film

Abril / Mayo 93



Hal Hartley
últimas tendencias del cine norteamericano

Wenders
crítico de cine

Eastwood
de resurrecciones



Borges - Bioy
un guión secreto

Imagen electrónica

Dossier
KEATON

$ 4.80 film1

Los clásicos que siempre se vuelven a ver

Grandes del Humor

Chaplin
El gran dictador
Candilejas
Tiempos modernos
Monsieur Verdoux
Un rey en Nueva York

Hnos Marx
Locos de atar
Una noche en la ópera
Sopa de Ganso
Hnos Marx en el circo
Un día en las carreras
Una noche en Casablanca
Animal Crackers

Laurel y Hardy
Hermanitos del diablo
Utopía
Pájaros bobos

Jacques Tati
Mi tío

Grandes Westerns

A la hora señalada
Shane
Más corazón que odio
Río Bravo
La diligencia
Río Grande
Un tiro en la noche
La legión invencible

Orson Welles

El Ciudadano
Sed de mal
La dama de Shangai
Mr. Arkadin
El extraño
Soberbia

Hitchcock

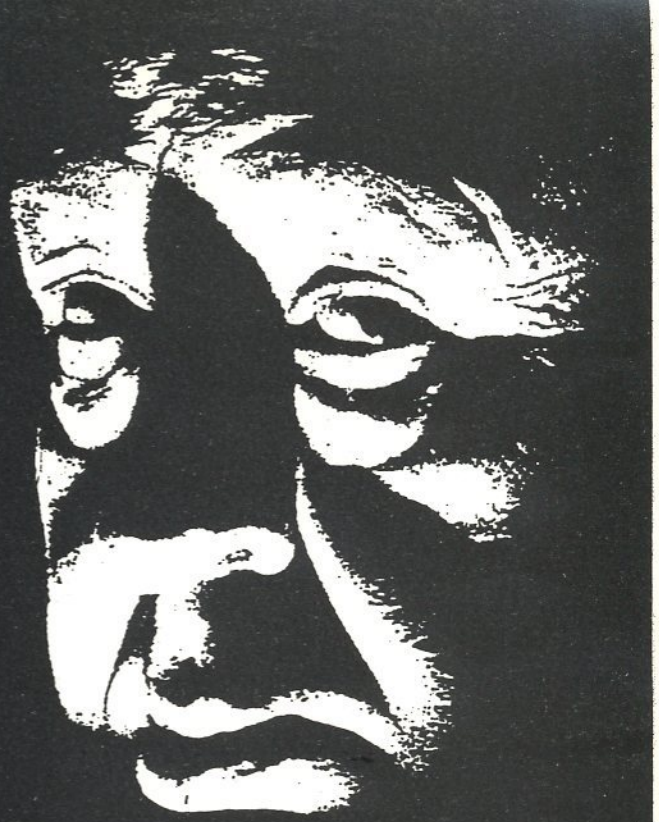
Rebeca
La llamada fatal
Psicosis
Casados y descasados
Desesperación
Los pájaros
El hombre equivocado
La sombra de una duda
Para atrapar al ladrón
Saboteadores

Títulos Inolvidables

Casablanca
Rebelde sin causa
El halcón maltés
King Kong
Pacto de sangre
¿Qué pasó con Baby Shane?
Palabras al viento
Rififí
Amor sin barreras
La patrulla infernal
Sin aliento
Viñas de ira

Cine Argentino

La república perdida I y II
Luna de miel en Río (Romero)
Payaso (Demare)



consulte, más de 100 títulos editados

Tucumán 2133 10º Piso
Tel: 953 - 7824

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

film 1 abril / mayo 93

Hacen **Film**
Fernando Martín Peña
Sergio Wolf
Paula Félix Didier
Aldo Papparella
Diego Cabello

Diseño
Diego Cabello

Dirección Comercial
Aldo Papparella

Colaboran
en este número
Asunción Hernández
Daniel López
Oscar Mainieri
Daniel Martino
Luciano Monteagudo
Rodolfo Otero
Roberto Pagés
Susana Strugo
Eduardo Stupía
Alejandro Taverna

Humor
Caloi

Mentores Voluntarios
Jorge Laferla
Salvador Sammaritano

Impresión
Gráficas y Servicios
Río Limay 1641

Distribución
Sinfin / Jaqueline

Film espera ansiosamente su crítica, opinión o comentario en
Cochabamba 868
Tel: 304 - 1297

Hal Hartley hará su desembarco oficial en Argentina en el transcurso de esta temporada, con sus tres films. Presentarlo es un modo de referir algunos de sus aportes a la tradición del cine independiente norteamericano y **Sergio Wolf** avanza unos apuntes sobre el estilo de un nuevo autor a seguir. 4

Eastwood, el western, Los imperdonables, los Oscars, el Hombre sin nombre.
Rodolfo Otero escribe acerca **de resurrecciones.** 8

En 1943 Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares iniciaron una adaptación cinematográfica de la que hoy no quedan rastros. Aparentemente. **Daniel Martino** invoca al fantasma de **un guión secreto**. 12

Es posible un **Dossier Keaton** que no antagonice con Chaplin. A lo largo de quince páginas insuficientes, la apuesta fue combinar la historia y el estilo mediante información poco difundida, breves análisis de todos sus largometrajes y un texto abierto sobre un **Film** críptico de Beckett. Escriben en serio sobre lo cómico **Oscar Mainieri, Roberto Pagés, Eduardo Stupía, Luis Buñuel, Daniel Martino, Sergio Wolf y Fernando Peña.** 16

Hablar sobre **Wim Wenders, crítico de cine**, es hablar de él mismo como cineasta, antes de filmar película alguna. El artículo de **Luciano Monteagudo** analiza su libro de compilación de reseñas **Emotion Pictures**. Completando el tema, una traducción de lo que en Wenders suscitó el film **Busco mi destino** (Easy Rider). 30

De la abrumadora cordillera de **videos** que se editan mensualmente en el país, **Film** extrae clásicos, e inéditos en salas comerciales. **Murnau** y **Skolimovsky** por **Fernando Peña y Sergio Wolf**. 38

Una revista que se arrime a lo audiovisual no puede desentenderse de la imagen electrónica. En procura de desmontar una serie de lugares comunes sobre el tema, **Alejandro Taverna** dispara **25 párrafos sobre electroluz.** 41

Con **el espacio como personaje**, la búsqueda se orienta a la tematización -ya que no a la construcción- del espacio en el cine. Los westerns y una serie de películas de las últimas dos décadas son, para **Sergio Wolf**, un pretexto para relacionar. 44

A razón de uno por vez, el crítico e historiador **Daniel López** comienza a reconstruir los procesos de producción que envolvieron a distintos **Clásicos nativos**. Esta vez sale a bailar **Donde mueren las palabras**, que Hugo Fregonese realizó en 1946. 48

Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual en trámite.
Las notas firmadas representan la opinión de los autores y no necesariamente la de la revista.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

HAL HARTLEY



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Los films de los senderos que no se bifurcan

"El sentimiento más hondo se muestra siempre en el silencio; no en el silencio sino en la sobriedad"

Marianne Moore, ***Silencio***

por **Sergio Wolf**

Hacer películas en Estados Unidos es proponer, indefectiblemente, un vínculo con la tradición, en la medida en que es *la* lengua clásica del cine. Vínculo indefectible que no es unívoco sino múltiple y diverso: capaz de la fidelidad respetuosa, de la banalidad *standarizada*, de la infidelidad estólida o de la lucidez irrespetuosa. La clave, entonces, es el modo de relacionarse con esa tradición.

La generación de cineastas norteamericanos decisivos que aparece hacia finales de los '60 y hasta mediados de los '70, surgida en el independentismo, permite advertir el peso de ese vínculo con la tradición. Elaboraron pactos estéticos con las tres o cuatro grandes tendencias fílmicas de su país, incluso pugnando por sincretizarlas. Así es que Peter Bogdanovich buscó reproducir los tópicos fundantes de la *sophisticated comedy* en **¿Qué pasa, doctor?** o **Nickelodeon**, Brian De Palma tensó en la oscilación entre exceso y parodia los ejes básicos de la modernidad de Hitchcock en obras como **Doble de cuerpo** o **Demente**, John Carpenter abrevó en la construcción espacial hawksiana y en la ciencia-ficción clase "B" de los '50 y, a su turno, Coppola y Scorsese procuraron reeditar aspectos del "cine de género" -tanto del policial de gangsters como del musical, en **Cotton Club** y **Buenos muchachos** o en **Golpe al corazón** y **New York, New York**, respectivamente- alternándolos, cuando no mixturándolos, con la búsqueda de un hiato que oficiara de puente con los films sociales de Kazan y Nicholas Ray en los *fifties*, la impronta del bajo presupuesto del Corman de los '60 o con lo mejor del New American Cinema -Cassavetes- ya en el despuntar de los *sixties*.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Modos, en suma, de vincularse con la tradición gramatical clásica y con las rupturas, que terminaron por conformar nuevas tradiciones.

A su vez, los nombres que el espíritu independiente hace circular en este último decenio permiten inferir una *otra manera* de pensar dicho vínculo con la tradición, o las tradiciones. El camino se orienta a proponer nexos, ya con la "línea neoyorkina" -Cassavetes y Scorsese-, ya con el *cinema d'auteur* moderno, tratando de que los referentes sean aquellos que lograron una obra cinematográfica con la menor incidencia posible de los mecanismos de producción y distribución. No resulta antojadizo explicitar que en ciertas películas de Spike Lee, como **She's Gotta Have It** y **Haz lo correcto**, pueden detectarse afinidades electivas y reenvíos que conducen al Cassavetes de **Sombras** y **Faces**, a Godard y al Fellini de **La Strada**. O que en los primeros Jarmusch, es sabido, coexisten tanto los films "B" -narrados por el Benigni de **Bajo el peso de la ley**, o enunciados por el plano sonoro de **Extraños en el paraíso**- como Antonioni, Ozu o los iniciales Wenders, mientras puntuales resoluciones fílmicas del oriundo de Portland, Gus Van Sant, traban enlace con momentos o "temas" de Pasolini y Fassbinder, por no mencionar las más que visibles correlaciones que John Mc Naughton propone, en su **Henry, retrato de un asesino**, con el "tempo" o la marcación actoral del Bresson de **El carterista** o **Un condenado a muerte se escapa**. Y ahora debe sumarse a Hal Hartley que, como los antes enumerados, elige rodar física, moral y por tanto estéticamente fuera de ese rifle a repetición identificado como Hollywood.

Lógica de la sobriedad

Con apenas tres obras en su haber, Hartley llama la atención por ostentar, ya, un *tono*. Y ese tono comienza a expandirse con los fotogramas iniciales, tanto de **La verdad increíble** (1990), como de **Confía en mí** (1991) y **Hombres simples** (1992). Este tríptico teje un mismo sistema de estructuración narrativa: historias que discurren paralelamente hasta convergir, encontrarse y proyectarse, otra vez, hacia una dirección tan incierta como la que abrió el relato. Para propiciar este tráfico de azares, esta practicamente tenue trama de afectos cruzados y desplazados a lo Rohmer, ciñe sus historias a una estricta unidad de lugar: Long Island, "patria" del realizador. Así cumplen su deriva el puritano y supuesto *mass-murderer* Josh (Robert Burke), la luchadora generacional Audry (Adrienne Shelly), su padre, hermano y novio despechado Emmet, en **La verdad...**; o el Matthew (Martin Donovan) de moral férrea para negarse a seguir componiendo televisores y "saltar" hacia la embarazada María (de nuevo, Shelly), sin que importen los ardides de su rencorosa madre, los arrepentimientos vacuos de su ex-amante y el omnímodo afán de posesión del padre de Matthew, en **Confía...**; por no hablar del hampón y el estudiante que surcan las distancias lanzados a buscar a un padre tan ligado al beisbol como al anarquismo, o de esas dos féminas -las recurrentes "apariciones" que pueblan el cine de Hartley- que catalizan y producen esfumaturas en la acción de **Hombres simples**.

Más que una construcción laberíntica -como hablaba el crítico Daniéle Parra- lo que subyace es una tensión implotada hacia los encuentros, entendida como un orden que avanza, sin estallidos, de la complicación a la sencillez. Es una misma vía que se bifurca en dos rieles, en realidad: en tanto el discurso fílmico como globalidad evoluciona en esta dirección, los personajes -tanto Josh como Audry y su padre en **La verdad...**, como las criaturas centrales de **Confía...** y **Hombres...**-, por su parte, acceden al conocimiento a través del aprendizaje, leit-motiv temático que recorre la tríada de Hartley.

Si bien lo narrado es siempre un estado de malestar, la ejecución es expuesta con una sobriedad (más que una economía) que tritura todo énfasis por la fuerza de su convicción. En este universo ficcional en que proliferan las llagas y hacer el amor es un planeta a descubrir, abundan las parejas sin sitio y los hijos boyando -el ejemplar epílogo de **Confía en mí** termina por confirmar las reminiscencias de Ray-, las urgencias monetarias y la dificultad de adaptación social -a veces invertida, como le ocurre al progenitor de **Hombres simples**-, la desesperada ansiedad de huída por mediar círculos familiares opresivos -ver, para ello, la apertura de **Confía...**, o el último tramo de **La verdad increíble**-, la opacidad del cotidiano laboral y ese fuego que impulsa a hallar alguna fe -"no confío en nadie", le dice Josh a Audry en **La verdad...**, y el propio director parece contestar con el título del film que le sucedió: **Confía...**-, alguna verdad, alguna pureza.

Cine de la interioridad, el de Hartley no trabaja sobre sentimientos o emociones que se expulsan, sino que son asumidos por la organización estética que los cobija, de allí la idea de la implosión y la precisión. Los personajes que pueblan sus historias, aun proclives a la queja contínua o a la repulsión por lo que les rodea, no exteriorizan lo que sienten mediante sus comportamientos, sino, más bien, sus comportamientos son atravesados por esa sensación visceral, dejando en *off* lo que importa -Matt en **Confía...**, Josh en **La verdad...**, el estudiante en **Hombres...**- y permitiendo que respire lo no dicho. El sentido no viene dado de inmediato, requiere de un espectador que colabore y complete las deliberadas omisiones. Por lo tanto, más que hablar de razones habría que hablar de elecciones.

Hartley materializa su método, pugna -parafraseando a Godard, uno de sus referentes más notorios- por "la imagen y el sonido justos". Es por eso que destaca el proemio en **Confía...**: un plano fijo extensísimo, casi un mazazo visual, en que la chica relata su embarazo y desencadena una trifulca, primero, y el deceso del padre, después, en una estilización de la elipsis, inusual por lo exacta. Es por eso que emociona el modo en que hace uso de la "distorsión sónica" en **La verdad...**: las peleas familiares de María, con su rostro -igual que en **Confía...**- en plano fijo. Es por eso que los carteles estilo cine mudo de **La verdad...** -"Mientras tanto", "Más tarde el mismo día", "Un mes o quizás dos meses después"- no persiguen una mecanicista rítmica matemática sino que responden a un requerimiento ocasional de la puesta en escena. Es por eso que la modélica elaboración espacial de **La verdad...** -los encuentros y desencuentros vodevilescos de todos los personajes en la morada del mecánico Josh, en la más pura línea de un Lubitsch o el mejor Blake Edwards- remiten al film como pensamiento, como un acto del pensar más que del hacer. Así las cosas, no son extemporáneas las palabras de HH, diciendo que nunca filma una escena desde diferentes ángulos o que desearía eliminar ese sello demasiado artificial que suele haber entre el actor y la cámara.

Al hacer referencia a su trabajo preferido, gusta explicar que es el cortometraje **Ambition** (1991) porque "hace abstracción de toda lógica narrativa", a diferencia -según él- de sus largometrajes,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

de su corto **Theory of Achievement** (1990) y de su mediometraje **Surviving Desire** (1991). Esta preferencia parece, en rigor, ser desmentida por las modalidades de formulación de sus obras, que, más que desdeñar las coordenadas que van desplegándose -el nene robado como "noticia" que mojona el transcurso de **Confía en mí**-, no intenta sino integrarlas al propio *verosímil*. Verosímil ajeno a todo naturalismo, capaz de subsumir términos tal vez dispares o de órdenes a priori divergentes, como el escamoteo de las fotos de Audry desnuda siendo el desencadenante de las acciones por venir, al estilo clásico, en **La verdad increíble**, o como esas "dislocaciones lógicas" que implica el hecho de que distintos personajes, y en multiples pasajes de **Confía...**, se dispongan a relatar sus tremendos problemas a desconocidos, cual si fueran descargas que apenas si buscan ser drenadas y sólo el viento termina por oír. O, nuevamente en **Confía en mí**, esos aparatosos desmayos -en la veta de las "antimuertes" godardianas- que padecen sus criaturas cuando los asalta lo increíblemente sorpresivo, el impacto emocional. Una lógica narrativa que se aparta de la tradición esclerosada tanto como de las vanguardias experimentales netas y que lleva a ver sus películas como el intento por obtener brillo de lo opaco. ▮

La verdad increíble (the Unbelievable Truth, EE.UU.,1990).

Dirección y guión: Hal Hartley. **Fotografía:** Michael Spiller. **Intérpretes:** Adrienne Shelly, Robert Burke, Christopher Cooke, Julia McNeal, Gary Sauer y Mark Balley.

Confía en mí (Trust (Me), EE.UU., 1991).

Dirección y guión: Hal Hartley. **Fotografía:** Michael Spiller. **Intérpretes:** Adrienne Shelly, Martin Donovan y Mark Balley.

Hombres simples (Simple Men, EE.UU., 1992).

Dirección y guión: Hal Hartley. **Fotografía:** Michael Spiller. **Intérpretes:** Robert Burke, William Sage, Karen Sillas, Elina Löwensohn, Martin Donovan y Mark Balley.

NUCLEO
40
TEMPORADAS
1954-1993

CINECLUB NUCLEO
Miembro de la Federación Argentina de Cine Clubs
(Adherida a la F.I.C.C.)
Temporada N° 40 - 1993
Secretaría e Informes:
Sarmiento 1574 piso 1° "C" - Tel: 35-0623 - Buenos Aires - ARGENTINA

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Eastwood

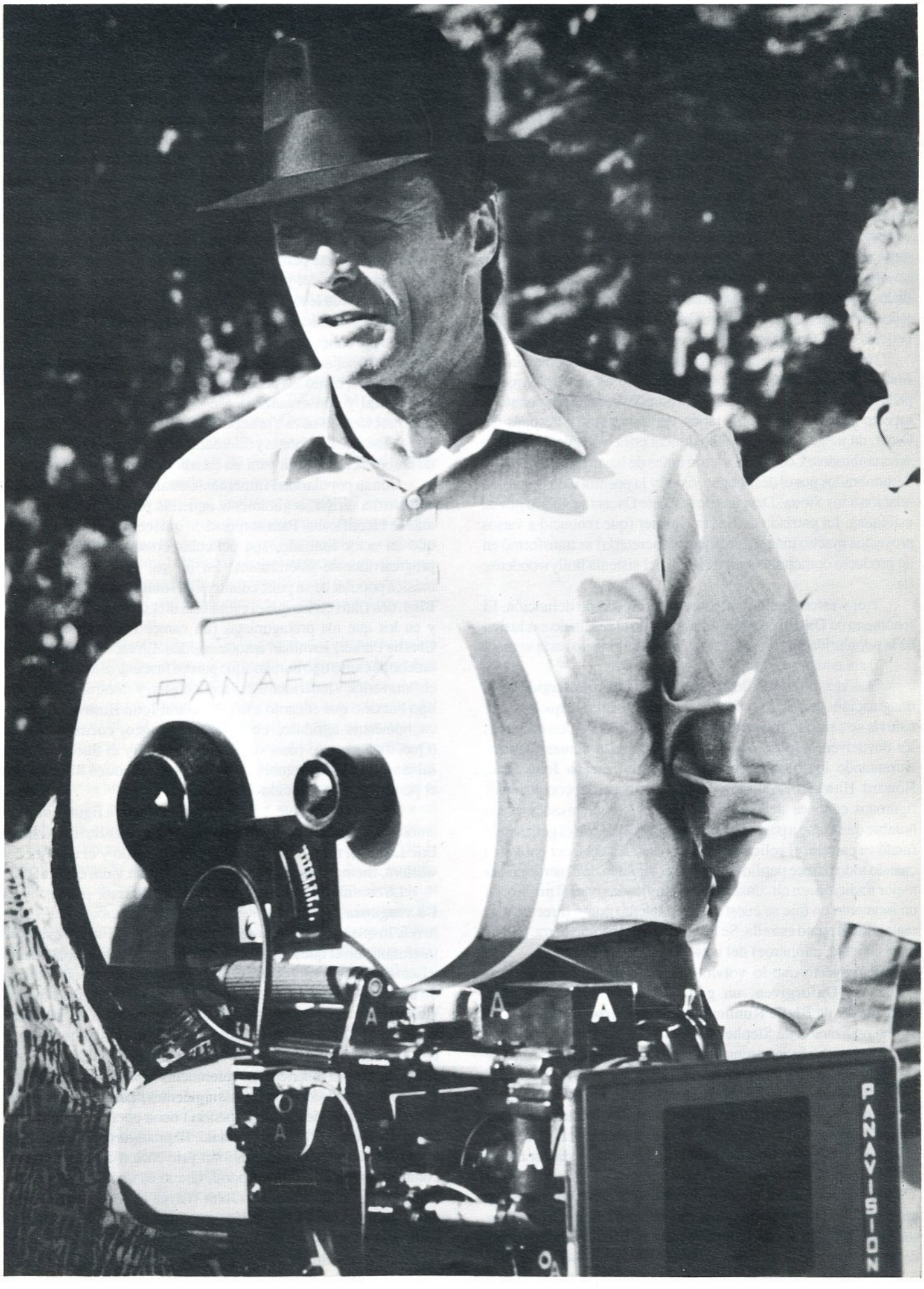
De resurrecciones

por **Rodolfo Otero**

A mediados de la década del ´80 la mayoría de los estudiosos del cine proclamaron la muerte del western. De hecho, la producción de películas del oeste para ser exhibidas en cines fue práctcamente nula después del desastre de Heaven´s Gate. Los capitostes de los estudios de Hollywood se volvieron de indiferentes a francamente hostiles hacia espacios abiertos, caballos, Colts y Stetsons.

Cuando en 1988 el Instituto Británico del Cine publicó una muy interesante enciclopedia del género, el crítico Richard Schickel la prologó con términos elegíacos, celebrándola y al mismo tiempo lamentando que su edición señalara "el final de un largo y querido camino". Schickel sostenía que una de las causas era la desaparición de la última generación que había tenido una relación directa con el ambiente y la época. Otras explicaciones han sido la falta de interés del público joven, el agotamiento de la temática, la adopción de los principales ingredientes narrativos por géneros más relacionados con el espectador contemporáneo, como la ciencia-ficción o el *thriller* policial.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Y sin embargo, como los viejos héroes que enfrentaban solos una oposición desigual en calles polvorientas o llanuras infinitas, el western se resiste a morir. En 1985 **El jinete pálido** y **Silverado**, sin ser éxitos rotundos, probaron que había un público dispuesto a reencontrarse con el viejo mito. Más adelante, la miniserie **La paloma solitaria** y **Danza con lobos** reiteraron que aún quedaba terreno para cabalgar.

Danza con lobos vulneró todos los requisitos de los estudios para una producción "bancable": filmación en condiciones difíciles en Dakota del Sur, parcialmente en invierno; un director primerizo que exigía "final cut"; un presupuesto que podía irse a las nubes; un elenco en el que predominaban indios auténticos; mucho diálogo en su idioma original; tres horas de duración. Y, por sobre todo, un western. No era el proyecto ideal para figurar entre las películas más taquilleras del año y arrasar con los Oscars.

Hubo quienes se apresuraron a atribuir el éxito comercial del film al carisma de Kevin Costner, echando en saco roto que su película previa (**Revenge**) fue un rotundo fracaso. En cuanto al aspecto artístico, los comentarios variaron antes y después del Oscar, un juego al que el establishment crítico nos tiene bastante acostumbrados. Los que la vieron antes de los premios quedaron deslumbrados por el despliegue visual y la postura ideológica con relación a los Sioux. Después de los siete Oscars se volvió obvia, maniquea. La patriada de Kevin Costner (que renunció a varios proyectos mucho más seguros para concretarla) se transformó en un producto comercial característico del sistema hollywoodense (!).

Y el western recibió un nuevo certificado de defunción. El fenómeno de **Danza con lobos** habría sido el resultado exclusivo de la popularidad de un superstar. La golondrina no haría verano.

Y sin embargo...

