luego de Schlieper, la moral y las buenas costumbres dominaron el cine comercial. La sofisticación y la alegre sexualidad de sus films no tuvo continuadores. La *screwball comedy* pasó de manera superficial a cierto tipo de televisión. La solemnidad se apoderó del cine argentino, y la comedia popular solo conoció la vulgaridad y el trazo grueso. Películas encuadradas en distintas formas de grotesco –un tipo de género contrario al cine– fueron consideradas las únicas comedias importantes. Ningún otro director se dedicó de lleno al humor. Carlos Schlieper se adelantó tanto a su tiempo que aún hoy su cine resulta moderno, revulsivo e inmensamente placentero. ■

El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas
de nuestro cine
contadas por
sus protagonistas

Idea y Producción general
Marcelo Trotta - Vivián Imar

Un programa de la Escuela de Cine y Televisión del
CENTRO DE INVESTIGACION CINEMATOGRAFICA

encuentrosdecine@cinecic.com.ar

Todos los
Jueves 21.00 hs.
y Domingos 14.00 hs.

www.cinecic.com.ar



FESTIVAL INTERNACIONAL DE **DOCUMENTALES**

Contacto en Marsella

Además de las películas de Robert Guédiguian y de las andanzas de Popeye Doyle, la ciudad mediterránea tiene un festival de películas documentales con un perfil propio. Un anticipo de lo que veremos en Buenos Aires el próximo año. **por FLAVIA DE LA FUENTE y QUINTIN**

Lo mejor de ir al Festival de Marsella es ir a Marsella, una ciudad que no conocíamos y que resultó una sorpresa más que agradable. El famoso puerto, la segunda ciudad de Francia, con su fama de pobreza, violencia y fealdad, se reveló (sin que uno se interne en los barrios más difíciles, cosa que no hacemos en ninguna parte) como un lugar extraordinariamente vital, acogedor y aun lujoso. Eternos cielos azules, playas de aguas transparentes, un viejo puerto multicolor y atracciones turísticas insospechadas como las Calanques, unas rías calcáreas de todo tipo y tamaño que forman una de las costas más sofisticadas de Europa. Como dijo un salteño que andaba por allí, la Costa Azul es un chiste al lado de Marsella y sus alrededores. Si conocíamos un costado de Marsella por los films de Guédiguian, ahora pudimos asomarnos a otro: el de la opulencia. A tres horas de tren de París, pero mucho más vivible y a escala humana, esta es, posiblemente, una de las ciudades del momento, como lo fue Barcelona hace un lustro.

La mejor manera de ir a Marsella es asistir a su festival de documentales. Al menos este año, en el que aparecimos allí durante la gestión de su nuevo director, que ya ha pasado a ser ex director. Laurent Roth asumió

su cargo en la edición 2000, cuando el festival estaba, según dicen, caído y desprestigiado. Lo transformó en otra cosa, en una muestra pequeña y con una dirección precisa, a la que alude el nombre con el que se rebautizó el festival: Fictions du Réel. Los documentales de Marsella no son, en general, periodísticos ni televisivos, pero tampoco tradicionales. Obedecen más bien a una tradición francesa que privilegia el film de ensayo, el diario en primera persona, y acorta las distancias entre documental y ficción sin ser tampoco realidad reconstruida al estilo americano. Roth es un personaje singular. Ex crítico, cineasta, guionista de ópera, de una notable ambición intelectual que privilegia la solemnidad y no excluye la pedantería, agrega a estos atributos franceses un costado casi místico con el que recorre la Biblia, el Talmud y el Corán. Entre sus excentricidades, Roth cultiva la del desapego: tras dos años de gestión exitosa en Marsella, anunció su retiro del cargo para volver a París y dedicarse a sus actividades artísticas y familiares. Pero no hay duda de que hizo bien su trabajo. Marsella 2001 fue uno de los pocos festivales en los que se nota la mano de un programador, contra el eclecticismo y el compromiso que son ley en la mayoría de las muestras. Ubicado en

el teatro municipal que funciona en el ex mercado de pescado del viejo puerto, el festival cumplió con las expectativas de Roth: ser una muestra de dimensiones reducidas para permitir que los participantes compartan las mismas películas y que estas no pasen inadvertidas.

Pero lo mejor de ir a Marsella fue que Q fue miembro de un jurado llamado de la crítica (nada que ver con FIPRESCI) en el que participaron, además, dos jóvenes críticos franceses llamados Bernard Benoliel y Guy Astic, dos tipos formidables con los que pasamos unos días sumamente estimulantes. Astic es un petiso de Aix-en-Provence que dirige una revista llamada *Simulacres* y es un académico del nuevo tipo, de los que combinan una alta erudición con un gusto por lo bajo y lo excéntrico. Astic escribió un libro sobre David Lynch y se muere si las fotos de su revista no son fotogramas de las películas estudiadas. El otro, Benoliel, trabaja en la Cinemateca Francesa, acaba de ser nombrado director del Festival de Belfort que solía liderar Janinne Bazin y es de un brillo y una solvencia intelectual y humana notables. Ex *Cahiers du cinéma* y ahora bajo el influjo de esta verdadera fuerza de la naturaleza que es Nicole Brenez, Benoliel le da un toque de gracia a todo lo que hace, desde el currículum para el catálogo hasta la entrega de premios donde leyó verdaderas reseñas de las películas ganadoras después de decir "Los críticos vemos películas, hablamos sobre películas y escribimos sobre películas. En este caso, vimos películas, hablamos sobre las películas y ahora les voy a leer lo que escribimos". Fue la mejor fundamentación de un premio que hayamos escuchado y un motivo de vergüenza para el jurado internacional, al que Roth le mandó reescribir su fundamentación después de haber leído la de Benoliel, cuyo único problema es ser un troglodita tecnológico que no tiene e-mail.

El festival tuvo sus vedettes, Kiarostami (el concepto de *fictions du réel* bien podría ser una consecuencia de su cine), Lanzmann y Patricio Guzmán, que ganó con *El caso Pinochet* la competencia internacional. Los otros dos estuvieron fuera de concurso. Pero las películas que vimos de esa sección no resultaron demasiado interesantes, salvo un curioso film llamado *Obreras del mundo* de Marie-France Collard, que da cuenta de la otra cara de la globalización mostrando las fábricas de jeans Levi's en

distintas partes del mundo y comprobando que las miserias son desiguales pero el sufrimiento ocasionado por el capitalismo es parejo en todo el planeta. Otra singularidad fue el film de clausura llamado *Ellos y yo, un etnólogo en Papúa Occidental*, de Stéphane Breton, donde se muestra que los aborígenes y los antropólogos pertenecen a una cultura común del toma y daca.

Al jurado de la crítica le tocó fallar sobre otras dos secciones, una de primeras películas y otra de producciones francesas. El capítulo de debutantes internacionales lo ganó *My Own Private Green Island* de la taiwanesa Hsu Juei-lan, en el que la realizadora cuenta un viaje a la isla donde su padre había sido preso político durante muchos años. Muchos films del festival están contados en primera persona y el dispositivo (palabra comodín que aprendimos a usar para no parecer del todo tontos) termina por hacerse fastidioso. Pero en este caso funciona bien, y el film combina la emoción con un gran refinamiento visual y se permite dar una lección de cómo filmar una isla.

La sección francesa fue realmente buena. De las siete películas se premió (a la mejor) *La noche del golpe de Estado - Lisboa, abril del 74* de Ginette Lavigne. Es una película única en la que Otello Carvalho, uno de los artífices de la famosa Revolución de los Claveles (en la que un grupo de oficiales democráticos derrocó a la longeva dictadura portuguesa), reconstruye la dirección de las operaciones a su cargo. Por lo menos tres factores hacen a la absoluta originalidad del film (que por otra parte hace pensar en los Straub): el personaje, según él mismo comenta, quería ser actor y terminó de militar, pero aquí termina encarnando su vocación inicial con un talento extraordinario. Carvalho no responde a una entrevista sino que dice un texto preparado por la directora a partir de un libro autobiográfico. Además, Carvalho estuvo encerrado en una sala de mandos durante las 48 horas en las que la suerte del golpe era incierta y no vio lo que sus contemporáneos recordarán para siempre: las multitudes viviendo el paso de los tanques y dispuestas a tomar el poder. Su reconstrucción está en el extremo opuesto de la historia recreada por el periodismo o por la ficción: se limita a reconstruir sobre un mapa el resultado de la evolución de sus propias órdenes. El efecto de este dispositivo (¡je!) es apabu-



Arriba: Bernard Benoliel y Guy Astic
Abajo: Laurent Roth, director del festival

llante: es posible que el cine nunca haya logrado recrear un hecho histórico con tanta eficacia y haciendo uso de su verdadera especificidad. Una enorme película. Otra mujer francesa logró un film muy meritorio: en *Cartas del fin del apartheid*, Corinne Moutot vuelve a Sudáfrica después de varios años. Antes había sido testigo del fin del régimen segregacionista como corresponsal de un agencia periodística. Ahora está en pareja con un negro y hace la película para convencerlo de que él también puede viajar a Sudáfrica. Moutot recoge testimonios de un país en el que ocurrió un cambio drástico, no solo en el sistema político sino en la mentalidad de sus habitantes, y se interna en el relato de los bóers que reemplazaron el racismo por la tolerancia como el despertar de un largo error. La película, que destila un enorme amor de la realizadora por el país, sugiere que Francia se encamina a ser una sociedad más racista que la sudafricana.