Esta vez el rescate llegó como un argumento surgido de la imaginación de los más fervorosos aficionados, aquellos que todavía se extasían (nos extasiamos) cuando sus video-caseteras les devuelven a John Wayne, Gary Cooper o James Stewart, enfrentando los obstáculos que ponían en escena John Ford, Howard Hawks o Anthony Mann. De acuerdo con los más rigurosos cánones del Lejano Oeste, el héroe salvador es un hombre que viene a pagar una deuda de gratitud con el género que fundó su carrera, el solitario que se presenta a desfacer entuertos cuando todo parece perdido. Y lo hace, también de acuerdo con la mejor tradición, en circunstancias complicadas para él mismo, en un momento en que se cuestionan su talento como director y su rentabilidad como estrella. Se trata, claro, del último héroe (o más precisamente, antihéroe) del western. Clint Eastwood.

El proyecto que lo volvió a poner delante y detrás de la cámara es **Unforgiven**, un guión de David Webb Peoples, coadaptador de **Blade Runner** y autor de **Héroe Accidental**, la última realización de Stephen Frears.

Es una historia oscura, pesimista, en la línea cruda y "revisionista" de los últimos westerns clásicos de los '60, como la mítica **Pandilla Salvaje** de Peckinpah. El guión había sido adquirido por Francis Coppola hace casi dos décadas, cuando todavía se producían westerns con cierta frecuencia. Una vez extinguidos los derechos, Eastwood lo dejó estar para dar mejor la edad del protagonista.

El romance entre el actor-director y el género es largo y prolífico. Clint Eastwood se dio a conocer con **Cuero Crudo**, una serie de TV inspirada en **Río Rojo**, que en Estados Unidos gozó de una popularidad cercana a la de **Bonanza** o **La ley del Revólver**. Entre nosotros, un doblaje flojo (uno de los primeros intentados aquí) la privó de mayor difusión.

Luego llegaron los westerns spaghetti de Sergio Leone. Eastwood se convirtió en superestrella internaconal en el papel del **Hombre sin Nombre**, ese pistolero de poncho y flacos cigaros que mataba con la misma falta de escrúpulos de su contemporánea en popularidad, James Bond. La historia subsiguiente es archiconocida: regreso de Italia (o de Almería) a Estados Unidos para acrecentar su status estelar con nuevos westerns y policiales, los mejores bajo la dirección de Don Siegel. El personaje por excelencia de este período en la carrera de Eastwood es Harry el Sucio, prototipo del policía que está siempre en el límite de lo permitido por la ley.

Esa personalidad cinematográfica del héroe cínico y violento terminó por conquistarle en su país una popularidad que sólo John Wayne ha superado en tiempo y constancia del público. Sus admiradores, como los de John Wayne, pertenecen más al medio oeste rural y conservador, a ese "heartland" tan alejado de la sofisticación de Nueva York como del brillo exterior de California. Un análisis de semejanzas y diferencias entre la imagen proyectada de ambos actores daría para un estudio sociológico revelador.

Con su popularidad firmemente establecida, Clint Eastwood comenzó a dirigir, seguramente aquellos proyectos con los que más se identificaba. Para sorpresa de quienes no veían en él más que un actor limitado, sus películas como director han sido progresivamente interesantes. En un par de ellas exploró la música popular de su país: country en **Honkytonk Man** y jazz en **Bird**, dos films en los que el estilo está dictado por el tema central y en los que los protagonistas (un cantor fracasado y el gran Charlie Parker) terminan autodestruídos. En esos personajes hay mucho de cierto tipo humano que parece fascinar al actor-director: el "maverick" individualista, iconoclasta y contradictorio. Un tipo humano que encarnó a la perfección John Huston, sujeto de un homenaje agridulce en **Cazador blanco, corazón negro**. (Que, dicho sea de paso, demostró que Harry el Sucio también sabía actuar). Esa es también la esencia de su **Bronco Billy**, tal vez el personaje más parecido a su creador.

No es sorprendente, entonces, que el western figure entre los amores de Clint Eastwood. En una entrevista con el crítico francés Eric Leguèle, reconoció su pasión por el "estilo y el espíritu del western. Siempre me han gustado el modo de vida, el código..."

Lo confirmó en su segundo film como director-protagonista, **La venganza del muerto** (1973; traducción ridícula si las hay, revela lo que debió ser una sorpresa en el final). Fue un ejercicio interesante en el que mezcló el estilo de sus dos mentores, Siegel y Leone (cuyos nombres aparecen en dos lápidas en el cementerio de un pueblo que ha ejado morir a su sheriff), a quienes dedicó **Unforgiven**. En esta película Eastwood encarna a un pistolero misterioso, el Hombre sin Nombre de sus films italianos, esta vez con un ingrediente sobrenatural: resulta ser un fantasma que venga su propia muerte. Hay referencias bíblicas que serán una constante en sus dos westerns siguientes, pero, como en los "spaghetti", uno siente que la historia tiene poco que ver con su marco de referencia histórico social. El protagonista lleva a cabo un ajuste de cuentas personal, sin proyección a la comunidad como el héroe clásico intemporal, que lo es también del género (como Alan Ladd en **Shane** o John Wayne en **Más corazón que odio**). Ambos elementos estarían presentes, en cambio, en sus dos realizaciones posteriores, donde vuelven a aparecer motivos religosos y fantásticos.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

En **El fugitivo Josey Wales** (1976) el tema de la venganza regresa, pero con una variante esencial: la película avanza desde una violencia extrema, excesiva, hasta la necesidad plenamente justificada por el argumento, de cumplir con el más arduo de los postulados del cristianismo: el amor a los enemigos. Josey Wales es un personaje que, a diferencia del Hombre sin Nombre, crece, se modifica, gana en humanidad. Y termina encontrando razones para el perdón a partir de la formación de una familia sui-generis, compuesta por descastados y marginales que se le unen en una peregrinación que en cierto modo recuerda a la de **El séptimo sello**. El estreno de **Josey Wales** coincidió con el de **El ocaso de un pistolero** , dirigida por su amigo Don Siegel, la última protagonizada por John Wayne. Casualmente (o no), fueron los últimos westerns de consideración en nueve años, hasta **Silverado** y **El jinete pálido**.

Justamente es Eastwood quien dirige y protagoniza la segunda. Básicamente una remake de **Shane**, se agrega como en **Josey Wales**, una aleoría religiosa: el Jinete Pálido del título está relacionado con una cita del Apocalipsis. Otra vez es un fantasma que venga su propia muerte, pero no lo hace para sí mismo sino dentro del contexto de su misión, la del héroe clásico: salvar a la comunidad a la que no puede pertenecer.

Hoy, el pistolero solitario vuelve al rescate del agonizante western. Esta vez dentro de un panorama moral mucho menos claro, en el cual no hay blancos y negros, sino sombrías variantes de grises. Curiosamente, el título original coincide con el de una película del oeste de argumento diferente, dirigida por su admirado John Huston, que recorrió una y otra vez el camino del fracaso y de la relatividad moral.

La premisa tiene que ver con ese oeste del que no se habló hasta los sesenta: las prostitutas de un pueblo de frontera contrataban a tres pistoleros (el protagonista, un viejo amigo y un novato) para matar a los agresores de una compañera, ante la inactividad del corrupto sheriff local. Esta vez el héroe de Clint es un antiguo asesino "retirado" que se dedica sin éxito a la cría de cerdos, y a quien esta nueva misión encuentra vencido y desilusionado. A medida que la historia crece en violencia se hace más patente el sinsentido de matar; hasta que una circunstancia lleva al protagonista a jugar nuevamente el papel de vengador. Pese al necesario climax con tiroteo y más muertes, la postura de la película dista de ser cínica o simplista; antes bien, expone claramente toda una gama de hipocresías; la ética inherente al género sigue viva en dos personajes: uno de ellos, la mujer del protagonista, muerta antes de iniciarse la trama, y que sin aparecer condiciona toda su conducta. A pesar de la amoralidad de su vieja "profesión", el pistolero conserva dos lealtades indestructibles, y es en mérito a ellas que establece una suerte de justicia al cabo de una cadena de iniquidades.

El elenco se redondea con otros veteranos de jerarquía: Gene Hackman es el comisario, Richard Harris otro pistolero que intenta terciar en el asunto, y Morgan Freeman el antiguo compañero de aventuras. Los tres han testimoniado su buena relación con el director/estrella durante la filmación, algo infrecuente para Harris pero no para Clint Eastwood. Cuando se le observó que su elenco no tenía nombres atractivos para el público joven, respondió: "Hago el elenco según quién dé el papel. O uno lo hace lo mejor posible, o no lo hace. Me importan un comino la demografía y toda esa basura".

El resultado: **Unforgiven** recibió los mejores comentarios críticos en Estados Unidos desde **Buenos Muchachos**. Se destaca en especial la fotografía, un aspecto que Eastwood director siempre ha cuidado (y que en algunas salas de estreno locales no pudo apreciarse por culpa de los deficientes equipos de proyección). De yapa, se colocó entre las diez películas más taquilleras del competitivo verano norteamericano y obtuvo una cantidad de nominaciones al Oscar.

Aunque la crítica cambie su opinión, **Unforgiven** permite anticipar que, aunque sea por un rato, el western seguirá siendo un formato adecuado para decir cosas relevantes para el espectador contemporáneo. Y para todos los que algunas vez nos dejamos impresionar por la visión romántica de un Oeste que nunca habrá sido así. O que, como John Ford a través del editor de **Un tiro en la noche**, preferimos la leyenda sin dejar de aceptar la verdad, por oscura y amarga que sea. Mientras tenga espacios abiertos, caballos, Colts y Stetsons.

Rodolfo Otero es escritor y ha publicado novelas y guiones para cine y televisión. Es profesor de su especialidad en diversas instituciones oficiales y privadas

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Borges, Bioy, Peyrou, Mallea Abarca: **un guión secreto**

"[...] me dejó pastoso con el notición de que la S.O.P.A. tenía programada para su ejercicio del 43 una cadena de películas que aspiraban a copar el mercado fino, dando calce al hombre de pluma, para que despachara una producción de alto vuelo, sin la concesión de rigor al factor boletería. [...] Me hubiera visto, con la bracha a dos manos, dando curso a un libreto gran suceso [...]. Una cinejoya con gran interés para el docente; porque usted pasa echando chispas del pericón a la pampa [...]"

El hijo de su amigo

Magias parciales de Pago Chico

por **Daniel Martino**

Daniel Martino ha publicado **ABC de Adolfo Bioy Casares** (Emecé, 1989 y Ediciones de la Univ. de Alcalá de Henares, 1991) y una *edición crítica de* **La invención de Morel** (Emecé, 1991), además de artículos en *La Nación* (Bs. As.), *Diario 16* (Madrid) y *O Estado de Sao Paulo* (Brasil). Desde 1986 estudia la obra de Adolfo Bioy Casares.

Está por escribirse -está escribiéndose- la historia de aquellas colaboraciones de Adolfo Bioy Casares que, concluidas o siquiera esbozadas, no han llegado hasta nosotros. Uno de sus capítulos, no el menos importante, debería recuperar los vestigios de la película **Pago Chico**, escrito, tal vez a ocho manos, en 1943, con Jorge Luis Borges, Manuel Peyrou y Enrique Mallea Abarca.

Quizá definitivamente perdido, conocemos su existencia por noticias dispersas en publicaciones de la época y por los detalles con que el propio Bioy Casares, en una de sus cartas, responde a la curiosidad de algunos de sus corresponsales. Aun cuando es obvio que el argumento ha de hallarse en las páginas de Payró, ignoramos qué escenas fueron escogidas y con que criterio fueron adaptadas; sobre todo ignoramos porqué fue ese y no otro el asunto elegido, aunque en esto sospechamos -cómo evitarlo- imposiciones inconsultas.

Los primeros años de la década del 40 -en particular 1942- son especialmente fecundos para el cine argentino: en ellos comienzan a afianzarse, gracias al desarrollo de guionistas profesionales, sus relaciones con la literatura. Como constituyen también uno de los momentos más fecundos de la colaboración literaria entre Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, no es extraño descubrir que aspiraran precisamente por entonces a escribir, según uno de sus projectos compartidos, guiones cinematográficos.

Sabemos (y el inteligente Borges y el cine de Edgardo Cozarinsky nos exime de demostrarlo) del permanente interés de

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Borges por el cinematógrafo, al que consagra las agudas críticas publicadas en *La Prensa*[1], *Sur* y *Selección*[2], y cuyos recursos estudia e incorpora en sus ficciones, encubiertas todavía como biografías infames. Ese interés no se agota en la especulación crítica o en la mera contemplación hedónica sino que lo lleva, desde fines de la década del 30, a intentar repetidamente la escritura de guiones. La noticia sobre "Jorge Luis Borges" -probablemente de su mano- que antecede el cuento ***Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*** en la primera edición de la **Antología de la Literatura Fantástica**[3], nos dice que "escribe en vano argumentos para cinematógrafo"[4] y, de hecho, hacia 1940 ó 1941, realiza, en colaboración con Ulyses Petit de Murat, el guión -nunca filmado- de **Suburbio**[5]. Como explica en una carta[6] de 1940, dirigida a Eduardo Bedoya, de los Estudios Baires, "la invención -y elaboración- de argumentos para el cinematógrafo me interesa por diversas razones, que no sólo son económicas."

Borges, Bioy y Peyrou fotografiados por Silvina Ocampo



No menor -aun más precoz- es el interés de Bioy Casares: "desde muy chico recuerdo haber sido espectador de cine"[7]. No menos activo: en su niñez, "we tried with the Menditeguy brothers and with Drago Mitre to make a film [con una máquina Pathé Baby], but when we developed the film it was blank and we never found out why"[8]; en su adolescencia, además de enamorarse de actrices[9], publica en la revista *El Espectador* una serie de reseñas cinematográficas firmadas con el seudónimo de "Aristóbulo Talasz"[10].

Expresión de tales afinidades compartidas, a lo largo de la década del 40 Borges y Bioy Casares escriben o procuran escribir cuatro libretos: **Pago Chico** (1943), **El hombre de la esquina rosada** (1948)[11], **Los orilleros** (1949) y **El paraíso de los creyentes** (1950), de los cuales sólo se conservan -editados en 1955- los dos últimos. Afortunadamente, la prensa de la época nos permite recontruir -*cum grano salis*-las circunstancias del primero.

La referencia más temprana al proyecto de Pago Chico es un pequeño artículo aparecido en *La Nación* a fines de agosto de 1943:

"Bajo la vigilancia de Hugo Mac Dougall, informa Artistas Argentinos Asociados, trabaja en la adaptación de ***Pago Chico****, la novela [sic] de Roberto J. Payró, un equipo de escritores constituido por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Manuel Peyrou y Enrique Mallea. Se anuncia, además, que la labor se verifica mediante consultas a Julio Payró, hijo del autor, para la mayor fidelidad de la versión cinematográfica. Dirigirá la película Antonio Momplet, a quien asistirá el doctor León Klimovsky."*[12]

Notas

1. El cinematógrafo, el biografo, en *La Prensa* (Bs. As.), 24/4/29.

2. Véase *Selección; Cuadernos Mensuales de Cultura* (Rosario), 1933. Los textos fueron publicados posteriormente en *La Nación* (Bs. As.), 1/3/87 bajo el título **Borges y un King Kong que llegó de Rosario**.

3. La noticia de Borges pudo ser escrita a fines de 1940 y principios de 1941. Aunque el colofón feche la edición el 24/12/40, la **Antología de la literatura fantástica** (Bs. As., Sudamericana) terminó de imprimirse en marzo de 1941 y se puso a la venta a mediados de abril.

4. Involuntariamente (?) paródicos, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares hacen que el doctor Huberman, protagonista de **Los que aman, odian** -a quien la Gaucho Film, Inc. ha encargado "la adaptación a la escena argentina" del **Satiricón** de Petronio- diga de sí mismo que "escribía con variada fortuna argumentos para el cinematógrafo" [**Los que aman, odian**, Bs. As., Emecé (El Séptimo Círculo), 1946, p. 10].

5. Véase **Jorge Luis Borges, argumentista**, en *Qué* (Bs. As.), 28/11/46.

6. Llegada a mis manos gracias a los trabajos de Fernando Peña. Aunque no está fechada, debe ser de 1940. Según Peña, atendiendo al epistolario del que formaba parte, no puede ser anterior a junio de 1940. A su vez, dado el domicilio del remitente -Anchorena 1670- tampoco puede ser posterior al 31 de diciembre de 1940, fecha en que Borges y su madre se mudan a Quintana 263. "El 31 nos mudamos: ya estamos en *Quintana 263, segundo piso*." (Carta de J. L. Borges a Adolfo Bioy Casares, de principios de enero de 1941).

7. *La Nación* (Bs. As.), 24/2/80, con Martin Müller. Para sus primeras experiencias como espectador, en Mar del Plata, véase su conversación con M. Pichon Rivière en M. P. R., **La mariposa y la máscara**, Bs. As., Sudamericana, 1983, pp. 69-71.

8. Conversación con R. Galvez en R. G., **From the Ashen Land of the Virgin**, Ontario, Mosaic Press, 1989, p. 23. "El argumento, completamente casero, creo que tenía que ver con Dick Turpin". [*La Nación* (Bs. As.), 4/5/86, con Alberto Tabbia].

9. *La Nación* (Bs. As.), 4/5/86, con Alberto Tabbia. "Louise Brooks fue uno de mis amores más vivos y desesperados. [...] No podía creer que no fuese a encontrarla. [...] Cuando apareció el cine sonoro hubo una discontinuidad, perdimos a muchísimos actores que eran amigos[...] y una cantidad de cosas quedaron atrás, entre ellas Louise Brooks" [*La Nación* (Bs. As.), 24/2/80, con Martin Müller]. Sobre Bioy Casares y Louise Brooks, véase (a) **Murió Louise Brooks estrella del cine mudo**, en *La Nación* (Bs. As.), 10/8/85, que recoge opiniones de Bioy Casares, (b) conversación con M. Pichon Rivière en M. P. R., **Op. Cit.**, p. 71 y (c) *Para Tí* (Bs. As.), 31/10/83, donde Bioy recomienda su autobiográfico **Lulú en Hollywood**.

10. *El Espectador* (Bs. As.), 1932-33. Para el seudónimo, véase M. E. Vázquez, **Nombres, sobrenombres, seudónimos y equivalencias**, en *La Nación* (Bs. As.), 11/2/90: "un día mirando distraidamente los estantes de la biblioteca, descubrió en el lomo de uno de los tomos de la

▶

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Una suerte de incómoda confusión -fortelecida por la ausencia de menciones a Payró en la obra de Borges o en la de Bioy Casares[13]- acompaña la lectura de este curioso repertorio de escritores, asuntos y guionistas, sometido a la supervisión del experimentado y prolífico Hugo Mac Dougall[14]. Anotamos, entre otras vacilaciones, la presencia de Julio Payró, la dirección de Antonio Momplet y la asistencia de León Klimovsky. Igualmente nos preguntamos por la naturaleza de la colaboración del ensayista Enrique Mallea [Abarca] (flor. 1930-40 circa), cuyos artículos y reseñas -poco o nada vinculados con el cinematógrafo- recogen las páginas de Martín Fierro, de Megáfono y de Capítulo[15]. Y lo ignoramos todo acerca de las actividades de Manuel Peyrou como guionista, fuera de la evocación de Bioy Casares que, siquiera para probarlas, sobrevive, ocasional y elusiva, en una entrevista de 1955:

Isaac Wolberg: ¿Usted sólo ha colaborado con Borges?

A. B. C. : No, hace algunos años escribí un cuento con Mastronardi, una novela, **Los que aman, odian**, con Silvina Ocampo y con Manuel Peyrou trabajé en argumentos para el cinematógrafo.[16]

Estas ignorancias, naturalmente, no excluyen otras, procedentes del resto de los artículos. Leemos, con algún asombro, que el guión está concluido o casi concluido[17], lo que contradiría los recuerdos de Bioy Casares y, sobre todo, el oscuro desto=ino del guión supuestamente terminado. **Estrellas** sostiene que "Olinda Bozán y Luis Arata encabezarían el reparto de este film"[18]; **Vosotras**, que el argumento se apoya en el episodio "El diablo en Pago Chico"[19]; Imparcial Film, que "el mismo grupo de escritores se dispone a escribir un argumento sobre la exaltación poética del tango"[20]. Entre tantas incertidumbres sólo permanece la melancólica convicción del extravío.

Irónica aunque no fortuitamente, sabemos del final del proyecto mucho más que de cualquier otro de sus momentos. Sobre él contamos con el testimonio de Bioy Casares, recogido en una de sus cartas de 1969 y en un reportaje reciente.

La carta en cuestión propone, para multiplicar nuestros interrogantes, un misterioso argumento previo, sin consecuencias apreciables; luego lo desecha y nos explica, hasta cierto punto, las noticias sobre la existencia de un guión poco menos que terminado, para concluir con las razones que habrían decidido el abandono del proyecto.

"Hace mucho, en el 43 ò 44 -dice-, nos llamaron para escribir argumentos para una compañía cinematográfica. Creo que escribimos un argumento, o la síntesis de un argumento, en que figuraba el ángel de la guarda y ocurría un accidente en el subterráneo de Buenos Aires. Nuestros amigos -muchos del ambiente, bodies en cualquier novela escocesa- hablaban del próximo film como si ya existiera y para referirse a los autores decían "El equipo". En verdad los componentes de ese equipo no combinaban demasiado bien. Cuando descubrimos que había que modificar el final del film (basado en **Pago Chico**, la novela de Roberto Payró) de modo de adular al gobierno, no volvimos a las reuniones"[21].

"Borges -recuerda Bioy en el reportaje, que completa su testimonio- no congeniaba con las personas que nos encargaban el libreto": el curso de los hechos pareció justificar sus prevenciones. Los revolucionarios de junio de 1943, ávidos de propaganda para el régimen, "querían que los entuertos de la administración municipal de Pago Chico [...] fueran arreglados por el ejército que venían a poner orden"[22].

Como un ejercicio de esas magias parciales que Borges celebraba en el Quijote, la situación se transformó en uno de los peores episodios de Pago Chico: previsiblemente abandonaron la escritura del libreto. "No sea -como hubiera explicado Payró- que habiendo logrado, como cabe, hacer un libreto entretenido, lo echemos a perder ahora con una intolerable lata".

Enciclopedia Espasa Calpe, que abarcaba desde la letra S a TALASZ, el que creyó su destino. Enamorado de Talasz se antepuso el nombre de Aristóbulo". En el cuento **Historia prodigiosa**, uno de los personajes, Jorge Velarde, "firma Aristóbulo Talasz y despotrica semanalmente sobre los estrenos del cinematógrafo desde la notita de Criterio". [**Historia prodigiosa**, México D. F,, Obregón. 1956, p. 8]. El lector encontrará también, en la 2ª edición del **Breve Diccionario del argentino exquisito**, un Aristóbulo Talasz [Bs. As., Emecé, 1978, p. 82].

11. Para **El hombre de la esquina rosada**, véase (a) **Alfar denomínase una nueva productora local que anticipa su plan**, en *La Nación* (Bs. As.), 27/11/46; (b) **Jorge Luis Borges, argumentista**, en *Qué* (Bs. As.), 28/11/46; (c) **Constituyose otra gran filmadora de películas**, en *Radiolandia* (Bs. As.), 30/11/46; (d) **La Alfar comenzará su próxima película**, en *Democracia* (Bs. As.), 23/3/47; (e) **Alfar hará un argumento de Borges y Bioy Casares**, en *Crítica* (Bs. As.), 19/5/48.

12. *La Nación* (Bs. As.), 22/8/43. Véase también **Pago Chico**, en *El Argentino* (La Plata), 27/8/43; **Estudios San Miguel**, en C. G. T. (Bs. As.), 27/8/43 y **Pago Chico,** en *Maribel* (Bs. As.), 31/8/43.

13. Fuera de alguna minúscula alusión puesta en boca del común Gervasio Montenegro: en **Las noches de Goliadkin**, Montenegro habla de "unas anécdotas de Roberto Payró" (**Seis problemas para don Isidro Parodi**, Bs. As., Sur, 1942, p. 45).

14. Según *El Argentino* (La Plata), 27/8/43, los escritores serían "*dirigidos esta vez en la compleja tarea del lenguaje y ritmo cinematográfico por otro escritor, Hugo Mac Dougall, cuya experiencia fuera ya conocida, entre otras muchas muestras, a través de* ***El cura gaucho***, ***Malambo*** *y* ***Tres hombres del río***".

15. "De Mallea Abarca -dice Bioy-, [...] no recuerdo absolutamente nada. Lo único que sé es que, un poco con complicidad, la gente nos guiñaba un ojo y nos decía que era 'el verdadero Mallea' " (En conversación con el autor).

16. Entrevista de "Acis Greblow" (el capitán Isaac Wolberg), difundida por Radio del Estado el 31/12/55. Para el cuento escrito con Mastronardi, véase D. Martino, **C. Irgen Lynch. Una colaboración literaria entre Adolfo Bioy Casares y Carlos Mastronardi**, en *Unicornio* (Mar del Plata), nº 2, septiembre de 1992.

17. "*En los primeros días de esta emana Jorge Luis Borges, Manuel Peyrou, Adolfo Bioy Casares, Enrique Mallea y Hugo Mac Dougall darán término a la adaptación para la pantalla de* ***Pago Chico***" [**Finaliza la adaptación de *Pago Chico***, en *El Pueblo* (Bs. As.), 29/8/43]. "*Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Manuel Peyrou y Enrique Mallea -según Crítica- han entregado ya a Hugo Mac Dougall sus respectivos trabajos en la adaptación de* ***Pago Chico*** *de Roberto Payró*" [**El libreto de *Pago Chico* se concluyó**, en *Crítica* (Bs. As.), 31/8/43]. "*Los escritores Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Manuel Peyrou y Enrique Mallea [...] han finalizado sus tareas adelantándose que la lectura del citado trabajo, ha producido admirable impresión a la dirección de Estudios San Miguel por las brillantes perspectivas literarias del mismo.*" [*El Diario Español* (Bs. As.), 6/9/43. El mismo texto fue publicado bajo el título **Prestigiosos escritores trabajan activamente para Estudios San Miguel**, en *El Litoral* (Santa Fe), 7/9/43].

18. *Estrellas* (Bs. As.), 1/19/43.

19. Cinco escritores adaptan el tema de *El diablo en Pago Chico*, en *Vosotras* (BS. As.), 3/9/43.

20. Estudios San Miguel, en *Imparcial Film* (BS. As.), 10/9/43.

21. Carta a Donald Yates, del 11/5/69.

22. Loc. cit.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Bioy Casares habla sobre Pago Chico

D.M : *¿La palabra Pago Chico te sugiere algo?*

A.B.C : Sí, un intento de colaboración con Borges. A Borges le propusieron que hiciera una adaptación de Pago Chico: generosamente me invitó a hacerla con él. Recuerdo que mientras la preparábamos advertimos que querían que los entuertos de la administración municipal de Pago Chico, o de la ciudad de campo donde ocurre todo esto, fueran arreglados por el ejército que venía a poner orden. Cuando lo supimos, la colaboración concluyó y nos retiramos del proyecto.

D.M : *En algunos artículos de la época se dice que el guión está terminado y entregado...*

A.B.C : Bueno, entregamos algo, pero no creo que lo hayamos terminado y en todo caso sé que no se llevó adelante. Nos propusieron el cambio, hubo un conflicto por ese motivo y desde ese momento no seguimos escribiendo el guión. Recuerdo, además, que Borges no congeniaba con las personas que nos encargaban el libreto. Todo el tiempo hablaban de que "el equipo va a tal parte, el equipo va a tal otra": el equipo éramos Borges y yo. Hubiera bastado esto para poner a Borges en contra de cualquier proyecto.

D.M : *Los artículos hablan de la participación de Enrique Mallea Abarca y Manuel Peyrou... ¿Realmente colaboraron también ellos?*

A.B.C : No recuerdo muy bien. De Peyrou he sido muy amigo; creo recordar su intervención en este asunto. De Mallea Abarca, en cambio, no recuerdo absolutamente nada. Lo único que sé es que, un poco con complicidad, la gente nos guiñaba un ojo y nos decía que era "el verdadero Mallea".

D.M : *¿Podemos pensar que aun antes de participar Mallea Abarca y Peyrou ustedes ya eran el equipo?*

A.B.C : *Sí, aunque esto suponga concebir excesivas esperanzas sobre mi memoria.*

D.M : *¿Serían cuatro personas trabajando cada uno un episodio por su lado o cuatro trabajando todos en una mesa a ocho manos?*

A.B.C : No lo recuerdo. Tengo la impresión de haber trabajado solamente con Borges.

D.M : *¿Escribiendo juntos?*

A.B.C : Sí, porque Borges me arrastra un poco a esta colaboración, como a tantas otras, precisamente por el placer de trabajar juntos.

LIBRERIA
ENTELEQUIA
COMICS • CINE
ILUSTRACION
TODAS LAS HISTORIETAS / LIBROS Y FOTOS DE CINE
ILUSTRACION - MUSICA ROCK / MATERIAL NACIONAL E IMPORTADO
ENVIOS AL INTERIOR
TALCAHUANO 470 (1013) BS. AIRES - TEL. 40-0886

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

DOSSIER

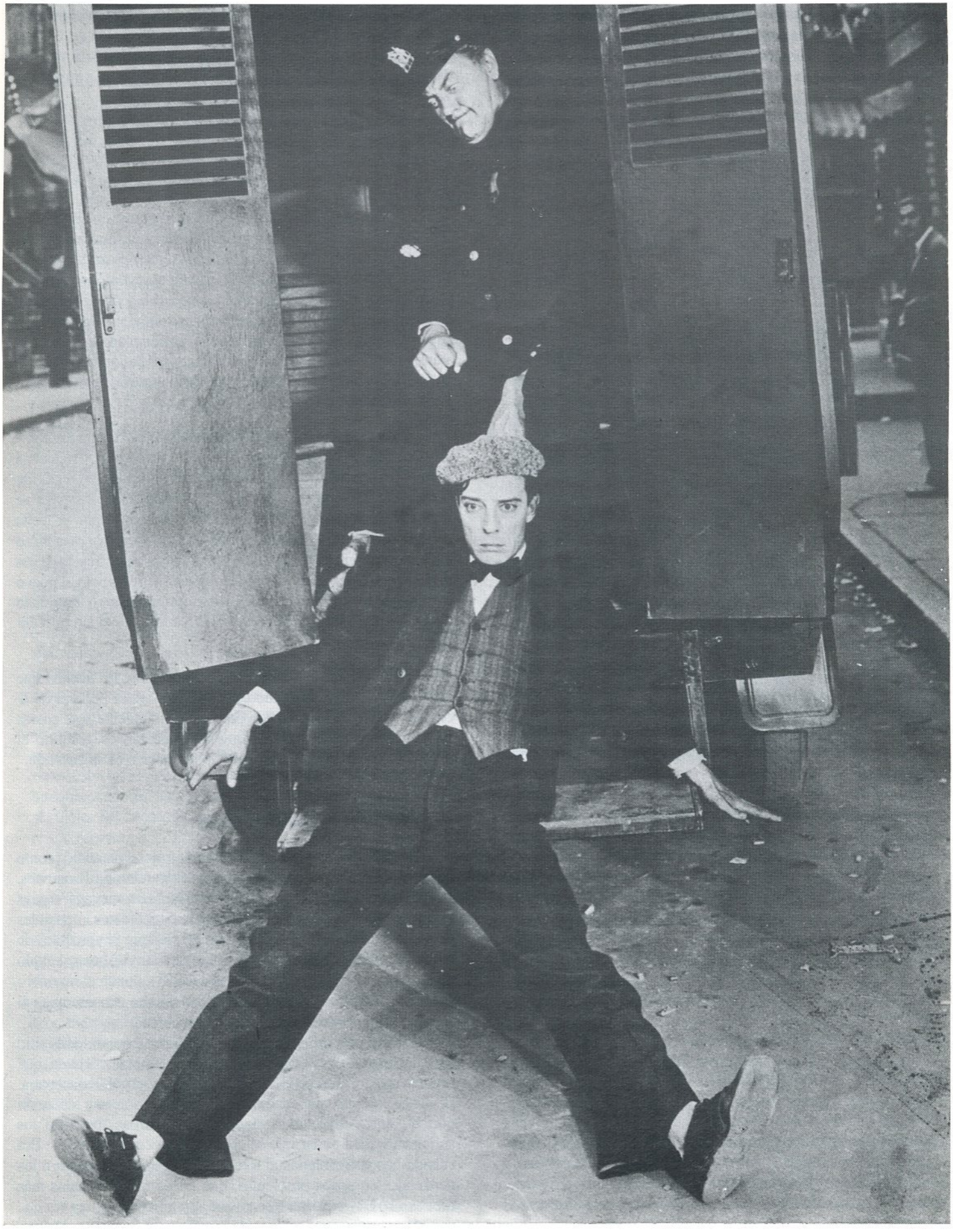
keaton

por **Fernando Martín Peña**

Para muchos espectadores y críticos, Keaton todavía es una novedad. Su obra no se limita a **The General**, **The Navigator**, **Sherlock, Jr.** o **Our Hospitality**; hay por lo menos otros ocho largometrajes y unos quince cortos para agregar a una posible lista con su obra esencial, sin contar algunos ejemplos muy inspirados que tuvieron lugar durante el cine sonoro. Ver esos films nunca ha sido fácil y esa dificultad ha complicado durante demasiados años la correcta valoración de su cine.

Ante todo, Keaton fue el creador de gags más inteligente y prolífico que tuvo la comedia cinematográfica. Eventualmente llegó a ser un intérprete admirable y un realizador de avanzada, pero cuando su carrera se destrozó, hacia 1934, pudo permanecer activo en la industria inventando gags para otros cómicos. Alguien que lo vio trabajar explicó que "en su presencia los objetos inanimados cobran vida". No se equivocaba demasiado.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Nació en Kansas, Estados Unidos, el 4 de octubre de 1895. Su verdadero nombre era Joseph Frank Keaton. Estos hechos no han impedido que algunos biógrafos apurados reemplazaran 1895 por 1896 y resolvieran rebautizarlo Francis en lugar de Frank.

Parece que fue Harry Houdini quien le puso "Buster" (literalmente "el que se golpea") tras verlo caer por unas escaleras sin lastimarse, siendo muy niño. A los cuatro años empezó a trabajar junto a sus padres en el vodevil. Esa ocupación obligaba a la familia a viajar constantemente, razón por la cual Buster jamás fue a la escuela. Su madre tuvo que enseñarle lo elemental.

En el vodevil Buster aprendió a caerse y recibir golpes sin lastimarse, pero con ruido, y también descubrió que si se reía de sus propios chistes el público no lo acompañaba. Decidió entonces dejar la risa a un lado. Pese a ello, la suya nunca fue la "cara de piedra" de las frases publicitarias. Su rostro era austero, pero enormemente expresivo. Con ese rostro, haciendo cine, los extremos emotivos eran innecesarios.

Los comienzos

En 1917 le presentaron a Roscoe Arbuckle, un cómico muy popular que acababa de apartarse de Mack Sennett para escribir y dirigir sus propias comedias cortas financiadas por el productor independiente Joseph Schenck. Invitado al estudio, Keaton quedó fascinado y decidió permanecer allí, rechazando una oferta más lucrativa para seguir en el vodevil. Arbuckle tenía un sólido sentido del ritmo y amaba el slapstick, la comedia de patadas y tortazos. En rigor, ése era el modelo del que Chaplin había tratado de apartarse durante el año en que trabajó para Sennett (1914) en busca de un estilo propio más sutil y mejor definido. Arbuckle no quería dejar el slapstick, sino perfeccionarlo, trabajando sobre el ritmo y montando mejores gags. En este punto fue decisivo el aporte de Keaton, a quien se le permitió improvisar y sugerir libremente. Las quince comedias que hicieron juntos tienen la acción y la velocidad del cine de Sennett, pero además hay en muchas de ellas una estructura más cuidada, en forma de crescendo, que después tomaría Keaton para sus propias películas. Algunos de estos quince títulos son francamente notables: **Goodnight Nurse!** (1918) trabaja un insólito humor negro y cierto primitivo surrealismo; **Out West** (1918) es una desenfrenada sátira a las películas del Oeste, con todos sus lugares comunes y un villano aparentemente indestructible que resulta tener cosquillas; **Backstage** (1919) termina con una salvaje batalla durante la cual el malhechor hiere a tiros a la heroína, elemento dramático ajeno al cine cómico de la época. No conviene olvidarse de estos films porque Keaton trabajó con mucha libertad en ellos y se advierten por ahí gags típicos de su estilo, algunos de los cuales evolucionaron hasta integrar los largometrajes que vendrían después. El caso más claro es el de una situación que aparece por primera vez en **Backstage**: en escena, un decorado que simula ser la fachada de una casa cae sobre el protagonista, quien no recibe el impacto por estar situado en el sitio que corresponde a la ventana de la fachada. En 1920 Keaton volvió a utilizar la idea en el corto **One Week**: una de las paredes de la casa que está construyendo cae sobre él y, otra vez, la ventana lo salva. El gag está llevado a su extremo en el largometraje **Steamboat Bill, Jr.** (1928), donde la fachada era real, pesaba unas tres toneladas y estaba sujeta a la casa por un par de sólidas bisagras; la ventana tenía un margen de dos pulgadas para salvar a Keaton al desplomarse.

A fines de 1919 Arbuckle se pasó a la Paramount y Schenck ofreció a Buster la posibilidad de ocupar su lugar. Tras protagonizar el largometraje **The Saphead** (1920), con dirección de Herbert Blaché, que anticipa el tipo de personaje que haría en **The Navigator** y **Battling Butler** (1926), Keaton se puso a trabajar en su propio estudio.

Entre 1920 y 1923 escribió y dirigió diecinueve cortometrajes, en colaboración con Eddie Cline y Mal St. Clair, todos repletos de ideas brillantes aunque en muchos casos la única relación que había entre ellas era la sucesión. El formato de cortometraje no exigía solidez narrativa y dejaba lugar al experimento. Así, cortos como **The Scarecrow**, **Neighbours**, **The High Sign** o **The Balloonatic** plantean una situación simple y desde allí disparan gags hasta agotarla o reemplazarla por otra. En esos y otros films cortos fue evidente el ingenio intuitivo de Keaton para utilizar la cámara. La necesidad de subrayar un momento determinado de sus comedias lo empujó a innovar en el primitivo lenguaje cinematográfico buscando planos, travellings y ángulos de cámara que permitieran entender mejor una situación o dotar de mayor eficacia un gag. Por lo menos en dos oportunidades logró estructurar un relato, además de hacer reir.

- La acción de **One Week** abarca los siete días que Keaton y su flamante esposa tardan en construir, inaugurar y reducir a escombros una casa prefabricada que han recibido como regalo de bodas. La estructura es sencilla pero impecable: los gags se reparten en siete segmentos, cada uno precedido por la fecha correspondiente (del lunes 9 al domingo 15, donde no por casualidad el viernes cae en 13) y culminado por distintos desastres, cada vez más graves. Este fue el primer film que se estrenó bajo el nuevo contrato de Keaton con Schenck, aunque antes estuvo terminado **The High Sign** que le pareció insatisfactorio y dejó sin estrenar hasta 1921.

- **Cops** (1922) es una sucesión implacable de hechos que acaba con Keaton perseguido por toda la fuerza policial de la ciudad. Cada gag habilita con precisión al siguiente y se enlaza perfectamente en la trama. Ninguna situación es gratuita; el argumento no es aquí una excusa sino el núcleo de la cuestión.

Orden y progreso

En 1923 comenzó a realizar largometrajes y entendió pronto que para poder sostenerlos debía efectuar algunas modificaciones. Comenzó por suspender los que él llamaba "cartoon gags" o gags propios del dibujo animado. Eran situaciones cómicas imposibles de suceder en la realidad, distinguiendo siempre "imposible" de "muy improbable", que son cosas diferentes. Hay un buen ejemplo de este tipo de gag en The Love Nest (1923), donde el marinero Buster se sumerge con toda naturalidad en alta mar escopeta al hombro y sale instantes después con un pescado.

Keaton ha explicado que en un largometraje no había sitio para un gag de este tipo, porque, simplemente, "Había que presentar personajes creíbles en situaciones que el público aceptara. El mejor formato que encontré era empezar con una situación normal, quizá inyectando algunos problemillas, pero no los suficientes, para evitar que se consiguieran carcajadas. (...) Era cuando nos acercábamos al tercio final cuando metíamos a los personajes en serios problemas, que permitían carcajadas más fuertes. (...) Otra cosa interesante que aprendí fue que, una vez que conseguías interesar al público en lo que estaba haciendo el héroe,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

les molestaba profundamente cualquier cosa que le interrumpiera. Por muy sensacional que fuera el gag[1]".

La evolución de Keaton fue, entonces, más formal que creativa. Siempre tuvo ideas formidables, pero no siempre se propuso ordenarlas. Desde 1923, y de la misma forma en la que Chaplin fue coherente con su personaje, Keaton fue coherente con esa manera de contar sus comedias, que él describe con tanta sencillez como modestia. Es cierto que sus películas crecen siempre hasta un gran climax final, pero esto no basta para explicar el enorme caudal puramente cómico de **The Three Ages** (1923) y **Sherlock, Jr.** (1924), la perfección casi matemática de **The General** (1926), la plácida poesía de **Go West** (1925), ni el dinamismo fascinante del conjunto de su obra. Entre 1923 y 1928 estrenó diez películas a las que el concepto de "obra maestra" se aplica con facilidad, en gran parte porque conservan hoy toda la frescura de entonces. Su personaje nunca suplica la simpatía del espectador, sino que se la gana, a fuerza de ingenio y determinación. El crítico James Agee apuntó que su semblante nunca refleja patetismo, sino melancolía.

No hubo límites para el humor de Keaton. Aunque Chaplin, Lloyd y Harry Langdon podían pasar privaciones, sufrir desgracias, incluso perder a la chica al final, nunca morían ni mataban porque el público no hubiese aceptado la muerte de sus héroes ni su conversión en asesinos. Pero dos films de Buster Keaton terminan con la muerte del protagonista, resuelta en forma de gag, en una especie de última burla a la posibilidad de un final feliz. En **Cops**, tras sortear una improbable serie de dificultades y ser implacablemente rechazado por la chica, Buster se entrega voluntariamente a la horda de policías que lo persigue y el "The End" aparece poco después sobre una lápida, tocada con su característico sombrero chato. En **College** (1927) conquista a la heroína, se casa con ella y luego, en tres tomas vertiginosas, aparecen viviendo juntos con unos niños, luego anciaìnos -solos frente al fuego del hogar-, y finalmente dos tumbas iguales. Quizá sea esa su forma de ilustrar el lugar común "...Y vivieron felices".

Keaton jugó con la muerte en otros films (**Hard Luck**, en 1921, es una sucesión de fallidos intentos de suicidio) pero nunca tanto como en **The Frozen North** (1922) donde Buster halla a su esposa con un amante, los mata a tiros, y luego comprueba que se ha equivocado de casa, que esa mujer no es la suya y que no conoce al sujeto. En consecuencia, pide disculpas a los cadáveres y se retira, azorado.

Para otros cómicos, la chica es la bella perfecta e ingenua que los motiva. Para Keaton la heroína puede cumplir ese rol motivador pero no puede ser idealizada. Así, no sólo suelen ser horriblemente crueles (como la joven de **Cops**, que llanamente le exige el éxito económico a cambio de su amor), sino también algo ridículas (**Sherlock, Jr.**) y hasta un poco torpes (**The Navigator**, **The General**). En sus comedias la heroína también puede producir gags, con un ejemplo brillante en una prolongada secuencia del largometraje **Spite Marriage** (1929), donde Keaton pugna por acostar a su esposa (Dorothy Sebastian) que ha bebido hasta la inconsciencia. Sólo Laurel & Hardy llegarán, más tarde, a sortear esos límites. Para ellos también es posible la muerte, como es posible ese mundo sin ingenuas.

La caída

En su autobiografía, Keaton sostiene que sacrificar su independencia al pasarse a la productora Metro-Goldwyn-Mayer en 1928 fue el peor error de su vida. En realidad no tuvo otra opción. Nunca llegó a ser independiente, lo que supone ser propietario de su propia empresa y obra como lo eran Charles Chaplin y Harold Lloyd. A pesar de que la productora de los films de Keaton se llamaba "Buster Keaton Productions", su verdadero propietario era Joseph Schenck. Durante años, ese rótulo ha llevado a suponer que Keaton tenía alguna participación como productor en sus films, lo que jamás ocurrió. Schenck, quien sí era un productor independiente, dio a Buster una enorme libertad creativa mientras pudo, pero sólo **The Navigator** y **Battling Butler** fueron éxitos económicos importantes, mientras el resto de su filmografía sólo dejó ganancias discretas[2].

La gran inversión que cada film requería se hizo imposible de costear ante la llegada del sonido, que elevó todos los presupuestos. Lloyd y Chaplin mantuvieron sus posiciones porque



sus ingresos eran colosales, pero Keaton no estaba en esa situación y necesitaba el apoyo de una empresa mayor. Cuando Schenck decidió integrar la MGM se llevó a Katon con él y allí el cómico encontró ese apoyo, pero también todos los problemas posibles: perdió su personal de confianza, se vio obligado a presentar un detalle escrito de lo que se iba a filmar cada día (jamás había trabajado con un libreto), perdió decisión sobre el montaje final (lo que llevó a la inclusión de intertítulos innecesarios), debió someterse a las opiniones de otros guionistas, con ideas a menudo ajenas a la naturaleza de su personaje.

Paradójicamente, sus films en MGM dieron mucho dinero y eso sólo sirvió para que los ejecutivos de la empresa se convencieran de que estaban haciendo las cosas bien. En esas condiciones, Keaton llegó a terminar dos títulos óptimos (**The Cameraman** y **Spite Marriage**) pero la situación lo quebró en poco tiempo.

"Hice **What! No Beer?** (1933) -borracho al cien por cien- justo después de que mi mujer se separara de mí. Intentaba ahogar mis penas e infortunios todas las noches. Era la única forma de quedarme dormido. Pero un fin de semana en que absorbí cantidades de whisky inusualmente grandes fui incapaz de dormir un segundo. Aquel lunes fui al estudio tan mareado por la falta de sueño que

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

apenas sabía lo que estaba haciendo. (...) Cada día bebía más, hasta que llegué a despachar más de una botella de whisky al día. Beber hasta quedarme dormido cada noche se había convertido en un hábito y mis fines de semana eran fines de semana perdidos[3]".

El reconocimiento

En 1935 Keaton sólo era una sombra que hacía cortos mediocres en la compañía Educational y colaboraba anónimamente en películas de otros cómicos. Esa situación se mantuvo hasta fines de la década del 40, cuando un artículo en la revista **Life** firmado por el crítico James Agee lo rescató de la oscuridad. Desde entonces tuvo oportunidades mejores, protagonizó con éxito una serie de TV, figuró en el reparto de algunas películas importantes, hizo teatro y cortos comerciales y recibió un Oscar especial de la Academia de Hollywood en 1959. Su mejor cine se redescubrió, en gran medida gracias al paciente trabajo del discutido exhibidor y coleccionista Raymond Rohauer, y se sucedieron retrospectivas y homenajes. Su vejez fue solvente y activa, magníficamente retratada en el documental canadiense **Buster Keaton Rides Again**, de John Spotton, 1965.

Ese mismo año lo invitaron al Festival de Venecia, donde se presentaba el cortometraje experimental **Film**, de Alan Schneider, sobre un guión original de Samuel Beckett, quien quiso que Keaton lo interpretara. En Venecia fue recibido por una multitud que lo aplaudió de pie durante veinte minutos. La edición anterior del Festival había incluido una retrospectiva de su obra y con esa ovación su redescubrimiento quedaba oficializado. El primer sorprendido fue Keaton, quien hasta poco antes estaba convencido de que ya no existían copias de sus films.

Entre quienes lo conocieron en esta época se encuentra el realizador Richard Lester, quien tuvo la oportunidad de trabajar con Buster durante tres semanas de 1965 para **A Funny Thing Happened on the Way to the Forum**[4] (1966). "Siempre he dicho" -afirma Lester- "que el único director que ha influenciado mi trabajo ha sido Buster. Lo poco que sé sobre comedia visual ha estado totalmente determinado por el conjunto de su gran obra. (...) Le gustaba mucho improvisar y en el contexto de un film musical como éste no hubo muchas oportunidades para que pudiera agregar algo a su papel, por lo que nos pasamos todo un domingo con una segunda unidad de filmación sólo para permitirle hacer cualquier cosa que tuviera deseos de hacer. Algunas de las tomas que logramos ese día pudieron incorporarse al film terminado[5]".

En una entrevista para el formidable documental **A Hard Act to Follow** (1987), realizado en Inglaterra por los especialistas Kevin Brownlow y David Gill, el director Gerald Potterton apuntó que "Buster era todo lo que uno siente que un gran comediante cinematográfico debe ser, tanto dentro como fuera de la pantalla. Y ése fue un hermoso descubrimiento. Me refiero a haber podido comprobar que alguien a quien uno siempre supuso un dios, haya sido realmente un dios".

Keaton murió el 1 º de febrero de 1966, en su casa del Valle de San Fernando, California. Al respecto, Adolfo Bioy Casares ha rescatado una hermosa anécdota apócrifa: "Buster Keaton, el actor cómico, tuvo una muerte ejemplar. Alguien, junto a su cama de enfermo, observó:

-'Ya no vive'.

-'Para saberlo' -respondió otro- 'hay que tocarle los pies. La gente muere con los pies fríos'.

-'Juana de Arco, no', dijo Buster Keaton.

Y quedó muerto[6]".



Notas

1. Citado de **Slapstick: las memorias de Buster Keaton**, de BK y Charles Samuels, Ed. Plot, Madrid, 1988; pag. 147-148. La edición en inglés de este texto es de 1960 y se tituló **My Wonderful World of Slapstick**. Ese título ha sido muy útil para crear confusiones, porque la mayor parte del cine de Keaton no tiene demasiado que ver con lo que era el slapstick.