Trataremos de mostrar estas y otras películas destacadas en el Festival de Buenos Aires 2002. Pero la conclusión más importante que nos dejó Marsella 2001 es que, cada vez más, el cine más interesante se inclina hacia el para nosotros inexplorado territorio del documental. ■

KIAROSTAMI EN MARSELLA

El relámpago y su metáfora

En teoría, es bueno para cualquier causa humanitaria que un gran cineasta haga un documental de encargo sobre el tema. Ese fue el caso de Abbas Kiarostami con *A.B.C. Africa*, orientado a llamar la atención sobre las muertes causadas por el sida en el continente africano y sobre la inmensa cantidad de huérfanos que deja la enfermedad cada día. En teoría, también es bueno para el cine que un director de esa jerarquía consiga una financiación para filmar en un escenario novedoso para él con la única restricción de mencionar el problema. Incluso, siempre en teoría, es muy interesante que un gran maestro pueda experimentar con una tecnología avanzada y barata como es el video digital. Sin embargo, hay algo perturbador o por lo menos incómodo en este caso. Kiarostami fue con un equipo reducido a Uganda para preparar el futuro rodaje y tomar notas visuales sobre el tema. Estuvo una semana, durante la cual él y su ayudante, Seifollah Samadian, capturaron imágenes con sus pequeñas cámaras digitales. A la vuelta, Kiarostami decidió que ese material contenía la película definitiva y el resultado de la edición terminó presentándose en Cannes como su última obra. En Marsella se exhibió en la noche inaugural y, unos días más tarde, el director ofreció una conferencia de prensa en la que participamos.

El cine de Kiarostami suele ser ambiguo en más de un sentido. Interrogación sobre el cine y el arte en general, sobre la vida, sobre la cultura, su obra es de las pocas deslumbrantes de los últimos años. Pero aquí,

Kiarostami presentó en Marsella un documental por encargo: una descripción del desastre causado por el sida en Africa. La ambigüedad del resultado y las declaraciones del director generan algunas reflexiones sobre la relación del arte con el sufrimiento. **por QUINTIN**

esa ambigüedad se extiende a una dimensión ética que si bien estaba presente en los films anteriores, en los que la función del cineasta fue siempre puesta en cuestión, adquiere esta vez un carácter más explícito o más dramático. Por un lado, es lícito preguntarse si quienes financiaron el film le hubieran permitido a un nombre menos famoso cumplir a medias con su tarea, ser indulgente con su trabajo al punto de darlo por terminado en la mitad. Por el otro, aunque se sostenga que el genio de Kiarostami le permite darse esos lujos (y no son pocos los que están dispuestos a afirmarlo), no hay duda de que su tarea se hubiera beneficiado de un trámite menos expeditivo. Si el drama del sida en Africa merecía una película, merecía también seguramente que su realizador se empleara entero para ejecutarla. Así, la empresa arroja una sombra de irresponsabilidad sobre Kiarostami, una sospecha que se acentúa frente a la pleitea casi obligatoria que se le rinde en cada aparición suya en los festivales de Occidente. Basta recordar el ejemplo de su penosa gestión al frente del jurado en Mar del Plata, donde no apareció en público y terminó

otorgando un premio de 600.000 dólares para un proyecto del que terminaría siendo productor. Kiarostami no suele tomar ninguna precaución para deslindar responsabilidades en estos casos. Más bien tiende a sobreactuar la impunidad que le otorga su prestigio.

Las precauciones, en todo caso, están en el film en sí, pero de la manera elíptica y un poco mistificadora por la que se suele admirarlo en circunstancias menos delicadas. Kiarostami fue a Uganda y volvió con una celebración de lo que vio allí, una película casi eufórica que contempla con fruición las conductas y los cuerpos, los niños y las mujeres hasta lograr una verdadera exaltación del trópico, en un tono que bordea el comercio de exotismo que se encuentra en los documentales más desprevenidos y turísticos. Es cierto que ese distanciamiento voluntario de la muerte y el dolor y un silencio absoluto sobre sus causas económicas y sociales pueden ser preferibles a la explotación lacrimosa y sensacionalista de la televisión que apunta a perpetuar el drama más que a solucionarlo. Kiarostami no hace el juego a la buenas conciencias, pero su



película deja la impresión de que el cineasta atiende exclusivamente su juego propio. Y su misma renuncia a volver al terreno de los hechos parece una suprema astucia, en la que el incumplimiento del trabajo sirve como coartada perfecta para dejar el asunto en suspenso, no incurrir en falsedades que tengan carácter de definitivas y eludir, al mismo tiempo, el peso de producir un film que trate el tema con la profundidad que se merece. El enfoque impresionista de Kiarostami puede resumirse en una actitud que admitiría ser descrita como: "Hice algo provisorio, en poco tiempo, pero esto que vi y registré sirve, sin embargo, para iluminar la tragedia africana desde una nueva óptica". En sus propias palabras: "Para hacer cine hay que lavarse primero los ojos". En la conferencia, alguien le pregunta al director si el tema es un pretexto que abandonó en el camino. Y Kiarostami responde: "Sí, estoy de acuerdo. El punto de partida fue trabajar con libertad, aunque uno se encuentra con dificultades. Debo confesar que el tema era un pretexto para nosotros. Incluso para el espectador. Había simplemente que dar alguna información. El cua-

dro que suelo ver en la CNN sobre el sida en África es completamente distinto del que yo vi. Era la primera vez que iba a África y espero que no sea la última. Es un lugar extraño, la naturaleza es bella, la gente es bella. Lo había escuchado, pero por fin comprendí aquello de *black is beautiful*. Antes de viajar teníamos imágenes mucho más duras de las que encontramos. Lo que pensábamos era mucho más grave. De lejos pensamos en la catástrofe, pero no vemos la vida. Creo que la vida es mucho más fuerte que la muerte y por eso la vida tiene una presencia más visible en la película. Entre los dos millones que murieron por el sida, solo vimos una persona muerta. Pero los vivos estaban delante de nuestras cámaras y no parecía tan catastrófico. Sobre todo porque la reacción de los chicos delante de la cámara era totalmente viva. Cada vez que veo el film me doy cuenta de cuán verdaderas son esas imágenes que muestran a los africanos bailando, viviendo. Lo mismo me ocurrió con el terremoto en Irán. Cuando fui al lugar, resultó muy distinto de lo que pensaba en mi casa. Ese terremoto tuvo un efecto terrible sobre mí y desde en-

tonces me preocupan mucho las relaciones entre la vida y la muerte. Creo que, inconscientemente, me puse a hacer este trabajo porque el retorno al tema de los chicos me atraía mucho".