2. **The General**, de hecho, fue un sonado fracaso comercial. Esta realidad difiere de la versión que el propio Keaton eligió para su autobiografía.

3. Op. Cit., pag. 199-200.

4. Estrenada en Buenos Aires como **Algo gracioso sucedió camino del foro**.

5. Richard Lester al autor, octubre de 1991.

6. **La Nación**, 4 de enero de 1990.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Por "esencial" hemos entendido el período 1923-1929, durante el cual BK realizó los 12 largometrajes que habitualmente integran las restrospectivas sobre su obra que se pueden ver con cierta regularidad en Buenos Aires.

El primer film de Buster Keaton que se estrenó en Argentina fue **The Three Ages**. No hay registro de que sus cortometrajes previos hayan sido exhibidos aquí antes del estreno de este film. Casi invariablemente, los títulos que recibieron sus largometrajes en Buenos Aires fueron absurdos: **Our Hospitality** fue *Con la soga al cuello*; **Sherlock, Jr.**, *Un Sherlock Holmes de cartón*; **Battling Butler**, *Alias Bacalao*; **Steamboat Bill, Jr.**, *El loco Bill*; y **The Cameraman**, *El del ojo de vidrio*. El extremo fue **The Navigator**, rebautizada *20.000 leguas de chistes submarinos*. Para simplificar la identificación de cada film se ha preferido utilizar en todos los casos el título original.

Los comentarios han estado a cargo de Daniel Martino, Roberto Pagés, Fernando M. Peña, Eduardo Stupía y Sergio Wolf, con la colaboración adicional de un señor Buñuel.

Filmografía esencial

The Three Ages

(1923) **dirección**: Buster Keaton y Eddie Cline. **libreto**: Jean Havez, Joseph Mitchell, Clyde Bruckman. **fotografía**: William McGann, Elgin Lessley. **dirección técnica**: Fred Gabourie. **elenco**: BK, Margaret Leahy, Wallace Beery, Joe Roberts, Lillian Lawrence, Horace Morgan. **distribuidora**: Metro.
duración aproximada: 60'.

Keaton escapa al problema de sostener un film de largo metraje contando alternativamente tres historias idénticas que se desarrollan en tres épocas distintas. Alguien ha afirmado que la inseguridad de Keaton sobre el resultado lo llevó a decidirse por esta estructura, que le habría permitido, de no salir bien el film, montar tres cortometrajes y distribuirlos por separado. La idea es absurda, porque aquí el motor de la comedia no funciona sólo desde cada gag, sino también a partir de la comparación de una historia con las otras dos. Es cierto que la inseguridad respecto al nuevo formato llevó a Keaton a optar por esta estructura, que termina siendo más compleja que un esquema narrativo clásico. Pero sólo porque le permitía trabajar de la misma manera que en los cortometrajes inmediatamente previos, saturando la acción con gags, y utilizando el tradicional esquema chica-villano-héroe para hacer avanzar una trama simple. Ello le permitió, por lo menos en este primer film, ahorrarse tanto las justificaciones argumentales imprescindibles de la narración clásica, como también detenerse en detalles de caracterización. De inmediato demostró, en **Our Hospitality**, que también era capaz de utilizar todos esos elementos.

F.M.P

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Our Hospitality

(1923) **dirección**: BK y John Blystone. **libro**: Jean Havez, Joseph Mitchell, Clyde Bruckman. **fotografía**: Elgin Lessley, Gordon Jennings. **dirección técnica**: Fred Gabourie. **elenco**: BK, Natalie Talmadge, Joe Roberts, Joe Keaton, Kitty Bradbury, Leonard Clapham, Craig Ward. **distribuidora**: Metro. **duración**: 70'.

Hay en este film una mirada que se ocupa de distinguir y priorizar la transición por sobre la peripecia. Transición es transformación, cambio, perpetua inestabilidad, matemática de la progresión en el espíritu; peripecia es acontecimiento, evento, avatar explosivo de lo inesperado. En **Our Hospitality** no hay eventos inesperados, sino una lógica propia que convierte lo inesperado en material cotidiano. Buster no "sufre" calamidades y desgracias, más bien transita por entre ellas, resolviendo con idéntica disposición un atuendo vestimentario, un desmoronamiento de rocas o los embates de los aristócratas Canfield en plan de vengar rencores pretéritos. Para esas transiciones es necesaria una cualidad, un "estado de alerta" -en el sentido poético que le diera Edgar Bayley- permeable al fluir vital. Estado de alerta que no lo hace perseguir la correspondencia amorosa a través de ostensibles maniobras seductoras -lo cual sí hicieran Chaplin o Jerry Lewis- sino, en cambio, creer que el amor se manifiesta en actos. Keaton piensa que actuar es un modo más del vivir. O bien, que no se actúa porque se ama, sino que se ama porque se vive.

S. W

Sherlock, Jr.

(1924) **dirección**: BK. **libro**: Jean Havez, Joseph Mitchell, Clyde Bruckman. **fotografía**: Byron Houck, Elgin Lessley. **dirección técnica**: Fred Gabourie. **elenco**: BK, Kathryn McGuire, Ward Crane, Joe Keaton, Erwin Connelly. **distribuidora**: Metro. **duración**: 50'. (Roscoe Arbuckle colaboró en la dirección durante las primeras semanas de rodaje, sin figurar en los créditos).

En una etiqueta, Sherlock Jr. (Buster Keaton) modifica el precio: hace de un número uno (1) un número cuatro (4) mediante el simple recurso de dibujarle al "palito" del 1 lo que le falta para que sea un 4. Su intención última es la de conquistar a la heroína, cautivándola con el sacrificio evidente de haberle comprado un regalo más oneroso (cuatro veces más) de lo que él razonablemente hubiera podido jamás afrontar. La estrategia fracasar, aunque sólo momentáneamente; el desenlace, ser feliz gracias al azar, pero a un azar conformado por un encadenamiento de actos paradójicamente erróneos o fallidos, al menos bajo la óptica aparente que parecen revelar las circunstancias. Como siempre en Keaton, el hecho más nimio desata un efecto extraordinario.

La relación de ese pequeño individuo con lo real es una sucesión de ínfimas y tímidas operaciones, actuadas bajo la pretensión de sobrevivir -si fuera posible, logrando muy someramente la satisfacción de algún deseo- a la respuesta perpetuamente abrumadora y apabullante que el mundo reserva a las acciones humanas. Sin embargo, Keaton triunfa porque cualquiera de sus actos es siempre un acto de fe absoluta, que apunta más allá del resultado circunstancial del acto mismo. Por eso, el mundo Keaton no es ni remotamente tan agobiante como algo en un apunte anterior parecía sugerir. En Keaton siempre hay luz; la iluminación íntima de una subjetividad proyectada sobre las cosas con fragilidad sólo aparente -la típica, y tópica, "ingenuidad" keatoniana- porque está pertrechada en una suerte de "naturalidad" de la experiencia, que trasciende los efectos de la contingencia, aun cuando todo su cine (¿todo el cine?) se constituya en ésta. Quizá por eso, lo que en Keaton puede leerse como ingenuidad, sea en rigor revelación; quizá aquello que parece impavidez sea la inexpresividad impasible del profeta iluminado, de quien es dueño de la serena certeza de que el efecto, el resultado, de los hechos y las cosas sobre el individiuo es irrelevante, si se lo mide con respecto a la estricta relación esencial de ese individuo con tales hechos y cosas.

En **Sherlock, Jr.**, Sherlock/Keaton dibuja un cuatro de un uno. Como en un "efecto dominó", la energía -menos física que ética- generada por esa primera pieza movida repercutir en la última, en un sistema en el que las demás piezas/situaciones intermedias cumplirán con las leyes que las mueven, la mayoría de las veces sin la intervención directa del protagonista. En este sentido, la extraordinaria secuencia del primer sueño de Sherlock -la famosa sucesión de escenarios que cambian autónoma y sorprendentemente, obligando a Sherlock, que cae de uno a otro como empujado por el viento, a adaptarse físicamente en segundos a la muy diversa realidad física de cada uno- puede ser vista como metáfora simétrica del sistema causa-efecto: la voluntad del protagonista que sueña intenta modificar lo que ocurre en el primero de los escenarios, del cual el protagonista es rechazado; el plano siguiente muestra la entrada de una casa, con escaleras, que Sherlock empieza a descender hasta que tropieza con el banco de un jardín; al intentar sentarse cambia el escenario y Sherlock aterriza en una zanja. En segundos, el escenario de la calle con la zanja cambia otra vez y Sherlock se halla de pronto al borde de un acantilado. así, sucesivamente, ir cayendo de escenario en escenario, con la decisión primera que lo empujara a entrar al primer escenario ya disuelta forzosamente ante este fantasmagórico devenir, pero nunca abandonada. Porque la voluntad que la motorizó supera las circunstancias adversas que parecen demorar la concreción feliz del deseo para cuya satisfacción fue ejecutada.

En el segundo sueño, cuando Sherlock ya es "Sherlock, Jr., el criminólogo que machaca al crimen" (The Crime-Crushing Criminologist), lo que se narra como una persecución es también el derrotero mediante el cual el detective dará con el paradero de la heroína secuestrada sin tener la menor pista: un recorrido enloquecido que no sólo desafía la lógica-Sherlock avanza sin sentido y, a la vez, como un arquero zen improvisado que da en el blanco sin apuntar, sin saber siquiera dónde está el blanco- sino también las leyes físicas. Una vez más, el acto de fe absoluta de la búsqueda le otorga a ella un sentido superador de las circunstancias más adversas, que parecen subordinarse a un sistema mayor que el caos aparente en que se manifiestan. Sherlock Jr. es el detective más grande de la historia precisamente porque ha abandonado la idea de la pesquisa que le dictan las instrucciones del Manual sobre "Cómo ser Detective" que Sherlock/proyectorista consulta constantemente en el primer segmento del film, en el nivel de vigilia, donde su voluntad todavía es prosaica; es decir, confiada a las leyes lógicas de causa y efecto. Tendrán que pasar dos sueños encadenados para que, en ellos, Sherlock se abandone -¿sea abandonado?- por esa voluntad fallida, para que entre a tallar la otra, la voluntad pura; la voluntad de la fe absoluta en el acto. Cuando el film retorna al nivel de la vigilia, con Sherlock otra vez en su carácter de proyeccionista, la heroína objeto de los afanes primeros, y de aquel regalo, retorna a su encuentro, ahora sí conquistada por él, aunque él no haya hecho otra cosa que soñar las puestas en escena de sus avatares

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

volitivos y casuales, mientras el azar del mundo real se ha ocupado de liquidar en su favor equívocos, malentendidos y conspiraciones. Sin embargo, la intervención de Sherlock no sólo ha sido no ajena a este devenir azaroso, sino decisiva. Sus errores, torpezas o distracciones han resultado manifestaciones de un acierto mayor: creer que la realidad es factible de ser materialmente modificada por la voluntad, y actuar, y equivocarse, en consecuencia.

E. S

The Navigator

(1924) **dirección:** BK y Donald Crisp. **libro:** Jean Havez, Joseph Mitchell y Clyde Bruckman. **fotografía:** Elgin Lessley y Byron Houck. **dirección técnica:** Fred Gabourie. **elenco:** BK, Kathryn McGuire, Frederick Vroom, Noble Johnson, Clarence Burton. **distribuidora:** Metro-Goldwyn. **duración:** 60'.

Realizado en 1924, considerado por Keaton como uno de sus mejores films, **The Navigator** podría verse, parafraseando a Ballo, como una suerte de maravilloso compendio de recursos keatonianos: el desayuno mecanizado en **Scarecrow**, el mar (**Spite Marriage**, **Love Nest**, **Boat**), las persecuciones masivas (**Cops**, **Seven Chances**, **Convict 13**, **Daydreams**), el protagonista primero desvalido, enseguida eficaz (**Battling Butler**, **Steamboat Bill Jr.**, **College**), la relación esencial con el Artefacto (**General**, **One Week**, **Electric House**), aun el comienzo *serioso* de **Our Hospitality**.

El asunto es, si se quiere, trillado; no así su tratamiento. Pocos films de Keaton aprovechan tan fructíferamente el vínculo con el escenario. El *Navigator* (né *Bufford*) no es sólo el ámbito en que transcurre la mayor parte de la historia: es el Espacio que será indagado, es el Artefacto que será sometido. A su vez, el viaje es indispensable para el desarrollo de las habilidades adaptativas del protagonista: permitirá obviamente la aventura, pero sobre todo el *extrañamiento* -en el sentido de Shklovsky-, garantizando la posibilidad de que el personaje ensaye y redescubra el uso de los objetos.

De las escenas de **The Navigator**, prefiero aquella en que Buster y Kathryn McGuire, solos abordo, se intuyen y se buscan por la cubierta del barco en un recorrido aceleradamente circular que amenaza con perpetuarse. En la inteligencia de su concepción, en la elegancia visual de sus planos y en su angustiosa sugerencia de lo inagotable, siempre creo ver resumida la inefable belleza no sólo de ésta, sino de todas las obras de Buster Keaton.

D. M

Seven Chanches

(1925) **dirección:** BK. **argumento:** obra teatral de Roi Cooper Megrue. **guión:** Jean Havez, Joseph Mitchell, Clyde Bruckman. **fotografía:** Elgin Lessley, Byron Houck. **dirección técnica:** Fred Gabourie. **elenco:** BK, Ruth Dwyer, Frankie Raymond, Snitz Edwards, Jules Cowles, Barbara Pierce, Jean Arthur. **distribuidora:** Metro-Goldwyn. **duración:** 60'. (La versión original tenía el prólogo filmado en Technicolor).

Es el siete el número bíblico y cabalístico. Y también es tener siete heredar siete millones de dólares, tanto como falta de siete tener que casarse a las 7 del día en que se recibe la noticia. Serán siete las oportunidades para hacerlo y tantas otras las frustraciones. Y setenta veces siete las novias posibles cuando se enteren del buen partido disponible. Múltiplos de siete serán los rincones del país de donde saldrán las mujeres cazadoras, igual que los vehículos utilizados para alcanzar a la presa. Y si son siete las piedras lapidadoras al comienzo, luego setenta veces siete, porque, se sabe, son siete las plagas de Egipto. Serán, por fin, siete simbólicos obstáculos los que impedirán besar a la novia-mujer: cura, madre, amigo, abogado, perro, novia y situación (abre y cierra el film con una misma imagen ineludible, es decir trágica).

Tendremos siete oportunidades, setenta veces siete, de perdonar a nuestros hermanos cuando hablen de Chaplin y no de Keaton, cuando lleven sus películas de los videos para que las vean los chicos. Y reiremos. Lloraremos. Siete, setenta, setenta veces siete.

R.P

Go West

(1925) **dirección y argumento:** BK y Lex Neal. **guión:** Raymond Cannon. **fotografía:** Elgin Lessley, Bert Haines. **dirección técnica:** Fred Gabourie. **elenco:** BK, Howard Truesdale, Kathleen Myers, Ray Thompson, la vaca Brown Eyes. **distribuidora:** Metro-Goldwyn. **duración:** 70'.

Primera evidencia de una búsqueda en otras direcciones, **El conquistador del oeste** tiene un ritmo distinto, más lento, que permite a Keaton arrimarse deliberadamente a la poesía casi por primera vez. Poesía satírica, claro está. Las fuentes de esa sátira son el esquema de melodrama que había impuesto David Wark Griffith y la corriente dramática del cine de Chaplin: Keaton adopta el nombre de *Friendless* (Despojado de amigos), como un triste personaje de **Intolerancia** (1916). Es pobre y está solo en el mundo, como Chaplin, pero su soledad incluye a los perros, que se le van cuando intenta acariciarlos. El entorno es tan hostil que hay un personaje dispuesto a venderle el retrato de su propia madre, olvidado entre las escasas pertenencias que Friendless vende para comer. Como en **Intolerancia**, también hay aquí una heroína llamada Brown Eyes, pero se trata de una vaca. Amenazado de muerte si no sonríe, Keaton -que ha visto cine- fuerza una sonrisa en su rostro con los dedos, recurso de Lillian Gish en **Pimpollos rotos** (Griffith, 1919). Al final, Keaton delega los gags en un centenar de toros y vacas sueltos en Los Angeles, mientras es perseguido -disfrazado de diablo- por una larga hilera de policías que lo agarran por la cola. El film encantó a los surrealistas.

F. M. P

Battling Butler

(1926) **dirección**: BK. **argumento**: obra teatral de Stanley Brightman y Austin Melford. **guión**: Paul Gerard Smith, Al Boasberg, Lex Neal y Charles Smith. **fotografía**: Dev Jennings, Bert Haines. **dirección técnica**: Fred Gabourie. **elenco**: BK, Mary O'Brien, Snitz Edwards, Tom Wilson, Eddie Borden, Walter James. **distribuidora**: Metro-Goldwyn-Mayer. **duración**: 70'.

En el plano de las apariencias o de una primera aproximación, **Battling Butler** es una obra circunscripta a juegos oposicionales y abiertamente binarios: lo alto y lo bajo, el consentido aristócrata (Alfred Butler por Buster Keaton) contrapuesto al pugilista plebeyo ("Battling" Butler por Francis McDonald), la holganza burguesa vs. el esfuerzo físico, la tranquilidad y el azar, la mujer fiel y hogareña frente a la infiel y mundana. Una segunda aproximación -que, sin embargo, puede desprenderse de la anterior-, permite leer la película como una obra que confronta el cuerpo inoperante con el cuerpo reactivo. Así, los tramos iniciales ponen en evidencia el cuerpo como masa inerte, como un conjunto de articulaciones incapaces de responder a los estímulos: las escenas en el camping son ejemplos, con aves y peces huyendo ante su ineficacia captora. Para el desarrollo, en tanto, el cuerpo entra en ejercicio, pero a través de movimientos que literalizan la orden o se agitan espasmódicamente: con las secuencias en que el entrenador le explica los rudimentos del boxeo. Finalmente, el epílogo no exhibe sino el cuerpo adiestrado ya para las reacciones y combinaciones sin vestigio del pasado entumecimiento. Que la educación corporal sea una consecuencia del logro amoroso no hace falsa esta idea, en la medida que todo el film -abierto y cerrado por la campana de box- no es sino la feliz apología de la educación para la lucha, en que jabs o uppercuts tienen igual dimensión que besos o miradas cándidas.

S. W

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

The General

(1927) **dirección**: BK y Clyde Bruckman. **libro**: Al Boasberg, Charles Smith. **fotografía**: Dev Jennings, Bert Haines. **dirección técnica**: Fred Gabourie. **elenco**: BK, Marion Mack, Glen Cavender, Jim Farley, Frederick Vroom, Joe Keaton. **distribuidora**: United Artists. **duración**: 80'.

Más que domesticarla como pretendía Chaplin, aquí Keaton busca, afanosamente, emplear la máquina para sus propios fines. Por tanto, lo que anima su acción es el concepto de desafío: ¿cómo la pequeñez embriagada de convicción puede enfrentar y vencer a lo numeroso y gigante?. Como siempre ocurre con Buster, el desafío se resuelve en su autoconciencia del movimiento, modo elegido -quizá, el único- para luchar con las tropas que lo acechan. El cerebro confía en la motricidad, sabiendo que la disposición para confrontar y consumar el amor no sabe de barreras. Una locomotora en marcha es la metáfora que K. elige para hablar de ese movimiento, de esa reflexión en el torbellino. Ni la blanca impavidez del rostro ni la gesticulación se expresan; sólo lo hace el cuerpo. El cuerpo de Keaton lleva a cabo el desafío y se prolonga en esa locomotora que también desconoce peligros, vértigos y velocidades.

S. W

College

(1927) **dirección**: James Horne. **libro**: Carl Harbaugh, Bryan Foy. **fotografía**: Dev Jennings, Bert Haines. **dirección técnica**: Fred Gabourie. **elenco**: BK, Ann Cornwall, Flora Bramley, Harold Goodwin, Snitz Edwards, Florence Turner. **distribuidora**: United Artists. **duración**: 60'.

"Son las cosas insólitas las que deben cumplir su misión en el engranaje rítmico y arquitectónico del film. El montaje -llave de oro del film- es el que combina, comenta y unifica todos estos elementos. ¿Cabe alcanzar mayor virtud cinematográfica? Se ha querido ver una inferioridad en Buster, el "antivirtuoso" por comparación con Chaplin, y decidir una cierta desventaja para el primero, algo como un estigma, mientras que nosotros consideramos como una ventaja que Keaton llegue a lo cómico por una armonía directa con los utensilios, las situaciones y demás medios de la realización. Keaton está cargado de humanidad: pero de una humanidad reciente e increada, de una humanidad de moda, si se quiere. Se habla mucho de técnica en películas como Metrópolis, Napoleón... Nunca se habla de la de películas como College, y es que está tan indisolublemente unida a los demás elementos que se convierte en imperceptible, igual que al vivir en una casa no tomamos conciencia del cálculo de resistencia de los materiales que la componen. Los superfilms deben servir para dar lecciones a los técnicos; los de Keaton para dar lecciones a la misma realidad, con o sin la técnica de la realidad".

Luis Buñuel, *1927*

Steamboat Bill, Jr.

(1928) **dirección**: Charles Reisner. **libro**: Carl Harbaugh. **fotografía**: Dev Jennings, Bert Haines. **dirección técnica**: Fred Gabourie. **elenco**: BK, Marion Byron, Ernest Torrence, Tom McGuire, Tom Lewis. **distribuidora**: United Artists. **duración**: 70'.

Paradoja del comediante, en **Steamboat...** hay una multiplicación de simetrías asimétricas, de geometrismos trazados por líneas extemporáneas, de lógicas interceptadas por los impulsos. Se sabe: toda obra de un gran cómico -de Laurel y Hardy a Jerry Lewis, pasando por Tati- establece, siempre, una continuidad con las otras, aunque más no sea en lo que refiere al *estilo*. Pero no es el único tipo de conexión, ya que esa posibilidad puede ser triturada, como sucede cuando **Our Hospitality** reenvía a **Steamboat Bill Jr.**: en ambas, dos familias antagonizando; en ambas, dos mundos que exigen fulmíneos aprendizajes (el del padre reencontrado) o cambios de condición social (el del padre de la bienamada); en ambas, un protagonista que lleva similar nombre. Aquí, Canfield-Keaton -como el Caufield de Salinger, que había sido esbozo en el relato **Estoy loco** para hacerse estallido en **El cazador oculto** -es ese héroe en las catástrofes que predica manifestaciones espirituales como si fueran simetrías, geometrismos o lógicas. Incluso después que todo le sea arrebatado (indumentaria, aficiones musicales) será capaz de las epifanías que lo hagan emerger de huracanes y naufragios con la practicidad que solamente puede proveer el romanticismo. Para Keaton, el punto límite de una situación otorga la salida del laberinto a través de la solución en la extrema, feliz velocidad.

S. W

The Cameraman

(1928) **dirección**: Edward Sedgwick. **argumento**: Clyde Bruckman, Lew Lipton. **guión**: Richard Schayer. **intertítulos**: Joe Farnham. **fotografía**: Elgin Lessley, Reggie Lanning. **dirección técnica**: Fred Gabourie. **elenco**: BK, Marceline Day, Harold Goodwin, Harry Gribbon, Sidney Bracey, Edward Brophy, Vernon Dent. **productora y distribuidora**: MGM. **duración**: 80'

"...Esta es la casa para los héroes y esta amorosa Oscuridad es una piel que podéis permitiros..." (Cecil Day Lewis, Newsreel)

Dos de los leitmotivs más conspicuos de los cómicos del cine silente son la compulsiva confrontación con la autoridad y la fascinación tumultosa por las máquinas. **The Cameraman** es una interrogación por las máquinas como modo de exponer el concepto de la palabra "selección". Selección entendida como pose -Keaton fotógrafo de retratos- o selección como poner en escena -Keaton cameraman de los newsreels. Como siempre, su coartada pertinaz es que el amor es el único impulso posible, aquí, para que la selección fotográfica sea reflexionada como encuadre de tiempo congelado y la selección cinematográfica sea encuadre de tiempo y movimiento. Seleccionar en el movimiento, entonces, será la premisa para comprender que "filmar noticieros" no le impide actuar sobre la materia a registrar. Comprender es un proceso que, en este caso, está asociado con ese gran tópico de la segunda oportunidad. Primero, filma con la manivela de la cámara hacia atrás, sin mayor selección, obteniendo puro caos; luego, lo hace con la manivela hacia adelante, seleccionando con cuidado, produciendo narración dramática clásica. Si en la guerra del Chinatown Buster intervenía fomentando la batalla con el solo objeto de filmarla, y si en las escenas de la regata se metía literalmente en cuadro, esto no implicaba más que su autoconvencimiento de las funcionalidades del aparato y respondía al hecho de haber descubierto que la selección es su propia Eureka.