Pero la mejor justificación del trabajo está, como dijimos, en la propia película. En un momento aparece en el film un matrimonio austríaco que llega para adoptar un huérfano. Antes de partir con el niño, lo llevan al mercado. Alguien les pregunta si consideran que esa visita sumaría les permite comprender la cultura africana. Los austríacos contestan que no, pero que, al menos, quieren llevarse una impresión. Kiarostami hace coincidir su viaje de regreso con el del matrimonio, reforzando la impresión de que su lugar es análogo al de los europeos, el de turista accidental. Pero otra escena, la más memorable del film, ilustra la situación del cineasta de un modo más poderoso. Se produce un corte de luz, que en el montaje final del film queda registrado como una secuencia a oscuras que dura siete minutos, donde solo se oye la conversación casual entre el director y su equipo. De pronto, un relámpago deja ver el terreno cercano al hotel donde se alojan. Es, posiblemente, el mejor relámpago jamás filmado. La escena, de una belleza deslumbrante, parece una metáfora extraordinaria del cine: una luz brillante y fugaz en la oscuridad del mundo. Pero es posible también que ese relámpago y su significado resulten insuficientes, que podamos pedir del arte una relación más estable con los hombres y su sufrimiento. ▀

directo a video

LAS INCREIBLES AVENTURAS DE WALLACE Y GROMIT, **Wallace & Gromit, Reino Unido, 1992, 1993, 1995, dirigida por Nick Park, voces de Peter Sallis y Anne Reid. (AVH)**

En *El Amante* hablamos varias veces del cine de animación de los estudios ingleses Aardman y mencionamos a sus máximas estrellas: Wallace & Gromit. AVH edita los tres cortos de estos personajes en una sola caja. Los que los conocemos y los que se encontraron con ellos en el Festival de Buenos Aires sabemos que es uno de los grandes estrenos del año. Wallace es un señor inglés pelado, con ojos redondos y vocación de inventor. Sus aparatos son una cruz entre los absurdos dispositivos del Coyote, los juguetes y las máquinas del cine de ciencia ficción de los cincuenta. Gromit es su perro, que no habla pero expresa de manera inequívoca sus emociones. Lo divertido es que Wallace no lo entiende pero el espectador sí. El universo de W&G es una Inglaterra detenida en los 50, pero que se parece mucho a la reconstrucción hollywoodense de ese período. Inglaterra más Hollywood igual Hitchcock, que es el santo patrono de al menos dos de los tres cortos: *Los pantalones equivocados* y *Una afeitada al ras*. En el primero, un misterioso inquilino comienza a ganarse el lugar de Gromit en la casa. Es un pingüino, pero también un hábil ladrón de joyas. Wallace inventa un regalo de cumpleaños para Gromit: un par de pantalones que caminan

solos para que lo saquen a pasear. *Una afeitada...* lleva estos elementos suavemente paródicos y las posibilidades poéticas de este universo mucho más allá, tanto por el despliegue de personajes como por la suma de historias paralelas, sin por eso quebrar la duración de 25 minutos del film anterior. El humor absurdo y omnipresente no deja de lado los comentarios sociales ni las citas eruditas. La otra aventura de perro y hombre es *Un gran día fuera*, cronológicamente la primera de las tres y la que sienta las bases de este mundo. Wallace y Gromit se quedan sin queso para comer sus galletitas con el té. Como la luna es de queso, deciden construir un cohete e ir a aprovisionarse. En la luna, además del lácteo producto, encontrarán una heladera cuyo sueño es ser esquiadora. Este mundo plástico y maleable tiene, a diferencia del universo del dibujo animado, tres dimensiones. La idea es que, dado que el material es sumamente maleable, el espectador espere que pase cualquier cosa. Pero el rigor narrativo controla los desbordes. Lo que importa aquí es la sutil sátira en la que los seres humanos tienen menos criterio y raciocinio que los animales (algo que el autor, Nick Park, siguió desarrollando en *Pollitos en fuga*). Y que esta verdad incontrastable no está vestida de crueldad o cinismo, sino de la más efectiva de las poesías. Wallace & Gromit no viven, como Babe o las gallinas evadidas, un poquito a la izquierda



Wallace & Gromit

El maravilloso mundo de la plastilina que precedió a *Pollitos en fuga*

ahora en video

del siglo XX. Viven encima y en tensión: Wallace, el soñador, trata de bajar a la realidad y Gromit, el realista, de llevarlo a la utopía. De esa tensión nacen el humor y la poesía. Aviso: los chicos lo entienden mucho mejor que los grandes, por eso se ríen a más no poder. **Leonardo M. D'Espósito**

CONTRA LA CORRIENTE, *Time and Tide, Hong Kong, 2000*, dirigida por Tsui Hark, con Nicholas Tse, Wu Bai, Candy Lo, Cathy Tsui. (LK-Tel)

Una nueva muestra del buen estado de salud del cine hongkonés luego del traspaso a manos chinas, aunque comiencen aquí a notarse algunas perniciosas influencias post *Matrix*. Tsui Hark es uno de los nombres más importantes del cine de acción de la Isla (entre otras, lanzó las carreras de John Woo, Tony Leung y Chow Yun Fat) y su carrera como productor y director permite apreciar una nada despreciable lista de títulos. Aquí, un joven empleado de una agencia de vigilancia privada se ve envuelto en una complejísima –sin exagerar– trama de traiciones, dobles identidades y manipulaciones varias que desembocarán, inevitablemente, en tres o cuatro de esas espectaculares escenas físicas por las que este género oriental es tan reconocido y copiado en Occidente. Nada nuevo bajo el sol, nobleza obliga, apenas años de oficio puestos al servicio de un film con la suficiente carga de adrenalina y diversión como para no defraudar a *connaisseurs* y advenedizos. **Diego Brodersen**

DUNA, *Dune*, Canadá, Alemania, EE.UU., 2000, dirigida por John Harrison, con William Hurt, Alec Newman, Saskia Reeves, Giancarlo Giannini. (LK-Tel)

Más fiel a la novela original de Frank Herbert que la adaptación de David Lynch, esta costosa miniserie es superior a aquel fallido despropósito pero, paradójicamente y al mismo tiempo, mucho menos interesante. Tres episodios de 90 minutos editados en dos cassettes (o un DVD con una hora de material extra), ideal para fanáticos de Herbert y la ciencia ficción mística en general. Hay aquí intrigas palaciegas con mucho de Shakespeare, gusanos gigantes y mesianismo cosmológico, amén de algunas escenas de acción no muy bien resueltas. William Hurt muere en el primer episodio, pero Giancarlo Giannini se viste de emperador durante todo el metraje. **DB**

EL EXORCISTA, *The Exorcist*, dirigida por William Friedkin. (AVH)

Hay películas que merecen el lugar que tienen dentro de la historia del cine. Esta obra maestra de William Friedkin es un caso perfecto. Sigue metiendo miedo y sigue siendo un clásico. Esperemos que más films restaurados se estrenen en Argentina. Comentario a favor en EA N° 107.

¿DONDE ESTAS, HERMANO?, *O Brother, Where Art Thou?*, dirigida por Joel Coen. (AVH)

Los Coen mezclados con Sturges y *La Odisea*. Mucho humor, fantásticas actuaciones y una banda sonora memorable. Los hermanitos encuentran la ligereza perdida y se divierten de nuevo. Sonrisa de yeso asegurada para los fanáticos de George Clooney. Comentario en EA N° 108.

CALABOZOS Y DRAGONES, *Dungeons & Dragons*, dirigida por Courtney Salomon. (AVH)

Las adaptaciones de videojuegos no suelen ser muy buenas. Pero las adaptaciones de juegos de cartas son peores. Calabozo para el director y dragones para el castillo que pagó Jeremy Irons con el sueldo que ganó con este film. No vemos la hora de que adapten el chinchón bajo las órdenes de Oliver Stone. Comentario en EA N° 107.

HANNIBAL, dirigida por Ridley Scott. (AVH)

Lo peor que se puede hacer con una secuela es cambiar a la protagonista del film original. No, lo peor que se puede hacer es confiársela a Ridley Scott. Mal gusto, falta de timing, confusión y apatía por doquier. Solo Ray Liotta le da al film unos minutos que le aseguran a Hannibal un lugar entre los films más ridículos de todos los tiempos. EA N° 108.

HARRY, UN AMIGO QUE TE QUIERE BIEN, *Harry, un ami qui vous veut du bien*, dirigida por Dominik Moll. (LK-Tel)

Thriller francés de psicópata realista con el hiperactivo Sergi López (¿el próximo Depardieu?). Para sus defensores, un oscuro y corrosivo film en la línea de Chabrol y de Hitchcock. Para los menos convencidos, una aceptable película de guión. Comentario de un defensor en EA N° 111.



El exorcista

CABALGANDO CON EL DIABLO, *Ride with the Devil*, dirigida por Ang Lee. (AVH)

Nunca se estrenó el gran western de Stephen Frears *The Hi-Lo Country*. Nunca se estrenó *The Ice Storm* de Ang Lee. Pero sí logro ver la luz este insulso western dirigido por Ang Lee. Comentario en EA N° 111.

EL VERANO DE KIKUJIRO, *Kikujiro*, dirigida por Takeshi Kitano. (Gativideo)

Para algunos Kitano es solo un yacuzá melancólico. Pero aunque muchos de sus films alcanzarían para darle el nombre que tiene, otros, como *El verano de Kikujiro* o *Escenas frente al mar*, muestran a un realizador aun más complejo y talentoso de lo que algunos creen. Comentario a favor y entrevista en EA N° 101.

CHOCOLATE, *Chocolat*, dirigida por Lasse Hallström. (Gativideo)

Javier Porta Fouz es el único ser viviente que se tomó medianamente en serio esta disparatada y falsa película. Un intento horrible de copiar el peor cine europeo premiado por el Oscar. No sabemos qué come Porta Fouz para que le guste este chocolate. Al resto de la gente, la película le cae mal. Comentario en contra en EA N° 108.

LA CIENAGA, dirigida por Lucrecia Martel. (LK-Tel)

Un impactante corto de la primera edición de *Historias breves* llamado *Rey muerto* motivó que *La ciénaga* fuera una de las películas argentinas más esperadas de los últimos tiempos. Este primer exponente del año del cine salteño –ya vendrá *Modelo 73*– no defraudó en absoluto. Dos críticas y una nota en EA N° 108 y entrevista a Martel en el N° 100.

clásicos

LA MENTIRA MALDITA, *Sweet Smell of Success*, EE.UU., 1957, dirigida por Alexander Mackendrick, con Burt Lancaster, Tony Curtis y Susan Harrison. (Epoca)

Avanzada la década del cincuenta, el cine negro norteamericano había dejado atrás sus años de esplendor; sus exponentes valiosos eran cada vez más esporádicos (la formidable *Bésame mortalmente*, *Casta de malditos*), y sus últimos fulgores se proyectarían en el universo welliesiano. Sin embargo, sería un realizador inglés –nacido por casualidad en Boston durante un viaje de vacaciones de sus padres– quien en su primera película en Estados Unidos reflotaría con inusual talento muchas de las variables fundamentales del género. Luego de realizar varios cortos y films documentales durante la Segunda Guerra, Alexander Mackendrick se convirtió a fines de los años cuarenta en una de las figuras centrales de los famosos estudios Ealing, productores de una serie de comedias satíricas que están entre lo más interesante del cine inglés de cualquier época. Responsable de una filmografía no demasiado prolífica, en la que se destacan en Inglaterra *El hombre del traje blanco* y *El quinteto de la muerte* –una mirada casi cínica y plagada de humor negro sobre la sociedad británica que de alguna manera anticipa el tono de este film–, Mackendrick se dirigirá a Estados Unidos, desarrollando de allí en más una breve carrera con algún otro título notable (*Huracán sobre Jamaica*), inesperadamente interrumpida en 1967, año en el que realizó su última película.

Basada en una "novelette" (así reza en los créditos) de Ernest Lehman, la película está ambientada en el mundo del periodismo amarillo y se centra en la relación entre el cruel y todopoderoso editor de un periódico (Burt Lancaster) y un arribista ambicioso, obsecuente y sin escrúpulos (Tony Curtis en uno de sus mejores papeles) que le sirve de agente de prensa, a quien aquel le ha encargado que interrumpa la relación de su joven hermana con un músico. Es posible que, así narrada, la historia no parezca demasiado original pero, como en todas las grandes películas, es la puesta en escena del director la que eleva el valor del relato. Una puesta centrada en la tensión permanente entre los personajes, que incluye la relación casi incestuosa entre Lancaster y su hermana, en una Nueva York nocturna y casi espectral –la calidad de la copia no hace honor a la formidable iluminación del gran Ja-



La Gorgona

Otro producto con aciertos visuales de la Casa Hammer

mes Wong Howe–, puntuada por la banda sonora jazzística de Elmer Bernstein (y Chico Hamilton), con unos diálogos cínicos y filosóficos como una hoja de afeitar (en los que se ve la mano de Clifford Odets, uno de los guionistas), y que, como los grandes exponentes del género, incorpora notorios elementos del melodrama. El final ¿abierto? no logra atenuar la sensación de desasosiego que provoca la visión de un film, como su director, a descubrir. **Jorge García**

LA GORGONA, *The Gorgone*, Reino Unido, 1963, dirigida por Terence Fisher, con Peter Cushing, Christopher Lee, Richard Pasco, Barbara Shelley y Michael Goodlife. (Epoca) Esta breve nota necesita una aclaración inmediata. No está destinada para los fanáticos incondicionales de la productora Hammer, y tampoco van a reiterarse los elogios desmedidos a las películas realizadas por la empresa. En consecuencia, los acérrimos defensores de la Casa inglesa que innovó e hizo resucitar el terror allá por los años 50, por favor, abstenerse de la lectura. O, en todo caso, hagan el esfuerzo y sáquense la camiseta por dos o tres minutos. *La Gorgona* es una buena película del mejor director de la Hammer, el reconocido Terence Fisher. Por ahí andan Peter Cushing y

Christopher Lee (los dos extraordinarios intérpretes de la productora), el excelente trabajo con el color, los decorados barrocos, los climas asfixiantes y la eterna lucha entre la creación científica y la invasión de lo sobrenatural. La figura de la Gorgona intimidada, especialmente por su mirada y por las víboras que revolotean en su pelo. Las cuatro escenas donde aparece el personaje transmiten la potencia visual y las inquietantes y siniestras atmósferas que hicieron famosa a la Hammer.

Esos aciertos visuales, como ocurre con otras películas de la compañía, contrastan con cierta displicencia narrativa en las escenas intimistas (el romance entre la asistente de Cushing y el heredero de la maldición, la forma en que ingresa en la historia el personaje de Lee) y en aquellos momentos en los que Fisher debería dedicar una mayor energía al relato. Puedo imaginarme al director (o a cualquier otro realizador de la Hammer: Peter Sasdy, Roy Ward Baker, Freddie Francis) mucho más ansioso por rodar aquellas largas secuencias donde imperaba un clima exasperante que por aplicar una fórmula del guión para una explicación científica rutinaria o un beso de ocasión entre una feliz pareja luego del horror sufrido. Entonces, me atrevo a plantear

la siguiente pregunta: ¿puede decirse que más que obras maestras la Casa Hammer dejó una buena cantidad de escenas inolvidables para la gran historia del género?

Gustavo J. Castagna

BAILE DE ILUSIONES, *They Shoot Horses, Don't They?*, EE.UU., 1969, dirigida por Sydney Pollack, con Jane Fonda, Michael Sarrazin y Gig Young. (Epoca)

A pesar de no tener la fama ni el prestigio de Dashiell Hammett, Raymond Chandler o James Cain, Horace McCoy es uno de los más importantes escritores norteamericanos en el terreno de la llamada novela negra. Una de sus obras más importantes es *¿Acaso no matan a los caballos?*, una desolada mirada sobre los años de la Depresión, centrada en los maratónicos concursos de baile que organizaban individuos inescrupulosos, con la presencia de público que pagaba su entrada, en los que un grupo de personajes sin rumbo ni horizonte en su vida luchaba a destajo hasta el último aliento por un ínfimo premio. La adaptación de Pollack se preocupa más por la descripción del sórdido microcosmos de los infelices participantes que por la cruel tensión que se entablaba entre su danza desesperada y sin descanso y un público que -ávido de emociones fuertes a bajo costo- deseaba que el espectáculo nunca llegara a su fin. Un film bien interpretado y con varios momentos logrados, pero que termina dejando la sensación de que otro realizador (¿Billy Wilder?) hubiera captado con mayor precisión la feroz intensidad del original. **Jorge García**

Los clásicos del mes

■ Para los amantes de los mamotretos se edita, en un solo cassette, la versión integral de cuatro horas de *Cleopatra*, de Joseph Mankiewicz (1963), en su momento uno de los films más caros de la historia del cine, en el que el director tuvo que luchar contra toda clase de problemas. (Epoca)

■ Tal vez una de las películas más subvaloradas de Howard Hawks, *Los caballeros las prefieren rubias* (1953) ofrece en clave de comedia musical ligera toda la cosmovisión del realizador. Jane Russell y, sobre todo, Marilyn potencian el resultado. (Epoca)