S. W

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Spite Marriage

(1929) **dirección**: Edward Sedgwick. **argumento**: Lew Lipton. **guión**: Ernest Pagano, Richard Schayer. **interiores**: Robert Hopkins. **fotografía**: Reggie Lanning. **dirección técnica**: Fred Gabourie. **elenco**: BK, Dorothy Sebastian, Edward Earle, William Bechtel, Hank Mann. **productora y distribuidora**: MGM. **duración**: 90'.

Elmer -Keaton no gruñe. Y persigue. Como tintorero, como actor, como marinero. La dama esquiva, actriz full time, necesitada de la mirada que no la mira, transforma al perseguidor en perseguido. De los empresarios teatrales, de maleantes de alta mar. El perseguidor perseguido, en manos del destino, corre, salta, pelea, pierde, gana. Antes, la dama se escurre, entre camas, vestidos y posturas incomprensibles. Keaton persigue a Chaplin en esta oportunidad y alcanza a la dama. Coppola persiguió a Keaton en Cotton Club (escena de la borrachera en la cama) y encontró a Buster. Buster dejó en el camino a Keaton, Chaplin se regodeó, onanista, en un espejo que, esta vez, no era suyo. Nosotros nos fuimos a ver Sherlock,Jr.

R. P

La oscuridad

Entre 1932 y 1933 Keaton perdió su familia, su fortuna y su trabajo en la MGM. El reconocimiento tardó casi dos décadas en llegar, durante las cuales su obra importante fue mínima. Algunos puntos de ese período fueron destacables y han quedado oscurecidos por los biógrafos apurados:

-En 1933 viajó a Francia y protagonizó un largometraje llamado **Le roi des Champs-Elysées**, nunca estrenado en Buenos Aires. Durante años se le restó importancia, fundamentalmente porque no estaba disponible en ninguna parte y porque el mismo Keaton nunca quiso referirse a él. Es cierto que la película se realizó velozmente y con un presupuesto escaso, pero aún con esas limitaciones resulta muy superior a la mayor parte de las comedias sonoras que había hecho para MGM entre 1930 y 1933. Sin tiempo para desarrollar una historia firme, el realizador Max Nosseck, sus guionistas y Keaton, que evidentemente tuvo control sobre el material que se utilizaba, optaron por una estructura episódica que al menos le daba la libertad suficiente como para improvisar a gusto. En total, la película recupera al Keaton anárquico y despreocupado de los cortometrajes, capaz de hacer humor con elementos que otros cómicos evitaban. Creyendo que son billetes falsos de propaganda, Buster tira varios millones de francos por las calles de París; un fajo de billetes cae frente a una pareja que está a punto de ingresar a la iglesia para casarse. El novio toma los billetes y se va corriendo, gritando "¡Salvado, salvado!". Entre otros momentos igualmente memorables, corresponde destacar el final, donde Buster escapa a su limitación tradicional y abraza a la heroína con una amplísima sonrisa. Sólo por este plano el film merece un redescubrimiento.

-En 1936 Keaton integró, junto a numerosos actores, una manifestación pública de repudio a la rebelión contra el gobierno republicano español. Fue así que, por lo menos durante algún tiempo, sus películas quedaron prohibidas en una parte de España por orden de Francisco Franco. El insólito dato fue recogido por la revista **Film**, publicación porteña del gremio cinematográfico.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

-En 1940 el realizador Robert Z. Leonard rescató a Keaton de los cortos baratos que hacía en Columbia para integrar el reparto del film **Luna nueva** (*New Moon*), que protagonizaban Nelson Eddy y Jeanette MacDonald. Terminado el rodaje todas sus escenas importantes fueron cortadas del film, a excepción de unos pocos planos de conjunto donde se lo ve mal. Nelson Eddy ha explicado que la decisión fue tomada por los jefes del estudio (otra vez MGM) tras una función privada en la que comprobaron que Keaton destacaba por encima de los protagonistas.

-Entre 1949 y 1951 Keaton tuvo un programa semanal propio, de media hora de duración, en la entonces primitiva TV de Los Angeles. El programa tuvo éxito pero sólo en la costa Oeste, porque se emitía en vivo y no había entonces un coaxil que uniera ambos extremos del país. La revista **Life**, que había publicado poco antes un artículo sobre Buster del crítico James Agee, llegó a comentar muy elogiosamente el programa: "Una ventaja indiscutible que los ciudadanos de California tienen sobre el resto de sus compatriotas es poder ver a Buster Keaton por TV. Televisado desde Los Angeles, Keaton está reviviendo la estoica pantomima que lo convirtió en uno de los cómicos más grandes del período mudo". Después de dos temporadas, BK abandonó el programa, porque las puestas de cada sketch se hacían cada vez más difíciles y había poco tiempo para ensayar. Volvió a la TV en numerosas oportunidades después, como figura invitada o como intérprete de cortos comerciales.

Colaboradores

Los gagmen más frecuentes de Keaton fueron cuatro:

EDWARD CLINE (1892-1948): actor, guionista y realizador norteamericano. Se inició en el cine como uno de los policías de Mack Sennett, y luego pasó a ser asistente en numerosos cortos para ese productor. Desde 1920 trabajó con BK escribiendo y dirigiendo con él casi todos los cortometrajes que protagonizó hasta 1923. Después trabajar por última vez juntos en **The Three Ages**, Cline se estableció como director de comedias menores, de corto y largo metraje, filmando con regularidad hasta su muerte. Hizo films con Ben Turpin, Andy Clyde, Carole Lombard, Mae West, W.C.Fields y Olsen y Johnson, entre otros.

CLYDE BRUCKMAN (1894-1955): guionista y realizador norteamericano, responsable de numerosos cortometrajes de Laurel y Hardy, de los largometrajes **Viva el peligro!** (*Welcome Danger*, 1929) y **Como rata por tirante** (*Feet First*, 1930), ambos con Harold Lloyd. También estuvo a cargo de varios trabajos con W.C. Fields. En los años treinta trabajó para la Columbia Pictures, dirigiendo varios cortometrajes con Los Tres Chiflados. Allí se reencontró con BK en 1939 y volvieron a colaborar en un par de películas. Alcoholizado, se pegó un tiro en el baño de un restaurant, incapaz de pagar la cuenta.

JEAN HAVEZ: Corpulento y brillante guionista, de breve carrera en el cine pero que incluye dos de los mejores largometrajes de Harold Lloyd (**El doctor salamín** [*Dr. Jack*] y **El nieto de su abuela** [*Grandma's Boy*], ambos de 1922) y la trepidante **Volante y tarantela** (*Racing Luck*, de Herman Raymaker-1924) con Monty Banks. BK lo acreditó con la idea de introducir a un proyectorista de cine en la pantalla, génesis del largometraje **Sherlock, Jr.**. Se lo puede ver haciendo un papel brevísimo en **Seven Chances**.

JOSEPH MITCHELL: Trabajó después de su asociación con BK en **Un tipo pico** (*A Regular Fellow*, Edward Sutherland-1925) con Raymond Griffith, **Seguro contra el amor** (*The Love Thrill*, Millard Webb-1927) con Laura LaPlante, y en **Ragtime** (Scott Pembroke-1927) con John Bowers y Margueritte De La Motte.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Un ojo lleno de nada

por **Oscar Mainieri**

Dicen que el encuentro entre los dos grandes se agotó en una suma de monosílabos. Buster miraba un partido de béisbol por televisión. Frente a él, Samuel, generando preguntas sin respuesta. El testigo, nuestro representante, el director de **Film**, el que tradujo en imágenes las ideas del escritor, Alan Schneider[1].

En **The Cameraman** Buster encuentra el amor de su vida a través del ojo de una cámara de fotos. Para conservar a su muchacha definitivamente, conseguirá un puesto en el noticiero de la MGM; una cámara cinematográfica servirá de nexo. Objeto a dominar, manipulable tanto por un hombre como por un mono, es representado por las imágenes una y otra vez, aunque jamás con una conciencia reflexiva. Dentro del contexto de este film de 1928 prevalece la cámara como medio, como instrumento que permite que se fijen con tinta indeleble documentos, realidades que atestiguan sobre los hechos objetivamente. No importa que Buster "construya el acontecimiento" al colocar un puñal en la mano de un hombre que lucha con otro en medio de la masacre del Chinatown. Su ojo es un ojo en tercera persona, sin lugar para la subjetividad, que no duda de su propia naturaleza y la de aquello que fija.

Dicen que en un principio **Film** iba a llamarse *El ojo*, es decir, "*The eye*"; es decir, desde la pronunciación inglesa, "*the I*"; es decir, *el Yo*. Ese título no hubiera andado desencaminado: **Film** se abre y se cierra con un primer plano -un plano general- del ojo derecho de O (el único libre que tiene el Objeto, representado por Buster con un parche sobre el izquierdo).

Podría decirse que, por muchos otros motivos, **Film** remite al cine mudo. Filmado en blanco y negro, la banda sonora brilla por su ausencia, si se exceptúa un sonoro chistido proferido por un personaje secundario... para pedir silencio. La iluminación imita (o padece de) los defectos de intensidad habituales hoy en los films de las primeras décadas y la gestualidad de los personajes está resaltada por el maquillaje. Como si fuera poco, está Buster Keaton con todo lo que representa... Pero para este film cualquier referencia icónica queda reducida al mero nivel de un significante cuyos posibles significados han sido neutralizados, debilitando su grado de referencialidad externa a casi nada. Creer que **Film** ha sido concebido a la medida de Buster, teniendo en cuenta sus antecedentes y su valor icónico, es sólo una posibilidad entre muchas[2].

Se dice que **La dama del lago** (*Lady in the Lake* -Robert Montgomery-1948) tiene un lugar en la Historia del Cine por ser uno de los pocos films que han apelado al recurso de la cámara subjetiva en casi la totalidad de su metraje. Esto ha posibilitado que de él se diga que es "un caso de narcisismo enunciativo[3]", ya que extrema la cuestión de la identificación de la mirada de la cámara con la mirada de un personaje, que es la convención que se repite una y otra vez cuando se trata de describir el citado recurso. ▶

Oscar Mainieri es docente de Literatura Inglesa en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

En la primera escena, tal pauta queda establecida verbalmente por el personaje-narrador (Philip Marlowe, protagonizado por el mismo director, Robert Montgomery) de frente a cámara. En el plano siguiente ya vemos los hechos a través del ojo del personaje. Sin quebrar jamás el verosímil creado sino enfatizándolo una y otra vez a través de escenas como la primera, o apelando a espejos que reflejan al actor cada vez que la cámara los enfrenta, la convención queda sustentada en un molde de mármol.

Podría decirse que **Film** posee la estructura de un gag visual del tipo "burlador-burlado", "perseguidor-perseguido", pero expandida hasta la exasperación. Un hombre (llamémoslo O, Objeto, como lo hace Beckett) huye de algo que lo persigue (en cámara subjetiva). La convención, en este caso, no ha sido establecida claramente pero es parte de ella el identificar la mirada de la cámara con un sujeto. Sin embargo, el único referente que se tiene hasta el momento y que puede sustentar esa mirada es el ojo (E) del primer plano que abre **Film**. Se puede decir entonces que la mirada de la cámara representa la de E, cuyo objeto es O a través de una calle, tropezando con obstáculos varios.

O parece sentirse amenazado cuando E transgrede un ángulo de 45 º, ya que su perseguidor podría ingresar en su campo visual. Por lo tanto, E está imposibilitado de ver el rostro de O.

Es aquí donde la convención comienza a develarse como mera convención. Si la cámara se identificaba con la mirada de E (un ojo, un fragmento de sujeto), ahora también se suma el punto de vista de O, también representado a través del recurso de la cámara subjetiva.

El suceder del gag se da en esa alternancia entre la mirada de E y el punto de vista de O, que no sólo huye de nuestra mirada (especularizada por E) y de la mirada de E. También escapa de la de una pareja con que se topa en la calle. Más tarde, de la de una anciana florista. Ya encerrado en una habitación, O comenzará a velar todo lo que parezca un ojo. Obstruir una ventana, expulsar a un perro y a un gato, cubrir una jaula con un loro, una pecera con un axolotl, destruir el retrato de un dios caricaturesco de ojos desbordados, etc. E seguirá cada uno de sus desplazamientos sin violar el ángulo de inmunidad.

Finalmente, cuando O crea que nada queda en esa habitación que pueda tenerlo como objeto de una mirada, E violará la perceptiva produciendo el cortocircuito de cualquier convención previa, permitiendo a su vez el establecimiento de una nueva.

Se ha dicho que lo que escribió Beckett para **Film** -un híbrido entre un guión literario y un guión técnico- estaba encabezado por una frase del filósofo irlandés George Berkeley (1685-1753): *Esse est percipi*, es decir, ser es ser percibido. Dentro de la concepción de ese monje que llegó a obispo podría entenderse a la percepción, en su sentido más amplio, como el acto que abarcaría al ojo del observador y lo observado, como integrantes de un concierto indivisible que compromete o incluye la noción misma de ser; concierto cuya garantía de ejecución radicaría en la existencia de la Gran Mente Percibiente, es decir, Dios.

Pero en Beckett el absurdo implica un mundo sin Dios, donde las jerarquías no existen, donde sólo queda la interacción constante entre sujetos y objetos en un concierto asistemático de orden y caos, donde la única estadía válida es garantizada por el sufrimiento.

¿Se ha dicho que el concepto de gag cinematográfico supone la idea de ruptura, de vuelco, de desplome en la continuidad visual y lógica? Cuando E realiza un giro de casi 360 º en torno a su objeto -que descansa en una mecedora con los ojos cerrados- y nos muestra su rostro -Buster, con el parche en el ojo izquierdo- O abre los ojos. El plano siguiente, desde el punto de vista de O, revela lo impensable: E era O; perseguidor y perseguido poseen el mismo referente: Buster Keaton.

El cortocircuito producido por este quiebre final permite que la distinción entre sujeto y objeto -posible en mayor o menor grado en **The Cameraman** y **La dama del lago**- se pierda.

A partir de aquí, se dicen muchas cosas.

Se dice que O huía de la autopercepción. Se dice que E es una instancia diferente de O. Se dice que el burlado por **Film** es el espectador cegado por las convenciones y que resultó estafado. ¡Se dicen tantas cosas!

Podría decirse que no hay sistema en **Film** pero, de haberlo, podrían distinguirse ciertas regularidades. Una de ellas es la falta de economía: la repetición opera como principio constructivo. Pero como toda repetición implica algo nuevo y algo diferente en cada ocasión, se podría decir que la mirada de E es más nítida que la de O, de menor pregnancia, velada por filtros, que opacan o deforman los referentes hasta volver casi nulo su grado de figuración en casos extremos.

El punto de vista de O ofrece una aproximación válida a aquella idea que destilan los escritos de Beckett y que podría condensarse en la imposibilidad de percibir, de percibir bien algo. A través de él se exhibe toda una alteración de las coordenadas espaciales que deriva de la creación de un espacio "otro", más cercano a lo surrealista y a lo expresionista, que a lo realista. Indefinible, es un espacio donde los objetos imponen sus propias reglas. Cuando O "percibe" la jaula del loro, lo hace borrosamente, en un plano general. Sigue un plano "desde" E que toma a O dirigiéndose hacia la jaula. El plano siguiente es un primer plano -un plano general- del ojo de un loro. ¿Cómo ha hecho O para superar la barrera que imponían los barrotes de la jaula?

Otros planos también escaparían a cualquier lógica de la mirada, ya sea la de E o la de O. A algunos no sólo no puede asignárseles un cierto grado de figuración sino que es casi imposible reconocer su procedencia. Todo lleva a que la atención del espectador se derrame hacia la textura misma de **Film**, como si desde su mudez gritara: "¡Escudriñenme!". De tener que encontrar una explicación, podría decirse que la constante interacción entre E y O daría origen a zonas donde ciertas conjunciones de planos en movimiento permitirían la continuidad sin fisuras de la mirada de uno y el punto de vista del otro; o superposiciones -cuando E mira la nuca de O, abarcando también parte del campo visual de O- que permitirían, por contaminación de espacios, la asignación de ese espacio "otro" a una tercera entidad, que no es ni E ni O, y que es ambas a la vez.

Algo similar al efecto que se produce en algunas prosas breves de Beckett, como Enough[4], donde la desreferencialización produce una homologación entre los pronombres yo, tú y él.

¿Se ha dicho que tras el encuentro con E, O vuelve a cerrar los ojos? Un fundido a negro y un ojo derecho vuelve a mirarnos. Es y no es el mismo ojo del primer plano. Nos recuerda que existimos gracias a él, que somos objeto de la percepción ajena y sujetos que percibimos. Que hemos asistido a la puesta en escena de un artificio y que estamos siendo construídos por él.

Se ha dicho que nadie rie con **Film**. Que es un homenaje a Buster y que es un epitafio desdeñable. Que es digno de Beckett y que Beckett jamás tendría que haberse metido con el cine. Que es un film maldito premiado en Venecia que muy pocos han visto. Que no era Buster el elegido sino Chaplin, inaccesible por andar tras La condesa de Hong-Kong (A Countess from Hong-Kong, 1967).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

También se puede decir "la expresión de que no hay nada que expresar, nada con que expresarlo, nada desde lo que expresarlo, no querer expresarlo, junto con la obligación de expresarlo"[5].

Film (1965)

dirección: Alan Schneider. **libreto:** Samuel Beckett. **fotografía:** Boris Kaufman. **cámara:** Joe Coffey. **montaje:** Sidney Meyers. **intérpretes:** Buster Keaton. **productora:** Evergreen Theatre, Inc. **duración aproximada:** 22'.

Notas

1 Alan Schneider en *Sobre el rodaje de Film*, capítulo de **Film**, Samuel Beckett, de Tusquets Editores.

2 En el excelente prólogo del libro citado, Jenaro Talèns se extiende sobre ésa y otras posibilidades.

3 Jean-Paul Simon en **Enonciation et narration**, citado por Jacques Aumont y Michel Marie en **Análisis del film**, de Editorial Paidós.

4 *Basta*, en **Residua**, por Samuel Beckett, de Tusquets Editores.

5 Extraído de *Tres conversaciones con Georges Duhuit*. Ensayo incluído en **Detritus**, por Samuel Beckett. Tusquets Editores.

Una bibliografía posible

Slapstick: las memorias de Buster Keaton,
B. Keaton y Charles Samuels
Madrid, ed. Plot, 1988
(la traducción no hace mucha justicia al texto original)

Keaton: the Man Who Wouldn't Lie Down, Tom Dardis
New York-Middlesex, 1979
(sin traducción al castellano)

Buster contra la infección sentimental, J. Oliver y J. Guarner (comp.)
Barcelona, Anagrama, Serie Cine, 1972

Buster Keaton, Tomás Pérez Turrent
Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Colección Grandes Cineastas, 1991
(no necesariemente recomendable)

Keaton: the Silent Features, Daniel Moews
Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1977
(sin traducción al castellano)

The Great Movie Comedians, Leonard Maltin
New York, Harmony Books, 1982.
(sin traducción al castellano)

Buster Keaton vu de dos, artículo de André Martin
Revista Cinema 66, nº 104, marzo de 1966
(sin traducción al castellano)

Buster Keaton, Eduard José
Madrid, Ediciones JC, 1989
(no necesariamente recomendable)

Cita en Hollywood, Juan B. Heinink y Robert G. Dickson
Bilbao, Ediciones Mensajero, 1990
(para los films que Keaton protagonizó hablando en castellano por fonética entre 1930 y 1932)

Buster Keaton, Marcel Oms
Barcelona, Tusquets, Cuadernos Infimos 2, 1969
(no necesariamente recomendable, excepción hecha de la reproducción del artículo de Luis Buñuel sobre College y del poema representable de Rafael Alberti, inspirado en Go West)

Los gags de Buster Keaton, Sylvain du Pasquier
ensayo incluido en el libro **Análisis de las imágenes**
Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1970

Enunciación y punto de vista en el burlesque. La mirada y el gag en Keaton, Rafael Tranche
Madrid, revista Contracampo, nº 42, 1987

La imágen-movimiento, Gilles Deleuze
Barcelona, Paidós Comunicación, 1984
(pags 243 a 249)

Keaton en video

Cortometrajes

Una semana (*One week*, 1920). **El carapálida** (*Paleface*, 1921). **El nido de amor** (*The love nest*, 1923). Editados en cassette por el Centro Cultural del Cine.

Vecinos (*Neighbours*, 1920). Editado por el Centro Cultural del Cine como complemento de **Sherlock Junior**.

Largometrajes

Sherlock Junior (1924) Centro Cultural del Cine

La General (*The General*, 1926) All Video

El universitario (*College*,1927) Video Collection

El héroe del río (*Steamboat Bill Jr.*, 1928) Video Collection

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

La leyenda ha consagrado a la Cinémathèque Française de Henri Langlois como la mejor escuela de cine del mundo, aquélla donde se graduaron a mediados de los años '50 los jóvenes turcos de la *nouvelle vague*: Godard, Chabrol, Truffaut, Rivette, Rohmer, que era el mayor de todos ellos... La vieja sala de la Avenue Messina fue el aula magna donde dictaban cátedra todas las noches Fritz Lang, Howard Hawks, Jean Renoir, y las páginas de la revista *Cahiers du Cinéma* se convirtieron en el espacio ideal para realizar los trabajos prácticos, para empezar a hacer cine desde el ámbito, hasta entonces casi inexplorado, de la crítica.

Wenders crítico de cine

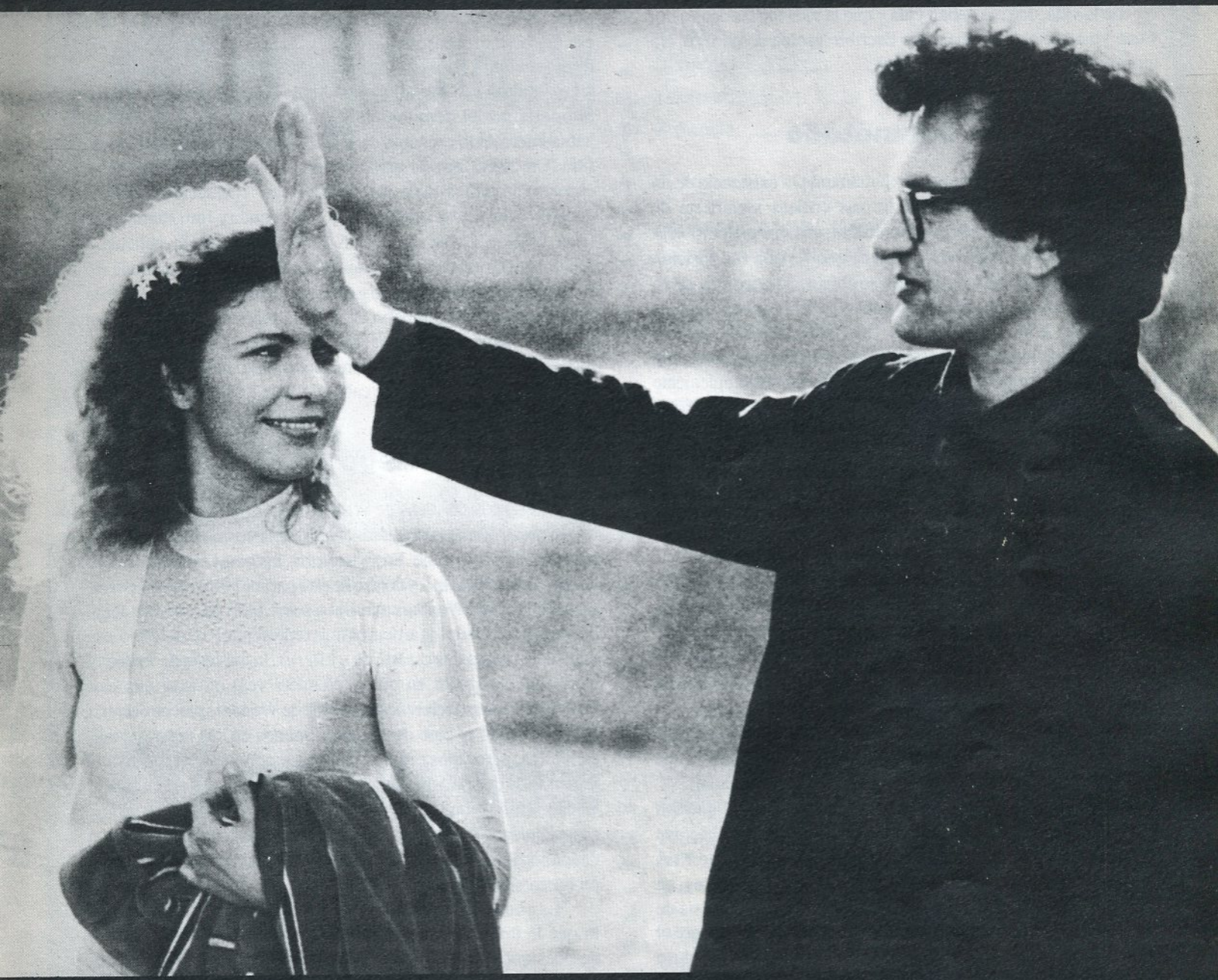
por ***Luciano Monteagudo***

Una década después, un alemán solitario que había llegado a París con la dudosa intención de estudiar pintura, siguió casi sin darse cuenta el mismo camino. Al principio la Cinémathèque fue, para Wim Wenders, la posibilidad de pasar un par de horas al abrigo del invierno, por apenas un franco. Despues, se convirtió en una adicción, en la necesidad de ver tres o cuatro películas en un mismo día. "Tomé un curso intensivo de un año en historia del cine", reconocería más tarde. "Al final de la noche, cuando me derrumbaba en casa, casi me había olvidado lo que había visto por la tarde: *tenía* que tomar notas. Así es como empecé a escribir sobre cine".

De regreso a Alemania, entre 1966 y 1971, Wim Wenders se dedicó a la crítica, principalmente en la revista especializada *Filmkritik* y también en los periódicos *Die Zeit* y *Süddeutsche Zeitung*. Algunos de esos artículos (junto con otros posteriores, escritos cuando Wenders ya era un realizador consagrado) fueron recopilados en un libro titulado ***Emotion Pictures***, cuya versión en inglés publicó la editorial británica Faber and Faber, en 1989.[1]

El interés que tienen hoy estas notas es múltiple, en principio por su valor en sí mismas (que descarta cualquier suspicacia de una explotación meramente arqueológica), pero también porque así reunidas forman un cuerpo de obra que revela de manera muy clara cuáles eran ya por entonces las afinidades electivas de Wenders y las ideas que venía incubando con respecto al cine, que después desarrollaría paulatinamente en cada uno de sus films, a medida que iba progresando su dominio del medio. Como señala el crítico aleman Peter Buchka[2], "Wenders fue conquistando poco a poco, con obstinada constancia, nuevos horizontes sin dar pasos largos e impensados, que después lo obligaran a retroceder a un terreno seguro". Desde esta perspectiva sus críticas tienen entonces tanto valor como sus primeros cortometrajes, que realizó para la misma época, como alumno de la Escuela de Cine de Munich.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

El propio Wenders lo reconoce cuando señala en el prólogo del libro que" volviendo a leer ahora estas críticas me sorprende que me sienta más cerca de estos textos que de mis primeras películas del mismo período.(...) No aprendía demasiado en la Escuela de Cine, pero en cambio aprendía mucho escribiendo. No tenía un método crítico y mi único criterio era 'la verdad'. Pero no era ciertamente una 'verdad objetiva' sino una verdad de la experiencia: yo veía películas, y cuanto más miraba la pantalla más consciente estaba de mí mismo como observador.(...) Yo sentía que el cine era extraordinario; que las películas tenían que ver con la vida, que me daban vida y que la vida me las daba a mí, y que yo a su vez las daba vida. Escribir 'acerca de un film' era trasmitir la experiencia de ese film".

El recurso del método

Aunque Wenders niegue explícitamente la existencia de un método, la lectura consecutiva de sus críticas manifiesta de inmediato una singularidad de la escritura, una manera particular de acercarse al hecho fílmico que tiene que ver con esa posición empírica en que se colocaba frente a su objeto. En principio, salvo alguna rara excepción, Wenders nunca escribía sobre aquellos films que no le gustaban, porque "me parecía una pérdida de tiempo describir una experiencia negativa. Inevitablemente, dejaría de describir para empezar a juzgar. Y no quería escribir simplemente para agregar otra 'opinión'. Ya había demasiadas 'opiniones' dando vuelta". Después está en sus notas esa voluntad de *describir* los films, al punto que algunas de sus críticas (particularmente la de **El niño salvaje**, de Truffaut) son casi sinopsis del guión, como si Wenders hubiera logrado regresar al film a su esencia, al estadio previo al rodaje. En cierto sentido, es como si Wenders se apropiara del film para construir con él su propia narración.

No deja de ser sintomático que Wenders haya vuelto a utilizar este recurso en 1976, cuando ocasionalmente regresó a la escritura con un doble propósito: rescatar un film (**Nashville**, de Robert Altman) que él consideraba que había sido mal interpretado y dejar sentada su disconformidad con el estado de la crítica en Alemania, donde ya no quedaban revistas especializadas y lo único que se publicaba sobre cine en la prensa eran los adjetivos "que después los distribuidores utilizan para su publicidad" (una situación que ciertamente no parece privativa de Alemania).

Ese laconismo, esa deliberada ausencia de énfasis que son inherentes a casi todas sus críticas, aún las de aquellos films que más parecen haber deslumbrado al jóven Wenders (**One Plus One**, de Godard; **The Tall Men**, de Raoul Walsh; **Willie Boy**, de Abraham Polonsky) no determinan su adhesión a un análisis de tipo político o semiológico, que hacia fines de los años '60 era el último grito de la moda. Por el contrario Wenders parece incluso desconocer esa tendencia y buscar una aproximación intuitiva y personal frente al problema que le plantea un film: en primer término, describirlo (lo que no implica necesariamente contar su argumento) y después cruzarlo con referencias musicales y literarias que informen del contexto cultural en que se mueven el film y el propio Wenders. Así, entonces no parece extraño que la crítica de **Topaz** (1969, Alfred Hitchcock) se confunda con la de un disco del grupo The Kinks; o que la reproducción textual del comienzo de la novela **El secuestro de Miss Blandish**, de James Hadley Chase, sirva para acercarse al clima de violencia latente que impera en **Conspiración de silencio** (1955, John Sturges); o que una serie de citas heterogéneas y aparentemente irreconciliables (una canción de Van Morrison; un fragmento de **El largo adiós**, de Raymond Chandler; unas escenas de **Rojo 7000 peligro**, de Hawks, y de **Crónica de Ana Magdalena Bach** de Straub) le sirvan para elaborar una curiosa teoría sobre la fenomenología del cine.

En algunos textos de Wenders parecería concretarse aquella definición de Roland Barthes sobre la crítica[3]: "Consiste en proponerse como fin moral, no descifrar el sentido de la obra estudiada, sino reconstruir las reglas y las sujeciones de elaboración de ese sentido". Este procedimiento queda particularmente claro en su análisis de **One plus one**, donde intercala toda la letra de **Simpatía por el demonio** de la misma manera en que Godard había intercalado ese tema de los Rolling Stones a lo largo de su film. Un efecto similar consigue con la "reconstrucción" de su experiencia ante **Busco mi destino** (ver traducción adjunta), donde confluyen declaraciones de Peter Fonda y Jimi Hendrix, un tema de Bob Dylan que debió haber estado en la película y finalmente no estuvo y hasta una descripción de la sala donde vió el film, de su estado de ánimo y el de sus acompañantes. "La crítica -dice Barthes[4]- dista mucho de ser una tabla de resultados o un cuerpo de juicios, sino que es esencialmente una sucesión de actos intelectuales profundamente inmersos en la existencia histórica y subjetiva del que los lleva a cabo, del que los asume".

Escribo, luego filmo

Si los textos críticos de Wim Wenders mantienen todavía la originalidad de su construcción, también pueden leerse hoy como la prehistoria de su cine. En su mayoría, las notas están dedicadas al cine norteamericano, y dentro de éste particularmente al *western*, un género al que Wenders admiraba sobre todo por su utilización del espacio. Uno de los artículos más representativos del libro está dedicado a repasar una serie de *westerns*, la mayoría de Anthony Mann, un realizador en quien Wenders veía un gran narrador visual. El universo referencial del cine de Wenders parece después haber olvidado el cine de Mann, al menos en sus aspectos más explícitos, pero estas críticas vuelven a poner en perspectiva la importancia decisiva que tuvieron ciertos *westerns* en el imaginario wendersiano. Films como **En el transcurso del tiempo** y muy especialmente **París-Texas** tienen en su concepción visual una deuda con los *westerns* clásicos que ahora estas críticas del pasado no hacen sino ratificar.

La crítica de **Busco mi destino** también es representativa de lo que le interesaba a Wenders del cine norteamericano y que después aprovecharía para su cine: "Una historia de largos caminos vacíos, de estaciones de servicio vacías, Monument Valley, suburbios donde los carteles publicitarios sobre los techos son dos veces más altos que las casas que los sostienen". Leido fuera de contexto, puede parecer un párrafo del guión de **París-Texas**.

En estos textos (especialmente en uno dedicado a la reseña de un festival de cine experimental y en otro que a partir de **Monterrey Pop** analiza la estética de los films sobre recitales de rock) Wenders hace una encendida apología del plano-secuencia, una unidad narrativa que desde su primer largometraje, **Summer**

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

film Suscripción

Suscríbase a **Film** por un año
y reciba **seis** números
por el precio de **cinco**

Nombre _____

Domicilio _____ CP _____

Teléfono _____ Ciudad _____

Provincia _____

Promoción: **6** (seis) números por **$ 24**. Le enviaremos un cobrador a domicilio con la primera entrega.

Para mayor información llámenos al **304 - 1297**

Enviar a revista **Film**
Cochabamba 868 (1150) Cap. Fed.

film Suscripción

Suscríbase a **Film** por un año
y reciba **seis** números
por el precio de **cinco**

Nombre _____

Domicilio _____ CP _____

Teléfono _____ Ciudad _____

Provincia _____

Promoción: **6** (seis) números por **$ 24**. Le enviaremos un cobrador a domicilio con la primera entrega.

Para mayor información llámenos al **304 - 1297**

Enviar a revista **Film**
Cochabamba 868 (1150) Cap. Fed.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

film Suscripción

Suscríbase a **Film** por un año
y reciba **seis** números
por el precio de **cinco**

Nombre _____

Domicilio _____ CP _____

Teléfono _____ Ciudad _____

Provincia _____

Promoción: **6** (seis) números por **$ 24**. Le enviaremos un cobrador a domicilio con la primera entrega.

Para mayor información llámenos al **304 - 1297**

Enviar a revista **Film**
Cochabamba 868 (1150) Cap. Fed.

film Suscripción

Suscríbase a **Film** por un año
y reciba **seis** números
por el precio de **cinco**

Nombre _____

Domicilio _____ CP _____

Teléfono _____ Ciudad _____

Provincia _____

Promoción: **6** (seis) números por **$ 24**. Le enviaremos un cobrador a domicilio con la primera entrega.

Para mayor información llámenos al **304 - 1297**

Enviar a revista **Film**
Cochabamba 868 (1150) Cap. Fed.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

in the City (1970), sería una constante a lo largo de toda su obra, hasta que decidió abandonarla -con las consecuencias del caso- en su film más reciente, **Hasta el fin del mundo.**

Si el nombre de Yasujiru Ozu, uno de los grandes y reconocidos maestros de Wenders, está ausente en la recopilación que propone ***Emotion Pictures*** es porque como le explicó a Jan Dawson[5], recién empezó a conocer su cine durante la preparación de su segundo largometraje, **La angustia del arquero frente al tiro penal** (1971)[6], y por entonces Wenders ya se había apartado de la crítica. "Dejé de escribir cuando empecé a hacer mis propios films. Hacer ambas cosas me parecía una contradicción". Ya lo había dicho Barthes[7]: para que el crítico hable de sí mismo con exactitud sería preciso que se transformara en novelista". Exactamente eso fue lo que hizo Wenders, en su propio campo de acción: transformarse en cineasta.

Notas

1. A menos que se especifique lo contrario, todas las citas del texto pertenecen al libro **Emotion Pictures**, ed. Faber and Faber, Londres, 1989.
2. Peter Buchka, **Wim Wenders**, ed. Rivages, París, 1986.
3. Roland Barthes, **Ensayos Críticos**, ed. Seix Barral, Barcelona, 1983.
4. Ibíd.
5. Jan Dawson, **Wim Wenders**, ed. New York Zoetrope, Nueva York, 1976.
6. No estrenada comercialmente en Buenos Aires, esta película se exhibe regularmente en ciclos de revisión.
7. Roland Barthes, **Ensayos críticos**, ed. Seix Barral, Barcelona, 1983.

Luciano Monteagudo es periodista y crítico cinematográfico en *La Razón*, *El Periodista* y *Página 12*, entre otros medios.

Easy Rider: una película como su título

por Wim Wenders

"*easy rider* es un término del Southern[1] referido a la ramera de un viejo; no exactamente lo que se denomina un depravado, sino algo así como un viejo verde que vive con una putita. Porque el tomó el camino fácil -easy ride-. Bueno, eso es lo que pasó con América. La libertad se transformó en una prostituta y todos estamos tomando la fácil."

Peter Fonda, de un reportaje de la ***Rolling Stone***, 6 de Septiembre de 1969.

Ví **Easy Rider** hace unas semanas en una exhibición en la Columbia, en su versión no doblada. No conozco la versión doblada que los distribuidores exhibirán comercialmente aquí. No sé si tendré el coraje de tolerar una versión alemana en una sala. Tal vez fuera posible mostrar el filme por algunos dias en algún cine en su versión original.

Easy Rider es un film sobre América.
Easy Rider es un film hecho, en su mayoría, con planos generales.
Easy Rider es un film político. También aquí, en Alemania, puede ser un film de ciencia ficción. Bueno, puede que lo sea, pero no por mucho tiempo.

Si la Columbia pudiese bancarlo, tendría que vender un catálogo por diez centavos en las boleterías en lugar del programa del film. Se trataría de un compendio de todos aquellos casos con condenas que se han dictaminado en las cortes de Alemania Federal por cargos de drogas o delitos políticos, o una lista de aquellos que aún están en prisión. ▶

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Easy Rider se inicia con una música de Steppenwolf, *Nacido para ser salvaje* (Born to Be Wild). **The Pusher**.

Cuando hice **Tammy and the Smuckface**[2], tuve mucha correspondencia de los admiradores. Miles de cartas semanales que pedían mi autógrafo y mi foto. Cuando hice **The Wild Angels** no tuve casi ninguna correspondencia de los fans. Cuando hice **The Trip**, y ahora que hice **Easy Rider**, recibo cartas de la gente que me pregunta '¿Cómo lo hago? ¿Cómo hago para dialogar con mi padre? ¿Cómo hago para tratar de no seguir matándome? ¿Cómo puedo hacer para aprender algo? ¿Cómo hago para vivir?'. No me piden más ni foto ni autógrafo. Por lo tanto la película que hago no significa nada. La vida que llevo es lo que toma sentido para esa gente.

Rolling Stone (op. cit.)

Un viaje en moto de Los Angeles a New Orleans es la historia del film. Una historia de largos caminos vacíos, estaciones de servicio vacias, Monument Valley, suburbios donde los carteles publicitarios sobre los techos son dos veces más altos que las casas que los sostienen.

The Band interpreta la canción *The Weight.*

I pulled to Nazareth,
was feelling half as dead,
I just need some place,
where I can leave my head.
Hey, mister, can you tell me
where a man can find a bed?
He just greened and shook my hand
No, was all he said.

Yo interpreté un personaje llamado Capitán América. Yo soy Peter Fonda, no soy el Capitán América, o sea que yo estoy actuando a otro. Represento a todo aquel que siente que la libertad puede ser comprada y que podés hallar la libertad por medio de otras cosas, como andar en moto, atravesando el aire o fumando yerba. En este país, todos hemos sido programados para ser descartables. Logramos nuestras cosas todos juntos, no importa quién caiga.

Rolling Stone (op. cit.)

La historia de este film es también la historia de la música que lo acompaña: son diez temas conocidos de folk y de rock, todos grabados con anterioridad a la realización del film. No ilustran simplemente las imágenes, son las imágenes las que reflejan las canciones. The Byrds interpreta *I Wasn't Born to Follow.* Holy Modal Rounders Interpretan *If You Wan´t to Be a Bird.* Fraternity of Men tocan *Don't Bogart Me.*

Mi película trata sobre la falta de libertad, no sobre la libertad. Mis Héroes no están en lo correcto, sino equivocados. Lo único que me queda por hacer es matar a mi personaje. Lo único que me queda es matar a mi personaje. Termino así con el suicidio; y esto es lo que digo que América está haciendo.

Rolling Stone (op. cit.)

Easy Ryder fue producida por Peter Fonda, por 300.000 dólares, que fue lo que ganó por una película y media de motociclistas. Dennis Hopper la dirigió. Escribieron el guión junto a Tierry Southern, e interpretaron los roles principales. El film termina cuando un camionero les mete un tiro en la cabeza a ambos, y a sus motocicletas, en el camino abierto.

La Jimi Hendrix Experience toca *If six was nine.*

If the sun refused to shine
I don´t mine.
If the mountains fell in the sea
let it be.
It ain't me.
If the six turned out to be nine
I don't mind.
If all the hippies cut up all their hair
I don't care.
Cause I like my own world to live through
and I ain´t gonna copy you.

De un reportaje acon Noel Redding y Jimi Hendrix en *Circus*, Marzo de 1969:

Noel: ...Esta gente está tratando de ser grande, y si uno los interpela no saben qué hacer. En Inglaterra no hay armas ni cuchillos, por lo tanto si te increpan y te golpean, se paran y te dicen, 'Buen Pellejo', y te vás y te tomás un trago. ¿Y qué? ¡Pero en América está toda esa dureza de cuchillos y armas en fin! Yo qué sé.

- ¿Qué tal algunas impresiones generales de América?

Es una buen ambiente, realmente, debe ser. Inglaterra tiene sus cosas terribles -cualquier lugar las tiene- pero América es demasiado uniforme: es casi como la Alemania Nazi, con la diferencia que es moderna. Nunca pensé en ir a América. Recuerdo cuando pensaba en el avión, atravesando el Atlántico, que era el país más grande del mundo, y entonces aterricé en Nueva York. Me dije: 'Ladrones y policías, cow-boys y rascacielos, panchos y todo eso, va a ser bárbaro, ¿no es cierto?'. Y cuando me bajé del avión ví una especie de vejete de alrededor de cuarenta años, con sombrero de cow-boy, gran panza, un par de bermudas y medias tres cuartos, ¡y *ése* rió de *mí*! Y me dije ¿Qué le pasa a *este*? Y yo viví todo esto en Alemania, hace algunos años.

Jimi: ...Después de haber pasado por todo ese infierno de muerte, tenés que encontrar y enfrentar a los hechos de empezar el renacer de un mundo más amplio. Pero como te darás cuenta yo no soy un político, y todo esto obedece a mi sentido común.

- Pero las masas dicen exactamente lo opuesto

¿Sabés quién vive *realmente* en el mundo de la Fantasía? Son las malditas masas. Las masas. La cuestión es ¿quién está en lo cierto y quién no? Esta es la cuestión, no cuanta gente... Lo que trato de decir es que alguien debe producir el cambio. Los demás esperan alrededos hasta que dés el empujón. Y después, te patean.

- ¿Qué nivel de contacto tuviste con los Black Panters?

No demasiado. Ellos vienen a los recitales, y yo tengo una especie de sentimiento de que ellos están ahí...

Circus (op. cit.)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Easy Rider no es un film político porque muestre a Peter Fonda y Dennis Hopper traficando, en el comienzo, cocaína; o porque muestre que son encarcelados por *nada*, o porque son *simplemente* matados a balazos, o porque Jack Nicholson muere por un disparo de los vigilantes, o por cómo se da el visto bueno al comportamiento de un sheriff. Es político porque es bello: porque el país que estas grandes motos recorren es hermoso; porque las imágenes que da el film sobre este país son hermosas y pacíficas; porque la música que se escucha en la película es bella; porque Peter Fonda se mueve de una manera bella; porque se puede ver que Denis Hopper no solamente está actuando sino que también se halla en proceso de realizar un film, entre Los Angeles y Nueva Orleans.

Los Electric Prunes tocan *Kyrie Eleison.*

El film fue pensado para finalizar con *It's Alright Ma (I'm only bleeding)* de Bob Dylan.

So don't fear if you hear
a foreing sound to your ear
It's alright Ma, I'm only sighing.
Desillusioned Words like bullets bark
as human Gods aim for their mark
made everything for toy guns spark
to flesh colored Christs that glow in the dark
it's easy to see without looking too far
that not much
is really sacred.
While preachers preach for evil fates
teachers teach that knowledge waits
can leads to hundred dollar plates
Goodness hides behind its gates
but even the President of the United States
sometimes must have to stand naked.
And though the rules of the road have been
lodged it's only people's games
that you got to dodge
and it's alright Ma, I can make it.

Bob Dylan, quien vió el film, nunca les hubiese prestado música para éste.

"No doy ninguna esperanza al espectador hacia el final del film, y Mr. Zimmerman dijo: -Eso está mal,¡les tenés que dar una esperanza!

Yo dije: -Está bien Bob, ¿Qué es lo que estás pensando?

El dijo: -Rehacé el final, y ponelo a Fonda que se estrella con su moto contra el camión y que éste explote.

Yo dije: -No, dame tu canción, Bob.

El dijo: -¿Qué tal si vos no usás la canción y hacemos otra película?.

Yo dije: -¿Qué tal si no hacemos otra película y usamos tu canción?

El dijo: -La canción es pretenciosa.

Yo dije: -Si es tan difícil crearlo, igual de difícil es matarlo.

El dijo: -No importa, ¿escuchaste mi nuevo album? Es un número completamente nuevo. Tenemos que dar amor.

Yo dije: -Yo lo entiendo. Tenés que amarlos, ¡pero no podés darles amor!

Yo seguí pensando que Dylan suena correcto. Mucha gente está diciendo 'Fonda: Dylan está en lo correcto. No les podés dar vibraciones negativas'. Y yo pensé, vos tampoco les podés dar amor. No les podés dar nada. Lo tienen que tomar de otra manera, si no no pasa nada. La libertad puede ser una información de segunda mano."

Rolling Stone (op. cit.)

Ahora, hacia el final del film, Roger McGuinn toca *It's Alright Ma y The Balad of Easy Ryder.*

Saliendo de la proyección de la Columbia, afuera de una sala con alfombras gruesas, asientos confortables y ceniceros, cortinas rojas y paredes acolchadas, con unos pocos amigos que estaban muy tristes y una chica que había estado llorando, tuve una rara sensación, *como si estuviera en un film*. No como después de un Western, en que al salir prendés un cigarrillo, respirás profundo y volvés a tu auto como si fueras de la cantina al establo; como si, en cambio, luego de un film que has visto muchas veces, te has quedado dormido, y sólo te has despertado para escuchar una frase conocida o un primer plano conocido, y de pronto estremecido por las cortinas cerradas y el movimiento general, te encontrás en la calle de nuevo, no despierto del todo sino como en medio de sueño cinematográfico.

Como cuando escuchás un disco por medio de los auriculares y cuando te los sacás, te encontrás deslumbrado, al darte cuenta que la grabación venía también de los parlantes.

Me paré fuera del edificio de la Columbia y tomé conciencia de que realmente me parecía a los personajes del film, de que me gusta la música de Jimi Hendrix, de que no se me sirve en gran cantidad de bares de la zona y de que fui encarcelado por *nada*.

Ya llegará el día en que aquí también baleen a la gente, pensé.

Hace unos días, alguien le disparó a un amigo mío con una pistola de aire comprimido.

Como en un film.

Noviembre de 1969

Traducción de **Susana Strugo** y **Asunción Hernández**

Notas

1. También puede traducirse como "término sureño". En este caso, Southern integró el equipo que realizó el film: Terry Southern (*N. de las T*)

2. Aquí, Peter Fonda se refiere, ironicamente, a **Tammy and the doctor**, film dirigido por Harry Keller en 1963 en que Fonda hiciera su debut cinematográfico haciendo del doctor del título. (*N. de las T.*)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Torrentes de primavera
de Jerzy Skolimowsky

La débil, fatal debilidad

por **Sergio Wolf**

Si hubiera que desplegar los ejes que caracterizan la obra fílmica del polaco Jerzy Skolimowsky, al menos en la década última, deberían mencionarse su insistente apelación a situaciones circunscriptas a un orden concentracionario o reclusivo; su tono, en que tensión y violencia asoman primero absorbidas por la puesta en escena para luego estallar de manera inmoderada; el frecuente, y económicamente modélico, reemplazo de lo dialógico por el espacio-off; y, finalmente, la recurrente presencia de un "héroe" -en el sentido clásico que lo entendieran Propp y Todorov- por lo general un visitante o extranjero, preso de una fatídica debilidad ambigua y que, por tanto, termina por resolver su conflicto equivocamente, permitiendo que se desprenda de sus avatares una conclusión o lección moral.

Torrentes de primavera sólo participa del último de los ejes enunciados, en la medida en que su Dimitri Sanin (Timothy Hutton) vuelve a poner en juego esa oscilación del *homo skolimowskiano* que lo hace sucumbir pese a haber procurado -al igual que el Nowak de **Trabajo clandestino** o el Alex de **El éxito es la mejor revancha**- escapar de la encerrona planteada en su propio interior. El movimiento pendular que atraviesa la filmografía del autor suele manifestarse en torno de la responsabilidad: ya sea a través del "peso" de conducir una empresa o misión hasta el final o bien en su reverso de la tentación de la irresponsabilidad. Resulta más que evidente que este Dimitri que va del amor cauto y domesticado por Gemma (Valeria Golino) al amor pasional y riesgoso por María (Nastassja Kinski), inclina su tipología en la senda de la tentación irresponsable para, así, abrir las compuertas de la citada lección moral, tal como podría ocurrir con ciertos personajes de Rohmer.