■ *Piso de soltero* (1960), uno de los pocos casos en la historia de Oscars otorgados con estricta justicia, está entre las mejores películas de Billy Wilder y es una desolada mirada sobre el *american way of life* en clave de comedia, con el director dinamitando minuciosamente la imagen de Fred MacMurray construida por Hollywood a lo largo de lustros. (Epoca)

■ La memorable secuencia del asesinato en la granja no alcanza para convertir a *Cortina rasgada* (1966), una historia de espionaje que transcurre en los años de la Guerra Fría, en un trabajo mayor de Alfred Hitchcock. De todos modos, uno de los títulos menos vistos del realizador. (Epoca)

■ Se editan dos obras fundamentales de Orson Welles, *La dama de Shanghai* (1946) y *Sed de mal* (1958), en las cuales se puede apreciar en plenitud el genio del director. Dos films absolutamente pesadillescos, que además muestran la



Los caballeros las prefieren rubias

no muy estudiada relación de Welles con el género *noir*. (Epoca)

■ *Onibaba - el mito del sexo* (1964), de Kaneto Shindo, es un relato que fusiona elementos del cine fantástico con el sexo y la crítica social. Más allá de cierta tendencia alegórica, un pequeño clásico del cine japonés de los sesenta, plagado de erotismo y sensualidad. (Epoca)

■ *Rififi* (1954), de Jules Dassin, señala el retorno del director a Europa luego de pasar por las listas negras macartistas, en un film considerablemente influenciado por *Mientras la ciudad duerme* de Huston y que, paradójicamente, comienza a marcar su declinación. (Epoca)

Jorge García



Epoca

El hogar
de los clásicos

Más de 1.200 películas subtituladas.

Terror y ciencia ficción.

Cine mudo.

Francés.

Italiano.

Japonés.

Americano.

Vanguardia.

Seriales.

Dibujos animados.

VENTAS: Av. de Mayo 1365 6° 33 1085. Capital Federal.
e-mail: epoca@ciudad.com.ar Tel.: 4381-1363
y comercios autorizados. SOLICITE CATALOGO SIN CARGO



sábado 4

REINA CRISTINA, *Queen Christine* (1933, Rouben Mamoulian). Cineplaneta, 12 hs.

MI QUERIDO INTRUSO, *Once Around* (1991, Lasse Hallström). Cinecanal, 12.20 hs.

WITTGENSTEIN (1975, Derek Jarman), con Karl Johnson y Tilda Swinton. I-Sat, 11.20 hs.

La vocación de Derek Jarman por rodar biopics atípicos ya se había manifestado en *Caravaggio* y *Eduardo II*, sus únicos films conocidos en el país. En este caso la "víctima" es el excéntrico filósofo Ludwig Wittgenstein, quien es presentado en escenas de su infancia y adultez de una manera absolutamente anticonvencional. Entre los numerosos cameos se destaca el del habitual actor de la Hammer, Michael Gough, interpretando a Bertrand Russell. Tómelo o déjelo.

domingo 5

MENTES QUE BRILLAN, *Little Man Tate* (1991, Jodie Foster). I-Sat, 14.10 hs.

CONFIDENCIAS, *Walking and Talking* (1996, Nicole Holofcener). HBO Plus, 22 hs.

lunes 6

LA FUERZA BRUTA, *Of Mice and Men* (1996, Gary Sinise). Cinecanal 2, 11 hs.

YO ME ACUERDO, *Marcello Mastroianni: Mi ricordo, sì, io mi ricordo* (Italia, 1996), de Ana Maria Tató. Space, 20 hs.

LA BIBLIA DE NEON, *The Neon Bible* (1995, Terence Davies), con Gena Rowlands y Diana Scarwid. Cinemax Oeste, 24 hs.

A pesar de no gozar de un reconocimiento crítico masivo, Terence Davies es uno de los directores más originales del cine contemporáneo. En este film, inédito en nuestro país, abandona la saga de carácter autobiográfico, para adaptar una novela de John Kennedy Toole y adentrarse en los problemas de una familia norteamericana que vive en Georgia en los años 40. Sin embargo, su estilo narrativo y visual sigue siendo el mismo (lo que ratifica su categoría autoral) y, una vez más, Gena Rowlands confirma que es una de las más grandes actrices de la actualidad.

martes 7

MARIDOS, *Husbands* (1970, John Cassavetes). Cinemax Este, 8.45 hs.

EXILIO, *Exile* (1994, Paul Cox). Film & Arts, 22 hs.

BERNIE (1996, Albert Dupontel), con Albert Dupontel y Claude Perron. Cineplaneta, 22 hs.

Otro film no estrenado en el país y en su momento gran éxito de taquilla en Francia, dirigido por el actor de *Las confesiones del Dr. Sachs*. La película narra la historia de un hombre que ha estado internado en un orfanato durante treinta años y un día decide ir en busca de sus orígenes familiares. Según las referencias, estamos ante un film que comienza en un tono de comedia para luego desembocar en una creciente espiral de violencia, humor macabro y misoginia. Habrá que verla y sacar conclusiones.

miércoles 8

FRENESI, *Frenzy* (1972, Alfred Hitchcock). The Film Zone, 4 hs.

FARGO (1996, Joel Coen). Cineplaneta, 23.40 hs.

EL ESPEJO, *Ayneh* (1997, Jafar Panahi), con Aida Muhammadjani y Kazem Mojdahi. Cineplaneta, 22 hs.

Tal vez el más talentoso director iraní después de Abbas Kiarostami –al menos este film y *El círculo* así lo demuestran–, Panahi incursiona aquí con particular lucidez en las relaciones entre realidad y ficción. La película comienza siguiendo las peripecias de una niña cuya madre se ha olvidado de ir a buscarla al colegio, hasta que en un momento la pequeña protagonista se manifiesta cansada de que la filmen y decide regresar a su "verdadera" casa por su cuenta. Uno de los mejores exponentes del subgénero "cine dentro del cine".

jueves 9

PARIS TROUT (1991, Stephen Gyllenhaal). I-Sat, 16.50 hs.

HERMANOS PARA SIEMPRE, *Dominick and Eugene* (1988, Robert M. Young). Cineplaneta, 18.05 hs.

NUESTRO HOMBRE EN LA HABANA, *Our Man in Havana* (1960, Carol Reed), con Alec Guinness y Burl Ives. Cinemax Oeste, 11 hs.

La escasa calidad de sus últimos trabajos ha hecho olvidar a muchos el interés de varias de las películas de Carol Reed. Este film de espionaje de tono satírico, ambientado en la Cuba del final de la dictadura de Batista, es una de las varias adaptaciones de novelas de Graham Greene que realizó el director, y en él, un viajante de comercio se ve inesperadamente convertido en agente británico. Un film irónico y mordaz, con una gran actuación de Alec Guinness en el protagónico.

viernes 10

LOS PERROS DEL JARDÍN, *Lawn Dogs* (1998, John Duigan). Cineplaneta, 20.15 hs.
BELLISIMA, *Bellissima* (1951, Luchino Visconti). Film & Arts, 22 hs.

sábado 11

RUTA SUICIDA, *The Gauntlet* (1977, Clint Eastwood). Cinemax Este, 8 hs.
MADRE E HIJO, *Mat i syn* (1997, Alexander Sokurov). Cineplaneta, 18.35 hs.
EL CALLEJON DE LOS MILAGROS (1997, Jorge Fons), con Ernesto Gómez Cruz y María Rojo. I-Sat, 22 hs.

Adaptación de una novela del escritor egipcio Naguib Mahfuz que traslada la acción a México, en un relato en el que varios personajes entrecruzan impensadamente sus vidas. Recuperando la mejor tradición del melodrama mexicano, aunque sin la profundidad de Ripstein ni su intención de relectura de ese género, la película está muy bien narrada y se convierte en un entretenimiento de primer orden en el que pasa prácticamente de todo.

domingo 12

LA BORDADORA, *La dentellière* (1977, Claude Goretta). Cinemax Oeste, 9.15 hs.
EL MAGO DE OZ, *The Wizard of Oz* (1939, Victor Fleming). Cineplaneta, 12 hs.

lunes 13

CASTILLOS DE ARENA, *The King of Marvin Gardens* (1973, Bob Rafelson). HBO Plus, 19 hs.
EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA (1999, Arturo Ripstein). Cinemax Oeste, 22 hs.
FAUSTO, *Faust* (1994, Jan Svankmajer), con Peter Cepek y Jiri Suchy. The Film Zone, 2 hs.
Desconocido en nuestro país, este director checo goza de gran reputación en algunos círculos críticos. Su estilo visual, notoriamente influenciado por el surrealismo, y su narrativa de tono kafkiano se pueden apreciar en esta muy libre adaptación de *Fausto*, que incorpora al relato elementos del cine de animación y una muy original utilización de los efectos especiales. Realizador inevitablemente destinado a la polémica, la presentación de uno de sus films no deja de ser un pequeño acontecimiento.

martes 14

MISTERIOSO ASESINATO EN MANHATTAN, *Manhattan Murder Mystery* (1993, Woody Allen).

Clásicos en Film & Arts

Uno de los déficits fundamentales de la televisión por cable es la escasez de películas clásicas en su programación habitual. Con la excepción de la señal Cineplaneta, que con regularidad, pese a haber disminuido notoriamente su frecuencia, programa títulos clásicos norteamericanos, y Film & Arts, que exhibe todos los meses algunas películas europeas de ese tenor, el resto de los canales prácticamente ignora el cine realizado en la época de oro de Hollywood. (Por otra parte, también Space suprimió su espacio diario destinado al cine clásico argentino.) Algo que no se entiende muy bien, ya que existe un público potencial para ese tipo de películas que solo espera que las exhiban para verlas en su butaca familiar.

De todos modos, es una buena noticia que Film & Arts programe este mes varios títulos importantes del cine norteamericano de diversos géneros, realizados hace más de cuarenta años. En el ciclo *Cine de autor: clásicos del 40*, se podrán ver:

La malvada, 1950, de Joseph Mankiewicz. Un poderoso drama ambientado en el mundo del teatro, realizado por uno de los directores-escritores más talentosos de la historia del cine, con un elenco —exceptuando a Anne Baxter— memorable, Bette Davis y George Sanders con sus lenguas más afiladas y venenosas que nunca y con varias secuencias antológicas como aquella en la que la Davis, furiosa, come un bombón tras otro en una fiesta. (6/8, 22 hs.)

La sombra de una duda, 1943, de Alfred Hitchcock, es la primera obra maestra absoluta del director y uno de sus más grandes films. La llegada del tío Charlie al seno de una familia americana de clase media y la relación que se entabla con su sobrina cuando ella sospecha que puede ser el asesino de varias ricas viudas, da lugar a uno de los films más ambiguos y complejos del maestro inglés. (13/8, 22 hs.)

Pacto de sangre, 1944, de Billy Wilder. Adaptación de la novela de James Cain con guión de Raymond Chandler, constituye la quintaesencia del mejor cine negro, con la Stanwyck en uno de sus más grandes roles de fem-

me fatale. Además ratifica que Billy Wilder no es solamente un gran director de comedias ni Fred MacMurray fue siempre el honesto jefe de familia, paradigma del americano medio, que Hollywood trató de imponer. (20/8, 22 hs.)

Tener y no tener, 1944, de Howard Hawks. Adaptación de la peor novela de Hemingway según el escritor, es una suerte de variación sobre *Casa-blanca*, en la que aparecen todos los grandes temas hawksianos. Además, el film puede verse como un documental acerca de la relación que se entablaría durante el rodaje entre Bogart y Lauren Bacall, en su impactante debut en la pantalla. (27/8, 22 hs.)

En el ciclo *Terror clásico* se exhibirán: *Frankenstein*, 1931, de James Whale, la primera adaptación de la clásica novela de Mary Shelley y uno de los títulos fundacionales del cine de terror. Un film visualmente muy estilizado, con Boris Karloff en su primer papel memorable dentro del género, otorgándole una auténtica dimensión humana a su personaje. (4/8, 15 hs.)

La novia de Frankenstein, 1935, también de Whale, secuela de la anterior. Un film mucho más romántico y delirante, con auténticos toques surrealistas, una abundante cuota de humor negro, y una Elsa Lanchester inolvidable como la novia del monstruo. Uno de los grandes títulos del género de todos los tiempos. (11/8, 15 hs.)

Frankenstein contra el hombre lobo, 1943, de Roy William Neill, un director hoy todavía en busca de reconocimiento (dirigió los mejores títulos de la serie de Sherlock Holmes de los años cuarenta) y el primer film dedicado al encuentro de diversos monstruos. Una película de logrado clima y momentos de impensado lirismo, a pesar de la inadecuada interpretación de Bela Lugosi. (18/8, 15 hs.)

La Momia, 1932, de Karl Freund, sufre de un cierto estatismo y rigidez en la puesta en escena, que se ven compensados por su barroco estilo visual de neto cuño expresionista (el realizador trabajó mucho tiempo en Alemania) y la contenida interpretación de Karloff en el papel protagónico. (25/8, 22 hs.)

Space, 17.50 hs.

LA EDAD DE LA INOCENCIA, *The Age of Innocence* (1993, Martin Scorsese). Cinemax Oeste, 19.30 hs.

BELLEZA AMERICANA, *American Beauty* (1999, Sam Mendes), con Kevin Spacey y Annette Bening. Movie City, 14 hs.

Previsible ganadora de varios Oscar, esta película forma parte de esa corriente del llamado cine independiente norteamericano que, tras una aparente mirada crítica sobre la sociedad de su país, oculta notorias tendencias conformistas y moralizantes. La crisis de una familia de clase media americana es narrada por el realizador utilizando todo tipo de clisés y convencionalismos, en un film del que solo se pueden rescatar algunas buenas interpretaciones.

miércoles 15

SENSATEZ Y SENTIMIENTOS, *Sense and Sensibility* (1995, Ang Lee). Cinemax Oeste, 11 hs.

EL SILENCIO, *Sakhout* (1998, Mohsen Majmalbaf). Cineplaneta, 22 hs.

EL JOVEN MANOS DE TIJERA, *Edward Scissorhands* (1990, Tim Burton), con Johnny Depp y Winona Ryder. Cinecanal, 20.10 hs.

A diferencia de la mayoría de los integrantes de esta revista, no creo que Tim Burton sea un director genial y mucho menos que todas sus películas sean valiosas. En este caso, la historia de un muchacho creado por un científico que, al morir antes de terminarlo, le deja tijeras en vez de manos da lugar a una fábula muy refinada desde el punto visual pero que no elude cierta cursilería vacua y blanda. Se agradece la presencia del gran Vincent Price en su último trabajo para el cine.

jueves 16

ESCANDALO, *Scandal* (1989, Michael Caton-Jones). Cinecanal 2, 8.20 hs.

EL AÑO QUE VIENE A LA MISMA HORA, *Same Time, Next Year* (1978, Robert Mulligan). The Film Zone, 20 hs.

viernes 17

TRAMPA 22, *Catch-22* (1970, Milos Forman). Space, 15.30 hs.

EL IDOLO, *The Leading Man* (1998, John Duggan). Cineplaneta, 23.40 hs.

LA PRUEBA, *Proof* (1991, Jocelyn Moorehouse), con Hugo Weaving y Russell Crowe. Cinemax Oeste, 20.30 hs.

La primera película de esta directora despertó algunas expectativas sobre su obra, que luego no se vieron confirmadas. Aquí estamos en el terreno de la comedia negra en la historia de un fotógrafo ciego que realiza sus tomas en base a las percepciones de terceros y es cuidado por una mujer que lo ama secretamente. Cuando aparece un solitario lavador de platos, se producirá un curioso y atípico triángulo que modificará las relaciones entre los personajes.

sábado 18

EN LA QUIETUD DE LA NOCHE, *Still of the Night* (1982, Robert Benton). Space, 14 hs.

EL JOVEN FRANKENSTEIN, *Young Frankenstein* (1974, Mel Brooks). The Film Zone, 14.25 hs.

LOS MUCHACHOS NO LLORAN, *Boys Don't Cry* (1999, Kimberley Peirce), con Hilary Swank y Chloë Sevigny. Movie City, 18.30 hs.

Si este film, la ópera prima de la directora, basada en un caso real -el de una muchacha que en un pueblo rural norteamericano se hizo pasar durante bastante tiempo por un hombre-, hubiera terminado media hora antes, quedaría como un docudrama bastante atrayente. Lamentablemente, el vergonzoso tono panfletario de su último tramo la convierte en un producto oportunista y efectista en el que los hombres aparecen, en el mejor de los casos, como infradotados.

cha que en un pueblo rural norteamericano se hizo pasar durante bastante tiempo por un hombre-, hubiera terminado media hora antes, quedaría como un docudrama bastante atrayente. Lamentablemente, el vergonzoso tono panfletario de su último tramo la convierte en un producto oportunista y efectista en el que los hombres aparecen, en el mejor de los casos, como infradotados.

domingo 19

LOS FABULOSOS BAKER BOYS, *The Fabulous Baker Boys* (1989, Steve Kloves). Space, 15.35 hs.

VICTOR-VICTORIA, *Victor/Victoria* (1982, Blake Edwards). Cineplaneta, 16.55 hs.

EL HONOR DE LOS WINSLOW, *The Winslow Boy* (1999, David Mamet), con Jeremy Northan y Nigel Hawthorne. Cinemax Oeste, 14.45 hs.

Por razones que se me escapan, David Mamet goza de gran prestigio en algunos círculos críticos (personalmente, pienso que su único film interesante es el primero, *Casa de juegos*). Esta adaptación de una obra de Terence Rattigan, ambientada a principios del siglo XX, es una tónica crónica de la moral victoriana, ya vista infinidad de veces en el cine y que, además, no puede eludir durante gran parte del relato sus orígenes teatrales.

lunes 20

HAIRSPRAY (1988, John Waters). Cinemax Oeste, 17.30 hs.

NETWORK - PODER QUE MATA, *Network* (1976, Sidney Lumet). Cinecanal 2, 23.20 hs.

CUENTO DE VERANO, *Conte d'été* (1998, Eric Rohmer), con Melvil Poupaud y Amanda Langlet. Cineplaneta, 22 hs.

**NEW
FILM**

VIDEO CLUB
CINE ARTE

**CINE
CLASICO
Y DE
AUTOR**

MAS DE
7000 TITULOS
ALQUILER / VENTA

OPERAS
DOCUMENTALES

SERVICIO
DE CONSULTA

CINEMANIA
EN CD-ROM

CINE Y FOTOGRAFIA:
CURSOS PARA VER
LO QUE OTROS
NO VEN

DVD
ZONA 4

O'HIGGINS 2172 ■ CAPITAL FEDERAL ■ TEL.: 4784-0820

LUNES A VIERNES: 10 A 13 Y 16 A 22 / SABADO, DOMINGO Y FERIADOS: 11 A 22

Hay una característica maravillosa en el cine de Eric Rohmer: siempre parece que estamos ante la misma película y, al mismo tiempo, cada vez que vemos una de ellas es absolutamente irresistible. En este caso, la dificultosa relación de un joven con tres diferentes chicas da lugar a un relato que, como todos los del director, tras su aparentemente ligera estructura de comedia, esconden una mirada profundamente melancólica sobre el amor y la vida.

martes 21

UN ASALTO AUDAZ, *\$ (Dollars)* (1971, Richard Brooks). Cinemax Oeste, 9.30 hs.

ESTACION CENTRAL, *Central do Brasil* (1997, Walter Salles). HBO Plus, 18 hs.

COMO BARRIL DE POLVORA, *Bure Baruta* (1998, Goran Paskaljevic), con Miki Manojlovic y Sergej Trifunovic. Movie City, 21 hs.

Nacido en Serbia, pero con una mirada profundamente crítica sobre el gobierno de su país, el director relata en diversos episodios la desintegración social y moral que provoca la guerra, en un film cargado de humor negro y profundamente nihilista. Como en casi toda película de esas características, el resultado es inevitablemente desparejo, pero las excelencias del reparto y la intensidad de varios pasajes justifican la visión del film.

miércoles 22

LA GRAN PATRAÑA, *The Big Fix* (1978, Jeremy Paul Kagan). The Film Zone, 4.10 hs.

EL VEREDICTO, *The Verdict* (1982, Sidney Lumet). Cinecanal, 15.35 hs.

jueves 23

AUTOS USADOS, *Used Cars* (1980, Robert Zebeckis). Cinemax Oeste, 15 hs.

TESTIGO EN PELIGRO, *Witness* (1985, Peter Weir). I-Sat, 22 hs.

CIELO DE OCTUBRE, *October Sky* (1999, Joe Johnston), con Laura Dern y Chris Cooper. Movie City, 14 hs.

Ambientado en un pueblito minero del sur de Estados Unidos a fines de los años cincuenta, en los comienzos de la carrera espacial, el film narra las peripecias de un muchacho que, con la ayuda de una profesora y tres amigos, decide construir un cohete que le permita ganar un premio para ingresar en la universidad. Un film cálido y nostálgico, de lograda atmósfera, solo lastreado por cierto esquematismo en la descripción

del enfrentamiento del joven protagonista con su padre.

viernes 24

EL ENGAÑO, *The Beguiled* (1971, Don Siegel). Cinecanal 2, 16.15 hs.

REFUGIO PARA EL AMOR, *The Sheltering Sky* (1990, Bernardo Bertolucci). Film & Arts, 22 hs.

sábado 25

CONTACTO EN FRANCIA, *The French Connection* (1971, William Friedkin). The Film Zone, 4 hs.

LA ELECCION, *Election* (1999, Alexander Payne). Movie City, 18.50 hs.

EXISTENZ: MUNDO VIRTUAL, *eXistenZ* (1999, David Cronenberg), con Jennifer Jason Leigh y Jude Law. Cinemax Oeste, 24 hs.

No estrenada comercialmente pero sí editada en video, esta película de Cronenberg muestra a su realizador como siempre a contrapelo del cine que vemos habitualmente. En este caso, se trata de una suerte de thriller futurista que combina el horror con la ciencia ficción y que está centrado en un juego que, una vez instalado en seres humanos, penetra en su sistema nervioso y los transporta a una realidad alternativa. Una película fría, cerebral, pretenciosa y, como casi todos los films del director, absolutamente original.

domingo 26

EL HOMBRE EQUIVOCADO, *The Wrong Man* (1957, Alfred Hitchcock). Cineplaneta, 12 hs.

NIÑA BONITA, *Pretty Baby* (1978, Louis Malle). I-Sat, 22.10 hs.

CELULOIDE, *Celluloide* (1996, Carlo Lizzani), con Giancarlo Giannini y Massimo Ghini. Cineplaneta, 19.55 hs.

Cuando todo el mundo pensaba que Carlo Lizzani ya estaba definitivamente retirado, reaparece con esta película, una de las mejores de su filmografía. Ambientado en las postrimerías de la posguerra, el film construye una ficción alrededor de la gestación de *Roma, ciudad abierta*, centrada en el enfrentamiento entre su guionista, Sergio Amidei, y su director, Roberto Rossellini. Una pequeña sorpresa, que incluye una gran actuación de Lina Sastri en el rol de la Magnani.

lunes 27

LOS AMANTES DEL DOMINGO, *Sunday* (1997, Jonathan Nossiter). Cineplaneta, 23.50 hs.

CONFIA EN MI, *Trust* (1991, Hal Hartley). Space, 0.15 hs.

martes 28

AGENDA SECRETA, *Hidden Agenda* (1998, Ken Loach). Cineplaneta, 20.05 hs.

LA MUERTE CUMPLE CONDENA, *Let Him Have It* (1991, Peter Medak). Film & Arts, 22 hs.

miércoles 29

LOS AMANTES DEL CIRCULO POLAR (1998, Julio Medem). Cinemax Oeste, 18.15 hs.

ESPERANDO AL BEBE, *The Snapper* (1993, Stephen Frears). I-Sat, 23 hs.

LA MOMIA, *The Mummy* (1995, Stephen Sommers), con Brendan Fraser y Rachel Weisz. Cinecanal 2, 23 hs.

Según algunos, Stephen Sommers parece ser el nuevo rey del cine de acción y aventuras. Esta remake libre del clásico de Karl Freund es tan dinámica y colorida como superficial y carente de auténtica originalidad. Además, no se puede evitar pensar que sus mejores momentos ya fueron concebidos anteriormente, y con mucho más ingenio, sin necesidad de recurrir a la sofisticada parafernalia de efectos especiales que atiborran el film.

jueves 30

BABY DOLL (1956, Elia Kazan). Cineplaneta, 14.25 hs.

PRISIONEROS DE LA PASION, *Captives* (1995, Angela Pope). Space, 22 hs.

ZIGGY STARDUST, *Ziggy Stardust and the Spider from Mars* (1983, D. A. Pennebaker). Film & Arts, 22 hs.

D. A. Pennebaker es uno de los grandes documentalistas de nuestro tiempo y este film, por momentos, lo ratifica. La película es un registro del último concierto de David Bowie como su mítico alter ego andrógino, realizado en el Teatro Hammersmith Odeon de Londres el 3 de julio de 1973. Aparte del show en sí, el film muestra el *backstage* del mismo y es un *must* absoluto para los fans del divo.

viernes 31

SHAKESPEARE APASIONADO, *Shakespeare in Love* (1998, John Madden). Cinecanal 2, 21.35 hs.

EL CRIMEN DESORGANIZADO, *I Went Down* (1998, Paddy Breathnach). Cineplaneta, 23.40 hs.

DIOSES Y MONSTRUOS, *Gods and Monsters* (1998, Bill Condon), con Ian McKellen y Brendan Fraser. Cineplaneta, 20.10 hs.

El espíritu del molino

La mejor banda sonora del año solo podrá ser destronada por una superación de sí misma. Las loas a la música de *Moulin Rouge* las canta el nuevo dúo de *El Amante*. El elogio al *Trueba latin jazz*, interpretado por el solista habitual.



MOULIN ROUGE
Intérpretes varios
Universal

Moulin Rouge, música en película. Todo pasa en poco menos de cinco minutos. Mientras en Londres la gente toma té, el Christian de Ewan McGregor se asoma al Moulin Rouge parisino y es obligado a abrirse de oídos al siguiente panorama: está retumbando el Can Can del futuro diseñado por ese Tula del dance llamado Fatboy Slim, base arrolladora que lleva bordadas alternativamente las estrofas de *Lady Marmalade* en versión Christina Aguilera + Lil' Kim (canción que nos devuelve tanto a Labelle como al atrevido *Kinky Afro* de los añorados Happy Mondays) y el estribillo del himno nirvanesco *Smells Like Teen Spirit*. En esa complicadísima pero emotiva (sí, muy emotiva) ceremonia, el director Baz Luhrmann inventa un género nuevo: la película-remix. Todo lo ya visto y todo lo ya oído se transforma mágicamente en el espectáculo más nuevo del mundo.

En términos musicales, la enorme acumulación de comentarios no abruma ni fastidia: siempre asombra y jamás provoca una arruga en esa amplia alfombra mágica que es la película. Al reinventar *Your Song* (el clásico de Elton & Bernie), cuando es capaz de unir fragmentos de Kiss-U2-Phil Collins-Thelma Houston/Communards-The Beatles en una misma secuencia musical o al juntar en un clásico de Bowie (*Diamond Dogs*) a las mentes brillantes de Beck y Timbaland, el director no solo hace gala de un desprejuicio fuera de lo común y de un alto conocimiento de causa, sino que además, lejos de tornarse retro, consigue que el pop vuelva a sonar a futuro, por recuperar ese territorio de frescura en el que siempre vamos a encontrar una parte de nosotros que esté dispuesta a cambiar.

Marcelo Panozzo

Moulin Rouge, música en disco. Parecido y diferente a la película, el CD de *Moulin Rouge* es un objeto problemático. Bienvenida *Nature Boy* por David Bowie y otra vez por Bowie ayudado por Massive Attack, pero en el principio y el final de la película es John Leguizamo quien canta las primeras estrofas de la canción. Es cierto que queremos tener las versiones completas de *Lady Marmalade* por Christina A. (¡milagro, quiero escucharla!), Lil' Kim, Mya y Pink, y de *Because We Can* (tres palabras que, sumadas a *everybody*, son la única letra del tema pero, al repetir "can", forma "can can") por Fatboy Slim (¡ave Norman Cook, bajista de los legendarios Housemartins!). Sin embargo, esas dos canciones y otras están remixadas en la película creando un objeto distinto, que no se consigue en el CD. Solución (im)posible: mezclar en casa y crear otro objeto diferente. Afortunadamente, en el disco se completan los fragmentos del bailable setentoso –obvio, en nueva versión– *Rhythm of the Night*, del clásico de 1972 de Marc Bolan *Children of the Revolution* a manos de Bono, Gavin Friday y Maurice Seazer (trío que ya había trabajado en *En el nombre del padre*), de la versión de Beck y Timbaland del Bowie *Diamond Dogs* (enfaticada en los lugares precisos, un sacrilegio más intenso que el original) y *Complainte de la Butte* (esto es, una letra de Jean Renoir para *French Can Can* por el canadiense Rufus Wainwright, quien hace maravillas también en la banda sonora de *Shrek*). Sí, por supuesto, están todos los momentos (aunque no en el orden de la película) en los que Nicole Kidman y Ewan McGregor cantan y se convierten en dioses y bastan sus encantos en *Your Song*, *One Day I'll Fly Away*, *Elephant Love Medley* y *Come What May* para convertir a *Moulin Rouge* en la mejor banda de sonido del año (o en años). O, mejor dicho, en la segunda, la mejor será la banda de sonido de *Moulin Rouge* completa (¡éditenla ya!), que incluya todo lo que suena en la película, con las aquí ausentes *Like a Virgin*, *The Show Must Go On* y *Spectacular Spectacular*. **Javier Porta Fouz**



CALLE 54
Intérpretes varios
Chrysalis (EMI)

Excelente el packaging: Nat Chediak (Diccionario del Jazz Latino) comenta cada tema, hay por lo menos una muy buena foto de cada intérprete principal, Fernando Trueba escribe sobre la música y el cine y el diseño es exquisito. Pero en el texto de Trueba hay groseros errores de tipeo (¿escasez de correctores?) y no se dice quién hizo los dibujitos que son el corazón del arte del CD: ¿el propio Trueba?; de ser así, su ¿autorretrato? escuchando jazz es muy simpático, parece él mismo pero también parece Topol. Para la película, Trueba seleccionó músicos e incluyó doce números y un extra para los créditos. Los CDs contienen todo eso en el orden del film pero agregan tres bonus que no tuvieron imágenes en la película. El recorte de Trueba sobre el latin jazz deja de lado el lugar común gringo de titopuentizar todo (aunque el rey está presente), incluyendo en todos los números un gran sector de percusión con timbales y congas. Especialista de amplios horizontes, Trueba llega a incluir como jazz latino a dos exponentes que –aunque latinos al fin– no se suelen ubicar bajo ese rótulo: la paulista pianista Eliane Elías y el flamenco-jazzman Chano Domínguez que, según Trueba, une a Camarón y a Monk (aunque su estilo en el piano no suene demasiado a Thelonious). Highlights: el comienzo con Paquito D'Rivera, el arrebato de *From Within* del trío de Michel Camilo (que hizo la música de *Two Much*), el fuego eterno y las palabras del Gato Barbieri, Chucho Valdés solo haciendo *Caridad Amaro*, Chucho con su padre Bebo, a dos pianos, para *La comparsa*, y Bebo con Cachao para *Lágrimas negras*. Entre tantos clásicos del latin jazz, jazz afrocubano y otras nomenclaturas, hubiera sido mi sueño ver al Gato haciendo una versión de *Afro-Blue* del cubano Mongo Santamaría (tema elevado y evolucionado por John Coltrane), pero este es el –muy placentero– sueño de Trueba. **JPF**

EL PLACER DEL MEJOR CINE FRANCES

Charles
Berling

Emmanuelle
Béart

Isabelle
Huppert



*Los Destinos
Sentimentales*

www.losdestinos.goodmovies.com.ar Film de *Olivier Assayas*

AVANT-PREMIERE PARA LOS LECTORES DE "EL AMANTE":
Presentar este ejemplar en la boletería a partir de las 19.30 hs.
VALIDO PARA 2 PERSONAS, INVITAN "EL AMANTE" Y "GOOD MOVIES"
LUNES 13 DE AGOSTO, 20.30HS. | CINE METRO | CERRITO 570



GOOD MOVIES

www.goodmovies.com.ar

ESTRENO JUEVES 16 DE AGOSTO

Cada semana, más de 5.000 suscriptores reciben gratuitamente un comentario sobre los estrenos, más una breve reseña con las recomendaciones de las películas en cartel, cuyos horarios y salas pueden consultarse en la cartelera virtual que ofrece el site. Correo, links, artículos y polémicas alimentan la trama semanal de esta página que, además, ofrece la colección de libros de la Biblioteca de *El Amante*. www.elamante.com