Más que al clasicismo del melodrama, **Torrentes...** aparece sujeta a un cierto academicismo -inusual respecto de sus películas anteriores- que lo lleva a trazar desde escenas de enamoramiento simétricas a declaraciones de amor bajo torrentes primaverales. La atención busca, quizá con exceso de celo, auscultar *las motivaciones de los personajes* -aquí, mediante el conflicto entre razón y acción- *más que las elusiones* que dieran a Skolimowsky personalidad en el contexto del cine contemporáneo, como aquel vaso que rodaba dejando fuera de cuadro la lucha de **Proa al Infierno**, o la dimensión que adquiría la piedra de **El grito** o la multiplicidad de subtextos que convergían en la puesta teatral de **El éxito es la mejor revancha.**

Es así como su asiduidad en el arte del desequilibrio hubiera sido vencida por una racionalidad extrema. De tal modo, esa voz en off que en el desarrollo de **Proa...** o **El éxito...** instauraban desfasajes temporales y alzaban el punto de vista -"la mirada"- de sus agonistas, aquí estuvieran diluidos o apresados por un sistema cinematográfico al que no pertenecen, por lo que el desenlace, en que un narrador -que antes *no había marcado su presencia*- apunta que "Sanin se vio a sí mismo en un pequeño bote observando a horribles monstruos debajo como enormes peces", expone un tono que contradice la totalidad. Otro tanto sucede con el notable epílogo del baile de máscaras con las puertas que se van abriendo o el último plano del mar enrojeciéndose.

Habrá que esperar su **Ferdydurke**.



Torrentes de primavera (Les eaux printaniéres / Torrents of Spring, Francia-Italia-Gran Bretaña, 1989).

Dirección: Jerzy Skolimowsky. **Guión**: J.S., Arcángelo Bonaccorso, sobre novela homónima de Ivan Turgueniev. **Fotografía**: Dante Spinotti y Witold Sobocinski. **Música**: Stanley Myers, conducida por Carlo Savina. **Montaje**: Cesare D'amico. **Intérpretes**: Timothy Hutton, Valeria Golino, Nastassja Kinski, William Forsythe, Urbano Barberini y Francesca de Sapio.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Nosferatu, sinfonía de horror
de Friedrich W. Murnau

Sombras y niebla

por **Fernando Peña**



Nosferatu, sinfonía de horror (Alemania, 1922)

Dirección: Fridrich Wilhelm Murnau. **Argumento**: novela *Drácula* de Bram Stoker. **Guión:** Henrik Galeen. **Fotografía:** Fritz Arno Wagner y Gunther Krampf. **Dirección artística:** Albin Grau. **Elenco:** Max Shreck[1], Gustav Von Waggenheim, Alexander Granach, Grete Schröder, John Gottowt. **Productora:** Prana Film G. m. b. H.

Detrás de toda su importancia como reconocido clásico de cine por los motivos que se prefieran, hay una historia curiosa. El realizador **Friedrich W. Murnau** (1888-1931), en colaboración con el libretista Henrik Galeen, adaptó la novela **Drácula** (1897) de Bram Stoker. Como los derechos de la obra estaban vigentes y Murnau o la productora no tenían demasiado interés en pagarlos, la adaptación cinematográfica introdujo numerosos cambios. La acción se trasladó desde Londres, fin de siglo, hasta Bremen, 1838. El héroe Harker pasó a llamarse Hutter; su esposa Nina fue rebautizada Ellen; el agente inmobiliario Renfield, Knock; Van Helsing pasó a ser el profesor Bulwer y el conde Drácula, Orlok.

El film se estrenó en 1922 pero su vida comercial fue muy limitada, porque los cambios no impidieron que la viuda de Stoker descubriera la maniobra y entablara un pleito contra los productores del film. El veredicto le fue favorable y se ordenó la destrucción del negativo y todas las copias. En 1930 apareció un film sonoro titulado **Die Zwölfte Stunde**, sobre un vampiro llamado Furst Wolkoff. Era el **Nosferatu** de 1922 con el agregado de música y efectos sonoros. Como ha escrito el historiador inglés Denis Gifford, "*Sin importar lo que pueda decretar la ley humana, un vampiro no puede morir... en tanto viva un pirata que saque un contratipo. **Nosferatu** es el ejemplo clásico del arte salvado por la piratería*".

Desde su rescate, sin embargo, el film circula en versiones distintas entre sí, sin saberse exactamente cómo fue la original porque los negativos fueron efectivamente destruidos. La versión más difundida, ligeramente incompleta y con los personajes bautizados según la novela de Stoker, es una que rescató la Cinématheque Française hace varios años y que también tiene la cinemateca circulante del Instituto Goethe. Esa es también la que se ha editado en video. Sólo muy recientemente se ha dado ha conocer una versión restaurada por estudiosos alemanes, que devuelve al film sus virados originales a distintos tonos de color, y la calidad fotográfica que 70 años de contratipos se habían llevado.

Se ha señalado reiteradamente que **Nosferatu** es una obra mayor del expresionismo cinematográfico, lo que parece sólo una verdad parcial. El claro modelo del expresionismo cinematográfico puro es **El gabinete del Dr. Caligari** (Robert Wiene, 1920), pero Murnau prescinde aquí de las sombras pintadas y de su atmósfera claustrofóbica y deliberadamente irreal. Esto tampoco debe llevar a suponerlo un realista: como la crítica e historiadora Lotte Eisner se ha empecinado en demostrar, lo que Murnau buscó -y encontró-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

fue un nuevo tipo de artificio influido por el cine danés y sueco de la década previa. Allí el paisaje recibía un tratamiento casi protagónico, actuando con frecuencia como determinante del destino de los personajes. En este caso (**Nosferatu** fue el décimo largometraje de una obra iniciada en 1919), Murnau destacó por su capacidad para crear atmósferas ominosas y a la vez poéticas prescindiendo del estudio (al revés de Paul Wegener, que construyó todo un ghetto judío del medioevo para **El Golem** en 1920) y proporcionando una dimensión extraña a sitios y objetos verdaderos. Los animales salvajes intuyen inquietos la presencia sobrenatural del vampiro en el paisaje de los montes Tatras (Checoslovaquia); la ciudad de Bremen en ese 1838 es un total imaginario de antiguas calles tomadas de ciudades distintas, cercanas a la costa báltica (se han señalado Rostok, Wismar y Lübeck). El cine de Murnau preferirá después, entre 1924 y 1929, la atmósfera producida en estudios, para volver a aferrarse de la naturaleza en **Tabú** (1931), su último film, rodado íntegramente en las islas de los mares del Sur.

A la hora de materializar al vampiro, sin embargo, Murnau apela directamente al artificio para ilustrar lo fantasmal y así carruajes, puertas y ataúdes se mueven solos, impulsados por presumibles fuerzas infernales, mientras que una toma impresa en negativo anuncia el ingreso de Hutter/Harker al terreno de la pesadilla; el maquillaje de Orlok/Drácula le proporciona un necesario aspecto entomológico confirmado después por una secuencia en la que el profesor Bulwer/Van Helsing y sus alumnos observan por microscopio a un invertebrado que devora a sus pares. Allí sí puede percibirse la influencia expresionista no sólo en la iluminación y en el movimiento del vampiro, sino también en su estilizada sombra, en las tinieblas de las que emerge y en las agudas paredes que lo enmarcan. Un rasgo mayor de habilidad narrativa lo constituye la forma en que Murnau vincula al vampiro con Ellen, a la distancia recurriendo al montaje: durante un momento fatal, Orlok percibe a la lejana Ellen en la misma habitación en la que desangra a Hutter.

Pero hay un ingrediente adicional que contribuye a la trascendencia de **Nosferatu**: un humor irreverente, directo y regocijante, que la novela no se propuso y los textos han ignorado. Ese humor no es resultado de la antigüedad de los códigos del film sino que es totalmente deliberado y característico de Murnau, según se verá en futuras películas y especialmente en **Fausto** (1926). Está puesto de manifiesto en el tratamiento del enloquecido Knock, esclavo del vampiro, perseguido y encarcelado por los habitantes de Bremen y entusiasmado por la ingestión de insectos; pero sobre todo en la estupenda ingenuidad de Harker, cercana a la idiotez, que le impide percibir no sólo las señales ominosas previas a su ingreso al castillo sino también la concreta pesadilla con la que convive. Dos orificios en el cuello no le bastan, sino que debe verlo dormir de día en un ataúd lleno de ratas para entender y emprender un rescate tardío.

En 1979 Werner Herzog realizó otra versión de este film, poética y respetuosa, que el video finalmente ha recordado. ▮

Nota

1. A pesar de que tradicionalmente se supone que el actor Max Schreck habría interpretado al vampiro, investigaciones recientes han puesto en duda esa afirmación aunque sin ofrecer alternativas. Schreck no puede echar luz sobre el asunto porque murió en 1936.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

En procura de evitar esas dos desgraciadas condiciones de la crítica y el análisis y la aproximación ensayística, llamadas dogma y capricho, film no cercena visiones ni obstruye modalidades escriturales. A cambio, por supuesto, deben sustentarse los juicios con ideas capaces de estimular la discusión, la confrontación teórica y el disenso.

De allí que la inclusión de este área, relacionada con el video en particular y la imagen electrónica en general, trate de desligar su objeto de reflexión de la mera reproducción de films en formato reducido. Buscando, casi afanosamente, merodear cuestiones ligadas con su imprecisa especificidad y ese tráfico de influencias y autonomías y saqueos que el tema conlleva. La propia dificultad de definir el territorio del video suele tener como resolución la idea de los apuntes, necesariamente fragmentarios, polémicos y aproximativos, que, más que clausurar el problema, opera como disparador de reflujos y nuevas y opuestas miradas.

Párrafos sobre imagen electrónica

1

Guste o no, quiera o no el artista, la luz dél video vibra. No puede no vibrar. Lo que le hace un pespunte acusado, lo que, más que masajearlos -según dicen varios analistas-, lija los ojos. No es muy distinta del fluorescente. En el cine se eligen granos fotográficos, en 16 milímetros, en 35; se pasa una toma 16 a 35. La videoluz vibra, *también* eso la hace digital; se ven los átomos; como los segunderos de relojes, discrimina unidades discretas, trepida de una a otra; no puede la fluidez de un barrido continuo. Anda a los saltos. Y eso es un modo de vida. Un estado de la cultura.

Cada cambio lumínico, cromático, geométrico, dinámico, se compone de trepidaciones celulares que nadie quiere ver. La trama que el videasta no puede escoger. Los intersticios entre los puntos luminosos son la *frialdad* del medio. Solemos tapiarlos con memoria.

2

Mareenos. No muestra el piso ni mojona verticales. Es un sistema de información, no de comunicación. No hay que orientar a nadie, ni le importa si el que mira está más o menos cerca, parado o sentado, caminando, rascándose las piernas, si entenderá o no los movimientos. Si no hay personas en una sala en la que se proyecta un film, allí no hay cine, éste requiere del hombre, sin su retina no existe, únicamente se proyectarían fotogramas. El cine está sometido al hombre.

El video se autosostiene, le es indiferente el testigo. Existe, como algunas muestras de Nam June Paik, por años en perfecta autosuficiencia. No les importa nada. Son artefactos y funcionan. Algunos ancianos se molestan por su incomprensión de ciertas piezas. Los más jóvenes tampoco entienden, pero no les incomoda, saben que no está en su ser natural el discernimiento de un mensaje. El piso no se ve. El piso no existe más. El video no ordena coordenadas porque no le importan las coordenadas de la mente. Sólo se responsabiliza de trasladar datos; a veces falla.

3

La rutina filmar-montar no es ya obligatoria. Como la de la "necesariedad" de hacer un guión, nunca lo fue. Las actividades de producción pueden ser muchas y ninguna en especial, grabación con cámara incluida. Amén del plano en que se confabulan y pelean los rayos, ningún aparato es imprescindible. ¿En el cine? Respuesta: el proyector. Ahora elcomputador gráfico hace prescindir de la cámara. Mas no la suplanta. Es al mundo al que reemplaza. Nunca el mundo fue tan reducido. En un pie cúbico cabe el infinito. Para salir a rodar hay que encerrarse en el laboratorio. Lo importante es el electrolienzo y lo que allí se ve. (Ahora te toca a tí, capricho del guión).

4

Cuando el video expresa oscuridad la luz no se apaga, late en otra frecuencia. En el proyector fílmico, la luz se esconde tras la cinta oscura; en la pantalla, su blancura no recibe luz.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

5

En el Instituto de Cooperación Iberoamericana, en el Goethe-Institut, se sigue apagando la luz de la sala en la que se exhibe video. El cine necesita un entorno oscuro: para resaltar su óptica, para acallar toda otra fuente de estímulos. El televisor se ve bien con luz diurna, pero el público chista a los que murmuran y no quiere percibir dispersivamente al sistema. Cuando las luces de esas salas estaban prendidas, analistas postularon allí que el video posee la singularidad de poder verse a la luz del día.

6

En el borde del cuadro de video, los cañones cromáticos discrepan en tornasol. En la difuminación espectral del perímetro fílmico -ora tamizada, ora al ras-, uno se pregunta por los misterios del espacio, ignora qué comienza y qué concluye.

7

Las videoimágenes proliferan, circulan. Existen. Son imágenes banalizadas. Están desespecializadas. No tienen pertinencia. Ni objeto directo. No son memoriosas, lucran si perdemos la memoria. Existen. De un modo que los sujetos aún no hemos conseguido. De un modo quizá pavoroso.

8

La electroluz gusta de las miniaturas. La electroluz es una miniatura: a veces se hace estetoscopio, cepillador cutáneo. Su gusto por los poros ha hecho algo indiferente de las sinestesias táctiles, tan probadas. El cine le inventa un tamaño a cada cosa. A todas las cosas, Excepto al hombre.

9

Qué es saturado y qué despojado en la óptica video, cuál el exceso, cuál el defecto. Quién se atreve a hablar así todavía. El que insista deberá antes explicar la imágen normal. Qué es imagen normal. Cuáles sus especies raras.

10

La electroluz no cuenta, como el cine; descuenta. Es un reloj para excéntricos, para casi todos. La imágen fílmica es tiempo, la videográfica mide el tiempo, de la clase que el reloj pulsera agota en segundos y que está por terminar.

11

La electroluz ilumuna; la del cine, no. Con el televisor se puede leer, gracias a el puede leerse el diario. La videoluz es la de una estrella, emisora; el destello fílmico es el de un cuerpo opaco, un planeta.

12

Ya es poco posible el encuadre tembloroso de Glauber Rocha. Pocos se permiten los *errores*. Pocos los piensan como si no fueran tales. ¿Quién juega hoy al parkinson del camarógrafo sin creer en la desprolijidad? Los ordenadores profesan su creencia en geometrías simétricas. A pesar del maremágnum de apariencias y apariciones, nada de desorden,sólo algunos pasajes de clips lieros. Para demostrar que somos tan, pero tan, tan libres.

13

Un clip espera un espectador intermitente. Un clip produce ese espión dispersivo. Ningún pasaje es imprescindible, se propone una experiencia sensacionista. La ficción se narra por alusión, la distancia entre la expresión y la historia se alarga hacia la oblicuidad, en diagonal. Queda la materia expresada, que pronto, ya mismo, desaparecerá.

14

Dónde está el film. ¿En el proyector? No. ¿En la pantalla? No. ¿En la memoria? Hmm. Ocupa un biés intermedio entre la pantalla y el cráneo de los humanos librados a la fototropía positiva. El video está pegado coincidiendo punto a punto con el cuadro del televisor o la pantalla donde se compone. Y me pide que me vaya.

15

El video prescinde de nosotros, pero su óptica nos necesita porque hace un *medio frío*. Esa omnipresencia visual es nuestra por derecho propio; sin que participemos, apenas son centelleos de un impresionismo bruto. Es pura cohesión la exhibición fílmica, hace una tectónica en la que los datos se perfeccionan mutuamente, *medio cálido*. Nada le falta a esa imagen.

16

Inesperadamente, la *calidez* fílmica prescinde de la colaboración del receptor, pero, para existir, lo requiere allí en la sala. De modo análogo, la *frialdad* videográfica necesita de cooperación complementaria para comunicar, pero opera indiferente a la asistencia del contemplador. Choque teórico, diferenciar presencia y participación, y clases de ésta. De donde lo plausible del cine y la patogenia del video, ¿cómo participar desde la ausencia?

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

17

Se fantasea el control de paso de las imágenes, con el videograbador. Pero el torrente óptico crece geométricamente. Ni se sabe qué es lo que hay para grabar. El grabador se usa como reproductor..., las quimeras se usan como expresión de deseos... De todos modos, si el presente permanente del televisor amenaza al pasado, el grabador promete el reino del pasado. Promesas, promesas. Las corporaciones mostrarán qué hacer con las promesas.

18

¿Alguien usó alguna vez su control remoto para liberarse de lo que estaba viendo? Libertad del supermercado: yogur marca a, be o ce. Libertad, según H. Marcuse, de optar entre las veintisiete obligadas posibilidades. (Todas muy parecidas, acota un aguafiestas).

19

Técnica *democratizada*, manipulación sencilla, precios accesibles, domesticación del artefacto: bloopers nipones para toda la Tierra. Promiscuidad visual hasta llegar a la obscenidad del anonimato. ¿O al género apócrifo?

20

Ya no quedan bloopers inocentes. Carecen de espontaneidad, son sospechables de parodia. Cosas de la *previsión*: la ontología de lo accidental tambalea: lo *inesperado* ocurrirá o no, la cámara está previéndolo. Pidiéndolo. Nadie será famoso. (Adelante, apareced, bloopers sonoros. Pero no).

21

Los objetos no preexisten a las prácticas que los instalan en la historia. La relación entre accidentes y registros es homologable a la existente entre acontecimientos y medios informativos: nunca como ahora tantos infortunios y desatinos, nunca tantos hechos de que enterarse.

22

El cuadro catódico se saca de encima la televisión y... la pantalla se hace creativa. Abandona la lógica didáctica y de constataciones. El equipo de producción se adelgaza: dejan sólo a uno: televisión de autor. (Alguien miente...).

23

La videocreación es hoy zona de obras circulatorias, abiertas, cruzadas por distintos códigos y lenguajes, descampadas para ser leídas por competencias y azares varios. Es zona de experimentaciones, con su riesgo y virtud: solipsismo, incomprensión, rechazo. En última instancia, se sabe, represión. El cine naturalizado ha sido recluído, constreñido a la repetición, el cierre, con responsabilidad de todos nosotros, naturalizadores. Obra abierta y disoluta, obra segura y mortuoria.

24

Eran tiempos de gramáticas y reglamentos cuando aquella entusiasta joven campesina rusa se horrorizó ante un primer plano, la visualidad fílmica debía subordinarse a la realidad del espacio. Recién cuando el público supiera leer debía trascenderse la mímesis obediente. Angulaciones extremas, proyecciones distorsionantes, aberraciones y heterodoxias, prohibidas. Los espectadores están a distancia suficiente de la virginidad, hoy es obligatoria la sumisión del espacio al tablero de información que suele ser el monitor. Del escorzo desaconsejado -entre otros, por Kulechov- al obligado. Aunque... el cine yanqui usa hoy el vistazo escorzado como novedoso síntoma de realismo...

25

¡Cuántos discursos fotofílicos, cuántos polígrafos nuevoricos de la tevé, el video y el cine! Es tiempo de mercado y, preciándose de tal, la mayor parte de la oferta es lastre y baratijas. Como leves parásitos, bichitos hematófagos, se venden escritos y oratorias sobre lo audiovisual. Las borraduras temporales también quieren que las historias de vida, de ascesis y estudios, que las memorias sucumban, así florecen los aprendices de brujo. Es que "algo hay que decir". Además, "la gente no se da cuenta".

Alejandro Taverna

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

El espacio como personaje

por Sergio Wolf



En el relato cinematográfico la problemática del espacio es central, ya que consiste en transformar lo que comunmente es una multiplicidad de sitios heterogéneos en una unidad de sitios, dado que estos "sólo existen dentro del film". El espacio real es el imposible fílmico, así el rodaje haya transcurrido en las calles o, como ambiguamente suele decirse, en "decorados naturales", paradoja del decir que no hace sino evidenciar el eje del problema.

El espacio que el cine autonomiza nunca es real porque siempre es construcción: elementos o ámbitos seccionados por la cámara y sus angulaciones, por el punto de vista y las luces ubicadas de una cierta manera para "hacernos ver" determinadas zonas y no otras. Pocas ejemplificaciones más apropiadas, respecto de esta idea del espacio como pura selección, que aquella que sostiene que Hollywood impuso los estudios cinematográficos -además de sistema de producción seriada- como solución para evitar los percances que la naturaleza y el azar pudieran ocasionarle, en un intento desesperado por controlar la puesta en escena a través de la construcción de "espacios a la medida del film", buscando materializar lo antes imaginado mediante la duplicación.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

foto: *Gregory Hines, en una escena de* **Furia en Harlem.**

Sin embargo, además de poder analizarlo desde los modos en que es construido, el espacio puede ser pensado como "tema". Hay films en que la topografía demarca y expande otras coordenadas, connota e informa *algo más* que lo referido a su valor de uso para relato o personajes. Va a haber un género que se ocupe de tematizar el espacio: *el western*. Y dos de las varias grandes líneas del western referirán a esta tematización del espacio: *los westerns de locación* y los *westerns de travesía*.

En *los westerns de locación* el pueblo o la ciudad se constituyen como límites y permiten la discernibilidad de los espacios. El territorio aparece delineado con precisión desde los planos iniciales: los confines estrechos del poblado, las cuadras que median entre la *sheriff-office* y la cantina y la iglesia y la barbería, a qué distancia están situados los ranchos o haciendas de los personajes en pugna. La circulación se produce en el interior de ese mundo visiblemente reducido, en el que la confrontación con indios o la proveniencia del forastero operan como variaciones o sinónimos de ese "más allá", verbalizado incluso por los propios lugareños y su "temor a lo que está más allá del pueblo". La palabra *ley* implica haber instaurado un tipo de orden en esa geografía circunscripta y acotada, mientras todo lo que esté fuera es considerado ajeno, peligroso y fuera de la ley. En sus modalidades de relación, los personajes han hecho una apropiación de ese territorio, se asentaron allí, convirtiéndose en sedentarios. Las obras inscriptas en esta senda de trabajo sobre un mapa lógico y definido que el espectador logra reconstruir, pueden ser **Río Bravo** y **El Dorado**, de Howard Hawks, **Dragones de violencia**, de Samuel Fuller, **Pasión de los fuertes**, de John Ford, **Wichita**, de Jacques Tourneur, **A la hora señalada**, de Fred Zinnemann, o **Tambores apaches**, de Hugo Fregonese.

Al revés, en *los westerns de travesía* el espacio es la materia abierta que entraña dificultad e impide su discernibilidad. Subyace la fatiga y el azar de recorrerlo para obtener algo o llegar a determinado sitio: ya fuera conducir tropas, ganado o pobladores hacia algún lugar, ya procurar oro o huir o dar caza a alguien. En este campo de posibilidades que fuera definido como "el Oeste de la Frontera"[1], no hay ley ni seguridad ni resguardo ante las fatalidades que el espacio pudiera deparar, en tanto es un espacio a conquistar que se rebela a ser conquistado. Siempre se está expuesto a las imprevisiones que el propio paisaje obliga a soportar y explorar. La única ley es la supervivencia en el nomadismo, de lo cual dan prueba **Cielo amarillo**, de William Wellman, **Más corazón que odio**, **Caravana de valientes** o la paradigmática **La diligencia**, las tres de John Ford, **Western Union**, de Fritz Lang, **Río Rojo**, de Howard Hawks, o **Cimarrón**, de Anthony Mann.

No es casual que pueda detectarse una cierta filiación o conexión entre lo que proponen *los westerns de travesía* y la forma-vagabundeo, o el *wandering*, o la *balade* de que hablara Deleuze[2], en tanto también se tematiza el espacio, tanto en el Neorrealismo Italiano como en la Nouvelle Vague, en ciertas obras de Wim Wenders -hay muy precisas referencias en **Alicia en las ciudades** y **En el trancurso del tiempo** a **Más corazón que odio**-, o en el primer Jarmusch o el último Philippe Garrel, por no enunciar esos dos "westerns del vagabundeo" llamados **Rumbo al infierno** y **El disparo,** realizados por Monte Hellman hacia mediados de los '60. Los espacios -en estas enumeraciones de corrientes y autores del *cine moderno*- carecen de clasificación por estar destruida toda circunscripción geográfica, siendo anulada por la diversidad de itinerarios que sólo aspiran al transcurrir del tiempo.

El encierro del recorrido

Para *los westerns de travesía,* el espacio es tematizado como un no-lugar convertido en trayectoria incierta, permitiendo establecer nexos con la así denominada forma-vagabundeo. A su vez, para *los westerns de locación*, el espacio es tematizado como un lugar del que no se sale. Y el vínculo puede plantearse respecto de una serie de películas de las últimas dos décadas y que discurren en la ciudad.

Sin llegar a conformar una tendencia, estos films transcurren no en simples ciudades sino en grandes urbes y una primera particularidad es que confeccionan una ostensible operación de recorte. Ese recorte, sin embargo, no es similar al que suele hacer el cine en cuanto a elegir algunos sitios para la acción. Aquí se delimitan zonas y estas zonas tienen la forma de un recorrido. El espectador va reconstruyendo en una especie de mapa mental esos lugares en los que el recorrido reincide. El recorrido de ese territorio, entonces, es el tema.

En **Calles peligrosas** (1973), Scorsese hace del lugar del que no se sale un terreno de sistemática lucha en torno del eje de quién domina e impone su ley. Little Italy no es sino *la* Little Italy de un autor para quien el centro se juega en una batalla por la apropiación y para lo cual la clave es el movimiento, el desplazamiento por calles que una y otra vez vemos ser disputadas. Los personajes circulan como sonámbulos que llevan grabados los pasos necesarios para llegar de un lugar preciso a otro lugar preciso, y a ninguno de ellos -ni a Johnny Boy ni a Charlie ni a Tony ni a sus "adversarios barriales"- se le ocurre dejar su zona por otra que esté más allá de los límites o alambrados invisibles trazados por el recorte de la puesta en escena.

Doce años más tarde, en **Después de hora** (1985), Scorsese volverá a insistir con el tema del espacio como lugar del que no se puede salir, pero la circulación va a devenir no una modalidad de la disputa como en **Calles**... sino en deambular paranoico en torno del sistema de ciclos a partir de la idea de la unidad temporal -una noche- que impone el relato. El desencadenamiento nace del supuesto ligero cambio de espacios que realiza el operador informático Paul Hackett (Griffin Dunne): dejar sus ámbitos cotidianos

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

pasando a otros. De este nimio desfasaje empieza a desprenderse toda una hostilidad de los nuevos espacios, que él deberá aprender a conocer primero para luego conseguir sortear como si se tratara de escollos o pruebas. Ni siquiera en el desenlace, cuando logre volver a cruzar esa frontera imaginaria que lo reintegre a *su* espacio, habrá entendido las leyes de ese territorio: la lógica de su espacio no coincide con la lógica de ese otro espacio que es para él el Soho. En este sentido, cuando el mismo Scorsese afirma[3] que la película **Noche en la ciudad** (Dassin, 1950) fue el modelo para **Calles peligrosas**, ya que allí Widmark corría todo el tiempo desesperándose por no poder escapar, cabe presumir que **Después de hora** más que apartarse de esa premisa no hizo más que completarla.

No pocas son las similitudes que conectan **Después de hora** con **Mikey & Nicky** (1976), en tanto en ésta la directora Elaine May trabaja sobre una unidad temporal acotada -otra vez, una noche- para el delirio paranoico de alguien que "espera y teme" ser aniquilado (el Nicky que encarna John Cassavetes) mientras su amigo lo acompaña y trata de tranquilizar (el Mikey de Peter Falk). El área de la ciudad que el film recorre circularmente, funciona como campo concentracionario en que el agonista padece su espera de la muerte, ante lo cual la arritmia emocional del personaje -sus arranques de *Actor's Studio*- rebota innúmeras veces. Aquí, girar por la ciudad no es más que un modo de devorar o agotar el tiempo, ya que hay como una autoconciencia de que no se puede huir, y de allí que sea indistinto el tránsito por los lugares -sean espacios abiertos como calles, o espacios cerrados como la pieza de hotel que ocupa Nicky- ante la certidumbre de que no hay lugares seguros. Si en **Después...** la hostilidad de los espacios implicaba un retorno al principio o al espacio cotidiano, en **Mikey...** la hostilidad lo invade todo y el movimiento a través de espacios clasificados está dado por no convertirse en "blanco" para la muerte[4].

Woody Allen organiza, en **Sombras y niebla** (1991), unos pocos espacios por los que se transita para capturar o escapar al criminal calvo que acecha a la ciudad. De mitad de una noche hasta entrada la madrugada, el relato avanza en torno de una persecución paranoica que va disponiendo, cruzando y encontrando cíclicamente a los personajes por los mismos sitios: dos o tres calles, el gabinete del médico, la iglesia, el circo y el prostíbulo. Como sucede en toda esta serie de películas, nadie tiene por ocurrencia abandonar ese espacio amenazante, más bien, la opción es moverse para no constituirse en la nueva víctima del monstruo y mientras tanto esperar que el caso tenga su resolución, que el epílogo llegue *sobre la marcha*. Al igual que tantas veces ocurre con *los westerns de locación*, el espacio ve amenazada su ley, la cual debe volver a imponerse para reapropiarse del mismo.

Como su nombre lo indica, **Todo en una noche** (1987) ciñe su estructura a una estricta cronología. De la mano de este eje, el director finlandés Mika Kaurismaki narra un recorrido cuyo *plot* -un taxista, bandos en pugna por droga, unos muertos que van siendo transportados, el botín que aparece en el vehículo- consiste, de manera explícita, en dejar esta Berlín de lenguas que coexisten desdramatizadas, y que, cuando sea posible, dará por terminada la historia. Los espacios reaparecen de contínuo mientras el taxi surca cierta zona de la ciudad, en tanto el espectador se orienta espacialmente por el uso que hay de una estación de radiollamada que se lo va comunicando al conductor Alex (Kari Vaananen). Lo que subyace es la búsqueda de la llave para salir de ese lugar y de ahí que los espacios que **Todo...** atraviesa estén sujetos a extranjeros -los taxistas a los que se convoca en el cierre lo son- o bien marginales que anhelan esta fuga. No hay lucha por su territorio -como en **Calles...**-, ni hostilidad -como en **Después...**-, ni reapropiación -como en **Sombras...**- o certeza de la imposible huída -como en **Mikey...**-. Como ese espacio no les pertenece, buscarán de cualquier modo trasponer sus fronteras.

No será sino una cíclica circulación lo que exhiba **Furia en Harlem** (1991), de Bill Duke. Nuevamente unos escasos lugares por los que los personajes transitan, luego de una primer y única escena desarrollada en otro ámbito -Mississippi- y que no por azar abre el relato y dispara la continuidad en la Harlem de 1954. Más



Scorsese "marca" a Griffin Dunne, en el rodaje de **Después de hora.**

que disputar el territorio en sí, en **Furia...** la idea es que para vivir en ese territorio, o mejor para sobrevivir, es condición básica luchar. El "baqueano" de este espacio, Goldy (Gregory Hines), le enseñará a su hermanastro Jackson (Forest Whitaker) los secretos y picardías para desarrollar esa lucha en un territorio que el último desconoce por completo, mientras las oleadas de sangre y muerte invaden, progresivamente, todos los ámbitos.

Emblemática por circunscribirse a una cuadra durante un día, **Haz lo correcto** (1989) acota al límite el concepto de recorte, ahora en Brooklin, y añade un otro detalle que es modélico en este sentido: es el día más caluroso del año, por lo que todos los vecinos circulan por esta cuadra. Para el director Spike Lee, no hay acción en el espacio, sino que hay acción porque hay espacio. Los primeros minutos de **Haz...** definen y pautan todo el desarrollo, delineando ese mapa lógico que nos sitúa en las distancias que separan las casas -la de Mookie, las de los ancianos-, los comercios -el de los orientales, la pizzería itálica de Sal- y la pura calle -cuyo leit-motiv o comentario son los "negros opinadores", que nunca se mueven de allí- que oficia de ámbito de traslado, coexistencia, diversión y hasta guerra racial. Mediante el uso inicial de la estación de radio, hay una clasificación de los espacios y un enlace de los lugares y los personajes, de los protagonistas con el territorio, a lo cual contribuyen los encuadres en picado y contrapicado, que operan como modalidades de entrelazamiento. En esta puesta en escena, el territorio y los recorridos vinculan siempre a los protagonistas con el espacio, con un espacio en que no hay coexistencia pacífica o laxa -como en **Todo en una noche-**

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

sino coexistencia beligerante por la apropiación o bien por el respeto conseguido del modo que fuere. Para Spike Lee de este área no se sale, porque existe el derecho de pertenencia y hay que luchar por la zona, ya que es la única, dado que en el universo que la película construye no hay una "exterioridad", un afuera. Todo es interior en este espacio delimitado y las historias de amor, adulterio y ocio deben resolverse dentro de él. Es en este sentido que **Haz lo correcto** aparece, en el cine contemporáneo, como el paradigma de la tematización del espacio. ▮

Notas

1. La frase pertenece a J. L. Rieupeyrout, en su texto **El western o el cine americano por excelencia** *(edic. Losange, 1957, pag 107).*

2. Sobre este punto, ver **La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I**, de Gilles Deleuze *(Paidós, Comunicación, 1984, pags. 289 - 299).*

3. Extraído de **Conversaciones con Martin Scorsese**, compilación de Michel Ciment y Michael Wilson *(Plot Ediciones, Madrid, 1987, pag. 114).*

4. **Mikey & Nicky** circula en video en Argentina bajo el título **Oscuro bajo el sol.**



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Donde mueren las palabras

La producción

Cabe imaginar el asombro de los integrantes de Artistas Argentinos Asociados cuando, a mediados de 1945, Ulyses Petit de Murat y Homero Manzi les leyeron el guión de **Donde mueren las palabras**, que en ese momento aún se titulaba *Donde terminan las palabras*: Enrique Muiño, Angel Magaña, Enrique Faustín, Francisco Petrone y Lucas Demare sonrieron, satisfechos. Tenían entre manos un proyecto de calidad. De tornarlo comercial se encargarían Muiño y el departamento de publicidad. Fundada el 26 de septiembre de 1941, la primera de las tres más populares AAA (la segunda fue la Asociación Argentina de Actores) se distinguió desde el vamos por combinar sólidos productos comerciales con prestigio artístico: **El viejo Hucha** (Demare, 1942, sobre la pieza teatral de Darthés y Damel), **La guerra gaucha** (Demare, 1942, sobre la base literaria de Leopoldo Lugones), **Todo un hombre** (Pierre Chenal, 1943, nada menos que sobre Unamuno), **Su mejor alumno** (Demare, 1943, con el mismísimo Sarmiento como mentor) y **El muerto falta a la cita** (Chenal, 1944) y **Pampa bárbara** (Demare y Fregonese, 1944), que no apelaban a la literatura pero resultaron muy entretenidos.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

La idea original de **Donde mueren las palabras** fue de Manzi, tras asistir a una representacion del conjunto de títeres *I Piccoli*, que dirigía el italiano Vittorio Prodecca y que ya había tenido una participación importante en el film **I Am Suzanne** (*Yo soy Susana*, EE.UU.,1934, dir.: Rowland V. Lee) -y que en 1962, en México, aún intervendrían en **La edad de la inocencia** (*Idem.*, de Tito Davison). Los muñecos, el ballet, la música clásica y Muiño podrían congeniar eficazmente, aligerando el fuerte tono de melodrama impuesto por los autores. Aunque en un principio la dirección estaba asignada a Demare, ya en agosto 1945 se había decidido darle a Hugo Fregonese la posibilidad de dirigir su primer film *da solo*. Fregonese era un joven (37 años en ese momento) con inquietudes, que vivía a la sombra de Demare y que no veía el momento de independizarse. Convocó a Castro, Bautista, Wallman, Ruanova, Beltrán y Gelpi y supo cómo combinar sus respectivos talentos.

La filmación fue larga y pesada, especialmente cuando se rodaban las escenas con el ballet y con los títeres. Hubo fuertes discusiones entre Fregonese y Wallman acerca de cómo encuadrar la coreografía, ya que ella insistía en poner la cámara siempre desde arriba; por otra parte el director no gozaba de la simpatía de Muiño, el hombre fuerte de AAA: ambos chocaban constantemente, al punto de que, primero Demare y luego Magaña, los únicos que conseguían doblegar el temperamento belicoso del viejo, pasaban la mayor parte del tiempo en los estudios, intentando suavizar los ánimos.

El film

Cuando se exhibió la primera copia en privado, el imponente monstruo de 800.000 pesos fue lapidado por Pablo Cavallo, socio de Andrés Cordero en el Gran Rex: *"Artístico"*, dijo, y agregó: *"Una semana, no más"*. Cavallo debió tragarse sus palabras: el film se mantuvo cuatro semanas en el Rex y otras ocho en el Luxor, a tres pesos la platea, y cuando salió a los barrios hizo segunda semana en casi todas las salas. **Donde mueren las palabras** había triunfado. Los críticos deliraron y pusieron el acento en la sabia utilización del ballet, cuya excesiva duración había sido duramente objetada por la cúpula de AAA, que imponía siete minutos de cortes, que Manzi defendió con uñas y dientes. *La Nacion* opinó que la película estaba *"noblemente inspirada en los afanes de la creación artística"*; Roland escribió que era *"atrevida y original"*; otro cronista exageró al decir que alcanzaba *"jerarquía de obra de arte"*. Hasta la habitual sobreactuación de Muiño mereció elogios, por su *"máscara de potencia expresiva"* (Calki) y por su *"recia personalidad"*.

Aunque apunta constantemente a la grandiosidad, sus diálogos suenan excesivamente literarios y ofrece interpretaciones deplorables, el film estaba hábilmente resuelto. La historia del viejo sereno de un teatro que ayuda a triunfar a un joven pianista y de quien finalmente se revela que había sido un famoso director de orquesta cuya hija murió bailando, tenía suficiente atractivo como para hacer olvidar los renuncios mencionados. La secuencia del ballet, la abundante y variada música clásica, las máscaras y esculturas, los *Piccoli* y el vestuario de los bailarines configuraban elementos de gran expresividad.

El 15 de julio de 1946, previo banquete en La Estancia, Fregonese partió hacia Nueva York y Los Angeles: AAA le encargó adquirir equipamiento técnico para los estudios que proyectaba construir -y nunca concretó- y, además, vender su paquete de films, que subtitularon al inglés. En noviembre 1946 hubo noticias: la MGM ofrecía la bonita suma de 100.000 dólares para la distribución mundial de **Donde mueren las palabras**, pero no le interesaban los otros títulos. Además, quería comprar el argumento para volver a filmarlo, en inglés y con Claude Rains en lugar de Muiño, y también ofreció a Fregonese un contrato de los habituales, por siete años. El 18 de agosto de 1948, finalmente, **Where Words Fail...** tuvo su *première* neoyorquina en el 55th. St. Playhouse. Antes, en mayo 1946, se había estrenado en el Marabá de San Pablo (**Onde morren as palavras**) y, en febrero 1947, en Madrid. En junio 1947 concursó en la Exposición Internacional del Cine concretada en Bruselas, y poco antes la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina le confería cuatro premios, a la revelación masculina (Darío Garzay), a la fotografía, a la música, y uno especial *"a la película de valores culturales argentinos de mayor jerarquía"*. Una encuesta realizada por el semanario *Heraldo del Cinematografista* entre cincuenta y ocho cronistas la colocó en el segundo lugar, con veintiseis votos, en tanto el primer puesto lo obtuvo el film **Celos** (1946) de Mario Soffici, con veintisiete. Petit de Murat, que escribía en *Crítica*, votó por **Celos**.



Donde mueren las palabras (Argentina, 1945-46).

Producción y distribución: Artistas Argentinos Asociados SA Cinematográfica (Buenos Aires). **Productores asociados:** Alberto J. Martín y Pablo C. Cavallo. **Jefe de producción:** Carlos Rinaldi. **Asistente:** Amérco Serafini. **Dirección: Hugo Fregonese. Asistente:** Rubén Cavallotti. **Ayudante:** René Mugica. **Libreto:** Ulyses Petit de Murat y Homer Manzi. **Fotografía:** (B&N) José María Beltrán. **Cámara:** Vicente Cosentino. **Foquista:** Juan Carlos Landini. **Jefe de reflectoristas:** Serafín de la Iglesia. **Escenografía y vestuario del ballet:** Germén Gelpi. **Decorados:** Enrique Joly. **Esculturas:** Maro Arigutti. **Máscaras:** Beatriz Fontán. **Realización del vestuaio el ballet:** Héctor Ferngó. **Realización del vestuario:** Casa Danyan's. **Maquillaje:** Roberto Combi. **Asistente:** Orlando Viloni. peinados: Antonio F. Delgado. **Sonido:** Ramón Ator y José Castellanos. **Asistente:** Claudio Cetera. **Montaje:** Atilio Rinaldi. **Asistente:** Raúl Rinaldi. **Música y dirección musical:** Juan José Castro. **Arreglos:** Julián Bautista. **Orquesta:** Asociación Filrmónica de Buenos Aires. **Solos de piano:** Francisco Amicarelli. **Temas musicales:** "Sinfonía nº 6 en fa mayor, *Pastoral*, opus 68, Sinfonía nº 3 en mi bemol,

▶

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

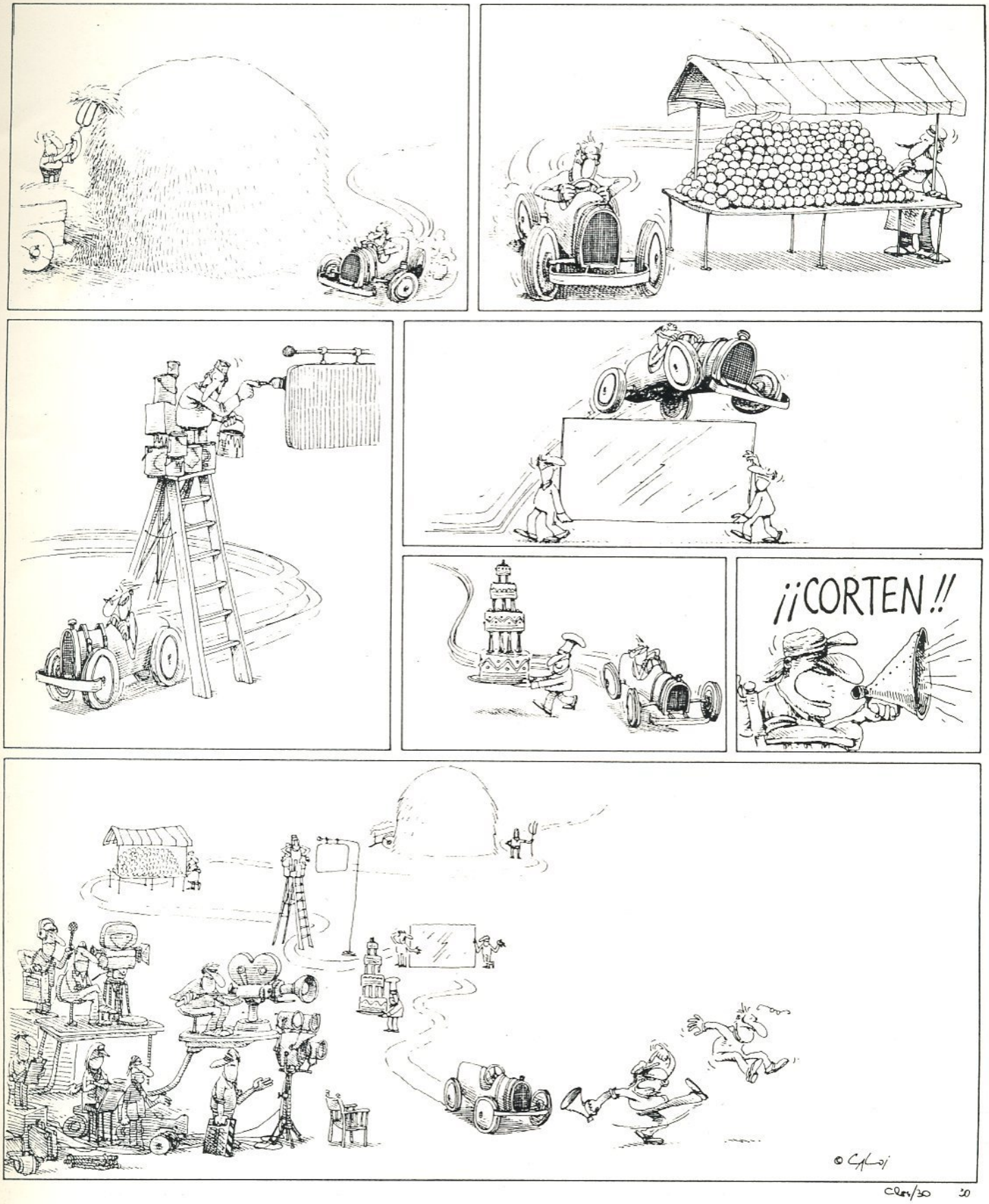
Heroica, opus 55, y Sonata nº 8 en do menor, *Patética*, de Ludwig Van Beethoven; *Isla de los muertos*, poema sinfónico de Serguei Rachmaninoff; Nocturno nº 3, *Sueños de amor* de Franz Liszt; Tocata y fuga en re menor de Johann Sebastian Bach; *Claro de luna* de la suite "Bergamasque" de Claude Debusy; *Fantasía impromptu* opus 66, de Frédéric Chopin; Preludio, fuga y variación, opus 18, de César Frank; preludio de la ópera *Tristán e Isolda* de Richard Wagner; y *Voces de primavera*, vals de Johann Strauss cantado por Blanca Rosa Baigorri. Canción: *El maraquero*, ritmo tradicional cubano. coreografía: "Resurrección" de Margarita Wallman, sobre la "Sinfonía nº 7 en la mayor", opus 92, de Beethoven. **Jefa de publicidad:** Patricia Palmer. **Estudios:** San Miguel. **Laboratorios:** Alex SACI. **Fechas de rodaje:** 2.11.45 al 1.2.46. **Estreno:** 25.4.46, cine Gran Rex. **Duración:** 80'. **Calificación:** Sin restricciones.

Elenco: Enrique Muiño (Ricardo "Victorio" Lausán), Italo Bertini (Carlos Carletti), Héctor Méndez (Rogelio), Darío Garzay (Darío Torres), Aurelia Ferrer (casera María), Linda Lorena (Fedora), René Mugica (Antonio), Pablo Cumo (boletero), Orestes Soriani (periodista), José A. Vázquez (Leandro), María L. Hurtado (Aurora), *I Piccoli* de Prodecca (títeres), Marpia Ruanova (bailarina solista), Julián Bautista (arreglador de la música), Francisco Amicarelli (solista e piano), Blanca Rosa Baigorri (cantante solista), y no acreditados, Enrique Ferraro (regisseur), Ciro Di Pardo, Nelly Casella, Rubén Molet, Víctor Moreno, Sava Andreieff, Basil Tupin, Francisco Pinter, Carlos Sandoval, Eva Molnar (bailarines).

film

busca anunciantes
llámenos al
304 - 1297

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



film 2 sale los primeros días de junio

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

RENACIMIENTO

PRESENTA

VINCENT MINNELLI

VAN GOGH (SED DE VIVIR)

KIRK DOUGLAS (VAN GOGH) - ANTHONY QUINN (GAUGUIN)

LA TEMPESTUOSA VIDA DEL GENIAL ARTISTA

LUCHINO VISCONTI

ROCCO Y SUS HERMANOS

ALAIN DELON-ANNIE GIRARDOT-RENATO SALVATORI

VERSION ORIGINAL EN ITALIANO CON SUBTITULOS EN CASTELLANO

JOSEPH MANKIEWICZ

JULIO CESAR

MARLON BRANDO-DEBORAH KERR-JAMES MASON

SUPREMA ADAPTACION DE LA OBRA DE SHAKESPEARE

WILLIAM WYLER

LA MENTIRA INFAME

AUDREY HEPBURN-SHIRLEY MACLAINE

LA MAESTRA Y LA ALUMNA Y EL FANTASMA DEL LESBIANISMO

ALFRED HITCHCOCK

NOTORIOUS

CARY GRANT-INGRID BERGMAN

AMOR,ESPIONAJE Y UNA OBRA MAESTRA DEL REY DEL SUSPENSO

DAVID BUTLER

TE PARA DOS

DORIS DAY -GORDON MACRAE

LA MAS FAMOSA COMEDIA DE DORIS DAY

DISEÑO SIUTTI



COLECCIONE LAS JOYAS DEL CINE

EN UNA EDICION INIMITABLE

RENACIMIENTO-RKV -Video del EsteS.A.
L..N.Alem 661 - Piso 3 -of 7 -312-4718 fx 311-2674
VIDEOTECA DE LA CIUDAD-Maipú 971-Gal. del Este loc.29
FARO VIDEO-Junin 579
CAPITAL FEDERAL

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar