Junio / Julio 93
film
Jim Jarmusch
de Permanent Vacation
a Night on Earth
Leonardo Favio
del niño al mono
Psycho-killers
la nueva locura
en el cine
Richard Price
el guión en Scorsese
Cozarinsky
entrevista
Dossier
ACTUACION Y CINE
film2 • $ 4.80

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

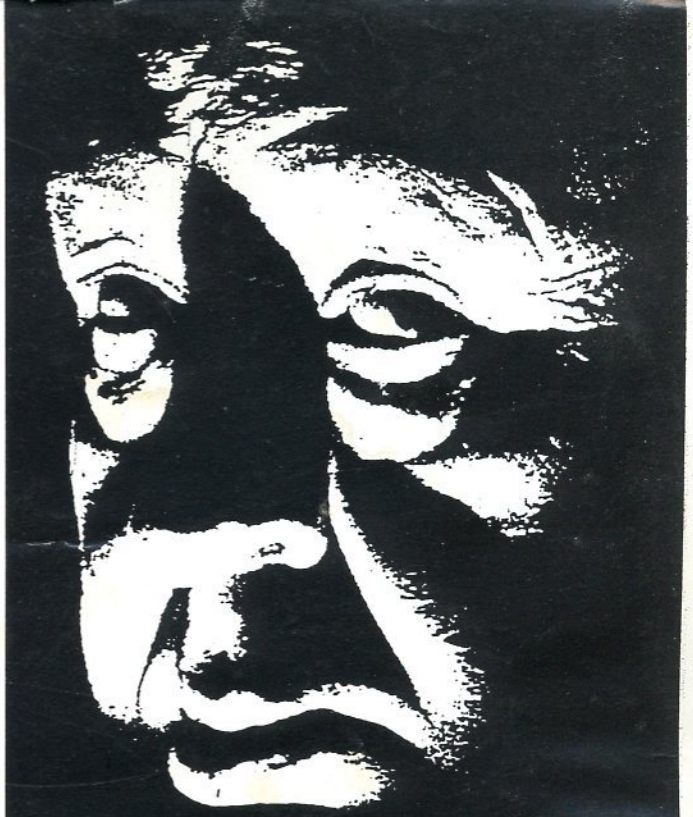
Rebeca
La llamada fatal
Psicosis
Casados y descasados
Desesperación
Los pájaros
El hombre equivocado
La sombra de una duda
Para atrapar al ladrón
Saboteadores

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)



ORSON
PRODUCCIONES SRL

consulte, más de 100 títulos editados

Tucumán 2133 10º Piso
Tel: 953 - 7824

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

film 2

junio / julio 93

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

Diseño
Diego Cabello

Dirección Comercial
Aldo Paparella

Secretario
Martín Krawiecki

Colaboran
en este número
Diego Curubeto
Alberto Fischerman
Elvio Gandolfo
Daniel López
Luciano Monteagudo
Paraná Sendrós
Jorge Luis Zirulnik

Humor
Caloi

Corresponsal en Nueva York
Gabriela Chistik

Impresión
Gráficas y Servicios
Río Limay 1641

Distribución
Sinfin / Jaqueline

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

Si el propio Gatica se sobrevivió a sí mismo como mito popular, se podía prever que la película de **Leonardo Favio** iba a sobrevivir a los críticos. **Fernando Peña** propone una revisión de la carrera del director, que incluye apuntes inéditos sobre el rodaje. 4

La proximidad del estreno de **Mystery Train** y **Night on Earth**, sus últimos dos trabajos, motiva a que **Sergio Wolf** ensaye algunas consideraciones sobre **Jim Jarmusch**. 8

Los guionistas de Hollywood son habitualmente citados como figuras trágicas, pero ese no es el caso de **Richard Price**, frecuente colaborador de Scorsese, que ha recibido $ 1,9 millones por su último guión. **Diego Curubeto** logró hacerlo hablar, gratis. 12

Tema rara vez abordado por investigadores y directamente implicados -directores y actores-, esta vez **Film** buscó que el **Dossier El actor y el cine** se internara en todas las aristas que la cuestión permitía. Para ello, traducciones de Gish, De Niro, Cassel, Tarkovski, Godard, Bresson. Escriben también **Paula Félix-Didier**, **Elvio Gandolfo** y **Alberto Fischerman**. 16

Asesinos psicóticos y seriales son, para **Jorge Luis Zirulnik**, una nueva forma de **locura en el cine**. El autor y su hipótesis sobre lo que va de **Psicosis** a **Henry. Retrato de un asesino**. 36

En esta ocasión, el videasta elegido es **Pablo Rodríguez Jáuregui**: el autor y su obra analizados por **Fernando Peña**.
Por su parte, **Sergio Wolf** y **Paraná Sendrós** destacan, de los videos editados recientemente, **I Love You** de Marco Ferreri y dos películas del cubano **Tomás Gutiérrez Alea**. 40

En una prolongada entrevista con **Luciano Monteagudo**, el ensayista y cineasta **Edgardo Cozarinsky** reflexiona sobre su obra. A modo de complemento, algunos apuntes sobre su filmografía. 46

Daniel López indaga sobre uno de los **clásicos nativos** más unánimes: la adaptación del cuento de Borges **Hombre de la esquina rosada**, por René Mugica, con el testimonio inédito del realizador y una presencia singular. 52

Film llegó hasta la **Babilonia Gaucha**, extraña combinación de erudición, frivolidad y cinefilia que tiene poco que ver con Kenneth Anger. 57

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

Favio del niño al mono

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

por **Fernando Peña**

1

"*Cuando entré a la productora lo primero que hicieron fue ponerme en las manos dos enormes tomos: 'Tomá, leé el libro'. 350 prolijas páginas*[1]".

El voluminoso guión técnico de **Gatica, el mono**, preparado por Leonardo Favio y Zuhair Jury, describe cada escena con obsesivos extremos de detalle. Su considerable tamaño no sólo tiene que ver con la longitud del film propuesto sino además con un exceso literario que, aunque extraño al género, es completamente deliberado. El equipo tiene que saber qué es lo que Favio va a tratar de conseguir. Durante el rodaje él apenas lo usa porque ya lo tiene incorporado. Lo escribió sólo para hacerse entender, para arrimar una idea de esa indefinible combinación de intuición, entrañas y pura fuerza emotiva que es su cine, y que no admite un análisis desapasionado. "*Una vez, en la calle Corrientes, me encontré con un chico muy bien intencionado que me paró y me empezó a explicar* ***Nazareno Cruz y el lobo.*** *Todo lo que le parecía, lo que no le había gustado. Lo escuché y le dije: 'Hermano, tenés una solución: hacete otra vos. Pero esa que me contás no es mi película'*[2]".

Su forma de filmar y su biografía -o el mito de su biografía- pueden aportar algunas claves.

Parece que el hombre nació en Luján de Cuyo, Mendoza, el 28 de mayo de 1938 y que se llama Fuad Jorge Jury. "*Fui un raterito que huía de pueblo en pueblo, de ciudad en ciudad, de provincia en provincia. Conocí el hambre sin romanticismos literarios y cuando fue necesario robé para comer*[3]". Fue a parar a lugares como el hogar "El Alba", el colegio Don Bosco o el Agote, en Buenos Aires, y la Alcaldía de Menores en Mendoza. Alternativamente, de esos sitios se escapó o lo echaron a patadas. En años posteriores su vinculación con las Instituciones siguió siendo estrecha: pasó por un seminario, estuvo unos seis meses en la marina, conoció la cárcel. Después, o simultáneamente, quiso ser boxeador pero su madre lo convenció de lo contrario. A través de ella, que se dedicó a escribir libretos radiales primero en Mendoza y después en Buenos Aires, Favio llegó a interpretar radionovelas. El género lo apasionó.

De nuevo en Buenos Aires, debutó como actor cinematográfico con un papel -mínimo- en **El ángel de España** (Enrique Carreras, 1957). Peronista de raíz, Favio tuvo un primer desliz político en esta época cuando se afilió sorpresivamente al PC: "*Pero no por razones políticas. Me agarré un metejón bárbaro con una piba y como ella estaba en el partido, yo me afilié. Duré hasta que ella me pateó*".

Como actor, sus primeros papeles importantes los obtuvo en 1958 con Leopoldo Torre Nilsson en **El secuestrador**, y con Fernando Ayala en **El jefe**. Desde allí fue una presencia de singular intensidad en casi todas las películas que interpretó y se impuso con menos vocación y talento que inteligencia y personalidad. Simultáneamente lo fascinó el cine que se veía en las funciones del Cine Club Núcleo, especialmente Robert Bresson, y siempre reconoció esas influencias: "*Es un error no hurgar en los orígenes de uno o estar acomplejado, porque uno va siendo como la prolongación de eso que va dejando la gente, y tiene que ir absorbiendo de cada obra lo mejor. Eso es lo que te va alimentando y te va haciendo crecer. Y entonces yo tomo de todos, no sólo de Bresson: de golpe un gesto te da para toda una obra, algo que viste en una película, o en un libro, o en un dibujo. Todo te tiene que servir para alimentarte, no para inhibirte*[4]".

El vínculo con Torre Nilsson fue decisivo en esa formación profesional, se prolongó a otros cinco largometrajes y justificó la dedicatoria de **Crònica de un niño solo** (1964). "*Estoy seguro que mi cine a partir de* ***Crónica*** *fueron los repetidos intentos míos para deslumbrar a Babsy* [Nilsson] *y que me quisiera más*[5]".

En 1960 realizó un cortometraje titulado **El amigo**, y él mismo ha desacreditado esa primera experiencia alegando que lo hizo sólo para impresionar a la actriz María Vaner. La anécdota es mínima y nocturna: un lustrín en la puerta de un parque de diversiones fantasea con la posibilidad de entrar. Quienes vieron **El amigo** lo recuerdan como un trabajo de singular honestidad y frescura, que anticipaba elementos de sus primeros films. "*El mundo de la niñez, el abismo de la soledad, la indiferencia de los mayores, el valor de la amistad, la importancia de un mínimo gesto de acercamiento o comprensión*[6]".

Aunque alguna intelectualidad lo trató con displicencia, el corto tuvo premios y generó más ideas. Favio llegó a **Crónica de un niño solo** procurando concretar otros dos cortos con niños, uno en un reformatorio y el otro en una villa.

Crónica de un niño solo sorpendió a muchos críticos desprevenidos, y los sorprendió favorablemente. Allí había, además de toda influencia, una personalidad que sabía combinarlas y proporcionar una uniformidad absolutamente propia. Es tan elocuente esa cámara que se sacude con Polín mientras éste corre en círculos por la sala del internado, como ese otro plano cenital de los chicos con sus visitas. Favio no proporciona sentidos pero sabe, siente, que había que lograr así esa elocuencia: "*Yo recuerdo que cuando escribí ese guión, lo escribí pensando un decorado para una angulación de cámara, para una de las primeras tomas, que es una así para abajo del centro del edificio que hacía de reformatorio. Y en el libro está así. Y cuando yo salgo a ver decorados, comencé a buscar edificios antiguos que tuvieran esa galería central. Y lo encontré en la Facultad de Arquitectura de entonces. Ahí estaba todo el decorado*[7]".

2

"*El ritmo tan intensivo de trabajo hace que una vez iniciada la primera semana no exista ya tiempo real de contar con una planificación exacta para cada día. La secuencia del Circo, donde Gatica conoce a su primera mujer, se adelantó una semana por motivos de producción y fue necesario diseñar y realizar la ropa de toda una* troupe *circense en dos días*".

La unánime respuesta crítica de **Crónica** no se repitió en el público, pero eso no disminuyó el fervor. En 1965 terminó **Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza... y unas pocas cosas más**, pero no pudo estrenarlo hasta 1967. El film retomaba ambientes y personajes humildes y buceaba más intensamente en sus tiempos interiores, con la melancolía de **Crónica** transformada en pesimismo. Polín pierde pero vive y es chiquito; Aniceto pierde pero se muere.

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

Aparece la idea de filmar Juan Moreira. Los radioteatros no son ajenos al proyecto: "*Siempre amé el género. **Juan Moreira** nació de escuchar una versión radiofónica de mi amigo Ubriaco Falcón. La mitología y la imaginación del pueblo se mezclan en una complicidad misteriosa*[8]". El asunto cuesta demasiado y Favio no es un realizador rentable. En cambio trabaja en la adaptación de *El dependiente*, un cuento de su hermano Zuhair Jury. Ambos han colaborado estrechamente en los libretos de los dos films previos. En mayo de 1967, todavía sin ver el estreno de **Este es el Romance...,** Favio fue a parar al Instituto De Cursatis con una sobredosis de somníferos.

Se repone. En junio de 1968 encuentra por primera vez a la censura. **El dependiente**, que ha producido Torre Nilsson, fue calificada "*De exhibición no obligatoria*" por una Comisión Asesora del Instituto Nacional de Cinematografía. Ello suponía su exclusión de todo beneficio contemplado por las leyes de fomento al cine nacional que estaban en vigencia entonces. Del apuro salió tras la intervención personal del director del I.N.C., coronel Adolfo Ridruejo, quien recalificó el film como "*De exhibición obligatoria*" y ratificó esa decisión enviándolo a participar en distintos festivales internacionales.

La crítica especializada consideró **El dependiente** su film más notable pero sus problemas con el I.N.C. no contribuyeron a mejorar el rendimiento comercial. Ello condujo al sorpresivo lanzamiento de Favio como cantante melódico ("*Hice canciones muy simples para que Neruda no tuviera nada que temer*"). Torre Nilsson también apoyó esa tercera y exitosa inclinación, produciendo **Fuiste mía en un verano**, que dirigió Eduardo Calcagno en 1969.

En algún momento Favio renegó o fingió renegar de sus primeras películas, argumentando que en ellas se había olvidado de llegar a la gente. Retratarla, capturar sus tiempos, dijo, no es lo mismo que alcanzarla, conmoverla, sacudirla. Fernando Solanas le hizo por entonces una crítica parecida, pero la objeción no tiene mucho sustento porque parte del error de intentar una explicación racional de un fracaso de taquilla, cuando nadie puede prever con certeza el comportamiento del público. Favio mismo ignoraría esos argumentos al reencontrar su primer lenguaje en **Soñar, soñar...** (1975) y también al responderle a un periodista en 1993: "*¿Y quién te dijo que el pueblo no es intelectual? ¿O es que los intelectuales no son pueblo?*".

3

"*No se puede filmar como Favio sin sentir como Favio. La marcación de los actores, la aprobación de la luz o de uno u otro decorado depende, para él, de un compromiso absoluto no sólo con un guión o con una idea que comparte, sino además con una serie de vivencias que hacen de su cine su más acabada vía de comunicación. Dice en imágenes lo que no puede decir con palabras. Trabaja intensivamente, es exigente y puede llegar a ser despótico o agresivo si está buscando un clima determinado*".

Favio hizo más dinero como cantante que como realizador. La demora de **Juan Moreira** pareció terminar en 1969, cuando Héctor Olivera anunció que lo iba a producir para Aries. Favio llegó a asentar un revolucionario criterio de *casting* al anunciar que pensaba contar con el actor japonés Toshiro Mifune para el papel de Moreira. La idea no era el disparate que parece, porque con Mifune se hubiera obtenido el rostro aindiado de algunos criollos, pero todo fervor creativo personal quedó repartido entre la hiperactividad profesional (cine, radio, TV, discos) y la militancia política. Además de **Moreira,** Favio jugaba con un proyecto que tentativamente tituló *La gente, un payasito y todas esas cosas que nos hacen poner tan triste el corazón* (que luego evolucionó hasta **Soñar, soñar...**). También quería hacer una adaptación de la historia del anarquista Severino Di Giovanni sobre un texto de Osvaldo Bayer, cuyos derechos había comprado al productor Guillermo Smith.

En 1972 comprobó que el gobierno militar no le iba a permitir tocar a Di Giovanni y retomó **Juan Moreira** pero con producción independiente en lugar de Aries y con Rodolfo Bebán en lugar de Mifune. La película se estrenó en mayo de 1973, con enorme éxito pese a que el Ente de Calificación lo había considerado *Prohibido para menores de 14 años*. Una prolongada gestión impulsada por Favio y la dirigente justicialista Norma Kennedy procuró llevar la calificación a *Apta para todo público*, pero aunque el film se benefició a causa de la abundante publicidad adicional, los esfuerzos no prosperaron. El Ente alegaba que no podía modificar la calificación de un film una vez estrenado y también que "*Las escenas decisivamente crueles y sangrientas y la aparición de prostíbulos la hacen totalmente inadecuada para público infantil y crearía un antecedente muy peligroso para las futuras calificaciones*[9]".

En 1975 pudo volver sobre Di Giovanni pero en cambio optó por **Nazareno Cruz y el lobo**, sobre el radioteatro de Juan Carlos Chiappe. Allí, para contar una fábula, inventó una estética que rompía con todo el cine argentino precedente y el costo fue elevadísimo, pero aún así logró superar el poderoso éxito comercial de **Moreira** y convertirla en la película más vista de la historia del cine argentino. Después de **Nazareno**, Favio se entusiasmó con Carlos Monzón y anunció que le iba a dar el protagónico en una adaptación de la vida de Cristo.

En marzo de 1976 comenzó declaradamente el más siniestro proceso militar de la historia argentina, y ese golpe sorprendió a Favio preparando **Soñar, soñar...**, con Monzón y Gian Franco Pagliaro, que recién pudo estrenar en junio. Dada la reconocida militancia de Favio, el fracaso de la película no pudo ser del todo ajeno a la política. Una revisión contemporánea pondría en evidencia sus numerosos puntos de contacto con los primeros títulos de su filmografía.

Poco después llegaron amenazas y prohibiciones; Favio se fue, con la música, a otra parte.

4

"*Cada día de filmación acarrea una serie de incógnitas que todos justificamos, pero que al mismo tiempo nos tienen con la espada de Damocles encima: 'La escenografía está bárbara pero la pared tiene que ser verde' (todos a pintar paredes). 'La puesta es estupenda pero el actor no me convence' (conseguir otro actor en quince minutos). 'Quisiera que pase un auto frente a la ventana' (filmación de época, año 1940). Nada es previsible pero en el momento de ver el material estamos de acuerdo en que la pared tenía que ser verde y el auto tenía que estar en la ventana*".

Le duele creerlo, pero a la vez recuerda muy bien las fechas del exilio: "*No me fui, pero estuve siempre yendo y viniendo. Me fui en el '76, regresé en el '79... bueno, sí me fui. Me volví a ir en el '82, volví poco tiempo en el '83 y ahora hace dos años que estoy*[9]". Ese tiempo lo pasó en México y Colombia, con escala en Las Catitas (Mendoza), donde "*Me estoy terminando una casita*

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

a la que, incluso, le hice sacar la bañera porque cuando sea viejito no me voy a poder meter[10]".

Ocasionalmente su nombre apareció firmando solicitadas militantes, a veces al frente de una *Brigada de conciencia peronista* que hoy no estaría desactualizada. Más tarde retomó la práctica para disentir con el gorbernador Antonio Cafiero.

Su regreso en 1979 comenzó con la intención de dirigir en teatro una puesta de *Papaíto piernas largas*, que no logró concretar. En cambio trabajó junto a Sandra Sandrini en una obra de su hermano, titulada *Parecido a un hombre*, que se estrenó en septiembre de 1980. Frecuentes amenazas forzaron a bajar de cartel la obra antes de tiempo.

Hasta 1990 la mayor parte de los caminos cinematográficos llevaban a Di Giovanni, cuyos derechos había vendido a Aries y luego quiso volver a comprar. De pronto apareció Gatica y despojó del título al anarquista.

El rodaje se llevó gran parte de 1991, combinando intuición, costosas reconstrucciones y poder de convocatoria. En agosto publicó avisos en los diarios para contar en el Estadio Obras con extras disfrazados de década del '40. Después, tanques y aviones volvieron a pasar por Plaza de Mayo y todos lloraron. El tamaño de la evocación no logró acabar con la capacidad de Favio para acertar con la improvisación intuitiva, ni restó puntería a su mirada. (Se filma. Gatica, pequeño, espera que le traigan algo para comer. Corten. Favio habla con el actorcito. Se filma de nuevo. Gatica espera que le traigan algo para comer, pero mientras tanto se arregla con un pan que hay sobre la mesa. Así sí, corten.)

El dinero se agotó un par de veces y las tensiones aumentaron cuando Favio resolvió no estrenar en 1992 y tomarse todo el año para terminar el montaje, supervisar el sonido y hacer todos los ajustes que hicieran falta. En algún momento salió a cantar para solventar los costos. En febrero de 1993 tuvo una descompensación cardíaca de la que se recuperó velozmente. El estreno se anunció para el 6 de mayo de 1993 pero faltaban ajustes de sonido y se volvió a posponer. Con toda la expectativa encima, se corrió el rumor de que no habría privadas para periodistas porque éstos se ponen a conversar entre ellos y la miran como desde afuera. Que la vean con la gente. Aplausos, aplausos.

5

"Cuando ve la proyección del último material filmado se emociona como cualquiera de nosotros, como si no fuera de él todo lo que aparece en la pantalla".

Se emociona, pero sabe bien que todo es de él. Mistifica: "*Ese recoveco por el cual deambula Gatica, ese cabaret por el que baja, esa escalera, ese decorado de la niñez, ese diario* Crítica, *en algún rincón existen, por algo se incorporaron a la historia. La cuestión es salir y buscarlos. Yo nunca podría narrar en base a personajes que no conozco o ámbitos que no conozco. Y los conozco de tal manera que no es que encuentre justo el ángulo, el cuadrado que yo necesitaba, sino su espíritu. Tal vez suceda que el espacio se adapte en mí, y en otros realizadores que trabajen de la misma forma. Llego a ese lugar y digo: 'Esto es lo que está en el libro'. Y se parece a lo que está en el libro. Pero lo que ocurre es que yo he narrado una historia que transcurre en un ámbito que conozco*[12]".

Desmenuzar el cine de Favio es, más que nunca, igual a practicar una autopsia. No conviene racionalizar las pasiones. Es mejor sentirlas.

Notas

1. Los comentarios sobre el rodaje de **Gatica, el mono** fueron extractados de un texto especialmente escrito por Paula Zyngierman, colaboradora de producción en el film.
2. *Clarín*, 7 de febrero de 1988.
3. *Panorama*, 21 de enero de 1969.
4. Leonardo Favio, en conversación con el autor.
5. *Clarín*, 7 de febrero de 1988.
6. Jorge Miguel Couselo en el ejemplar de *Panorama*, ya citado.
7. LF, en conversación con el autor.
8. *Mayoría*, 13 de diciembre de 1973.
9. Archivo del Ente de Calificación Cinematográfica. Expediente nº 377/73; nota de la Asesoría Letrada del Ente fechada el 25 de julio de 1973.
10. LF, en conversación con el autor.
11. *Clarín*, 7 de febrero de 1988.
12. LF, en conversación con el autor.

DISFRUTE, EN VIDEO, DEL MEJOR CINE DE TODAS LAS EPOCAS

L'ECRAN VIDEOTECA

Venta y alquiler de una cuidadosa selección de obras maestras del cine universal.
Con servicio opcional de entregas y retiros a domicilio dentro del área céntrica.

Florida 165, Galería Güemes Ala Mitre, piso 10º, Of.1006
Tel: 342-2624 (directo y receptor de mensajes las 24 hs.) ó 331-3041/6 y 331-2911/4, interno 271, de 11 a 19 hs.

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

Jim Jarmusch

El tiempo congelado

por **Sergio Wolf**

El cine es un arte que problematiza el tiempo, y de ahí que tenga sus vínculos más estrechos con la música. ¿Cuánto debe durar una nota y qué combinaciones permite?, equivaldría a pensar en ¿cuánto debe durar un plano y qué combinaciones permite? En rigor, la mayoría de las cuestiones esenciales del cine, están ligadas a la temporalidad: usos del *flashback* y del *flash-forward*, implicancias de las elipsis y del montaje alternado, abusos del plano-contraplano, momentos y razones en los que el relato se acelera o detiene, construcción del espacio mediante el montaje interno del plano, o lo que hacen u omiten en su transcurrir los personajes. Y el cine de Jim Jarmusch tiene, por núcleo básico de su poética, la interrogación sobre el tiempo.

Ya en su ópera prima **Permanent Vacation**, en 1980, maneja un sistema de expansiones y contracciones del relato, a través del deambular de Allie (Chris Parker) por una Nueva York que piensa abandonar en pocos días más, cuando parta hacia Europa. En la apertura, Jamusch trabaja una modalidad que va a retomar en sus films posteriores: los lugares deshabitados por los que sus criaturas pasarán al avanzar el desarrollo. Casi inmediatamente, "puebla" estos sitios desprovistos, al mostrarlos clasificándolos, con la voz en *off* de Allie -sobreimpresa a esas imágenes que serán priorizadas- evocando sus hechos pasados y, fruto de delicados fundidos encadenados, haciendo aparecer el presente que los convoca, como ocurre con el cuarto de su amiga Leila (Leila Gastil), al corporizarse ella allí. Que haya eliminado informaciones y explicaciones sobre la importancia de esos sitios y los personajes que a ellos se conectan, no indica, sin embargo, un cultivo de lo económico entendido como aligeramientos que privilegien los tramos que "mueven hacia adelante" las acciones. No es así, porque Jarmusch va a centrar su atención en la errabundia de Allie, en los paseos que realiza por sitios que sorprenden por lo horrendos -otra característica que continuará en obras sucesivas- y por tener la marca de la destrucción. El tiempo no es un valor de uso, sino un valor de peso que agobia a los personajes y, especialmente, a Allie. Como ocurría con las películas que mejor ejemplificaron el Neorrealismo Italiano, aquí el protagonista tiene como objetivo el carecer de objetivos, no tener nada que hacer con su tiempo salvo esperar que pase, y ésto lo hará atravesar -él mismo: un *travelling*- lugares que parecieran haber

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

sido bombardeados. El trabajo sobre tres o cuatro sonidos que se reiteran y que no están directamente relacionados con las situaciones por las que el personaje pasa, instala al espectador en la plena subjetividad de Allie, focalizando lo que a él le interesa, adoptando su percepción, haciendo las elipsis "desaconsejadas" por las normativas clásicas: el azar es rey y por lo tanto ordena los encuentros con seres increíblemente cándidos y desesperados, dedicando el mismo tiempo al reencuentro del muchacho con su madre catatónica que al pasaje en que un negro balbucea *Over the Rainbow* y añora los tiempos dorados del jazz en la puerta de su cine en que proyectan **Los salvajes inocentes** (*The Savage Innocents*, 1959), de Nicholas Ray.

Los modos con que Jarmusch elabora posibles resoluciones para las conexiones espacio-temporales de sus relatos, van a terminar por imponerse como una obsesión film a film renovada. Si en **Permanent Vacation** el montaje iba a buscar desafectar espacial y emocionalmente a su personaje de los sitios por los que circula, en su película siguiente **Extraños en el paraíso** (*Stranger than Paradise*, 1984), el código de "*una escena igual a un plano secuencia*" será su puntuación y su rítmica, ayudado por los carteles negros como "*una pausa, el tiempo de repirar entre dos imágenes*", según reflexionó el propio cineasta nacido en Akron, Ohio, en 1953.

En **Permanent Vacation** y de manera más ostensible en **Stranger...**, la estructura es en base a una imagen plana, con una composición frontal, neta, que deja todo en foco y se empecina en registrar el vacío por

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

toda profundidad de campo. Al resolver cada instancia de Willie (John Lurie, que había sido el saxofonista callejero de **Permanent...**), Eddie (Richard Edson) y Eva (Eszter Balint), como una escena que debe consumir sus sentidos antes de dar paso a la siguiente, logra que su tiempo interno emerja a un primer plano. La riqueza significativa de los silencios y las omisiones, se valoriza al estar desplazado el rol habitual del diálogo como vehículo para la transmisión de indicios sobre la narración. Conectar lo que no es conectable, dominar la organización estética que incluye a esas criaturas que hacen del laconismo una profesión de fe, que no son capaces de arraigo alguno, ni logran expresar lo que les acontece y subyace, lateralmente, en sus comportamientos. Deja que el transcurso del tiempo "hable" lo que ellos callan, no los confronta ni comprime sus precariedades para que estallen. El viaje no produce una transformación decisiva ni en los personajes ni en la diégesis, no es un efecto que impulsa un desarrollo. Cuando los dos amigos obtengan el dinero y vayan por Eva a donde la tía Lotte (Lotte Eisner?), habrá un desfasaje ligero que no seccionará en dos la narración, tal el modo en que el tiempo fluye, sin énfasis, como si los detalles fueran las marcas fuertes de lo que se cuenta. Pequeños hilvanes que dan sentido a la totalidad, que está en cada plano, en lo que hay entre un plano y el otro y que nunca veremos, y no al final del relato, cuando todos los elementos están dispuestos.

La cámara delata su presencia, exhibe su condición de artificio no solamente al tomar en plano fijo a Willie y Eddie sin decirse nada durante un minuto en **Stranger...**, sino también en la apertura de **Bajo el peso de la ley** (*Down by Law*, 1986). Aquí, una serie interrumpida de *travellings* hacia derecha y hacia izquierda, buscan "crear continuidad", unir sitios separados geográficamente. Igual que en **Permanent...**, esos lugares van a cobrar sentido al desplegarse las "historias" que allí discurran, pero la intención ya está delatada de antemano, como un aviso de lo que el director hará con esos planos. Jarmusch instaura, en **Down...**, un procedimiento que será decisivo en los dos largometrajes inmediatos: la ubicación de personajes, diálogos, situaciones o elementos como conectores de tramas que se quiere indicar ocurren simultáneamente, evitando el ya banalizado montaje alterno. En la primera parte del film, al exponer los desencadenantes que envían a prisión a Jack (Lurie), Zack (Tom Waits) y el extranjero itálico Roberto (Roberto Benigni), maneja este recurso para marcar cómo sus caminos se cruzaron sin que ellos sepan que volverán a encontrarse. El movimiento estructural de la acción en el espacio que se construye, sigue una lógica que va de los espacios abiertos -la ciudad en que ellos padecen su escisión de las instituciones-, pasa a los espacios cerrados -la arquetípica cárcel, que los reúne y une transitoriamente- y vuelve a los espacios abiertos -al irse cada uno por su lado, después de que Roberto halle a su "hada" Nicoletta y de que Jack y Zack sigan, de modo literal, su "camino".

Aquella respiración de los *inserts* en negro de **Stranger...**, ha desaparecido. Lo que sí permanece en **Down...**, es esa planificación del encuadre como límite de la escena, en la línea de las obras del admirado por Jarmusch: Ozu. Algunos pasajes ejemplificadores, son ese casi picado en la prisión en el momento del canto, del "*scream* y el *ice-cream*" de Roberto que motiva un motín que queda en *off*, o el de la danza de Roberto-Nicoletta con Jack y Zack al fondo del cuadro. Y es también en el *off*, en que radica una de las fuerzas mayores de la narración, la instancia en que la elipsis resuelve lo que suele ser explicado, en el cine *standard* norteamericano, por la alternancia. Dos momentos lo explican con nitidez: uno es el escape del trío en tres planos y sin que nunca veamos -sólo oímos- a los policías perseguidores; el otro, es el salvataje de Roberto, que quedó retrasado respecto de sus compañeros y en que lo que lo acecha nunca nos es mostrado. Estas dos secuencias descriptas tienen la particularidad de que, precisamente, son claves en cuanto a "hacer avanzar" en el sentido clásico de la acción, y sin embargo están cinceladas mediante el espacio *off*.

Continuidad en lo episódico

Entre **Down by Law** y **Mystery Train**, Jarmusch hace un bellísimo cortometraje de seis minutos, **Coffee and Cigarettes**, en 1987. El absoluto despojamiento de la puesta en escena, es modélico respecto de la concepción del autor: un sujeto espera sentado a una mesa ajedrezada, sobre la que hay cinco pocillos de café, fuma contínuamente y delata con irónica ridiculez su hipertensión. El sitio está vacío, y él, Roberto (otra vez Benigni) ve cómo llega al lugar otro, Steven (Steven Wright) y se une a él. Sin música y con prolongados silencios, **Coffee...** ausculta esta situación en que dos personajes que no se conocen comparten un lapso de sus vidas, intercambian lugares primero y citas personales después -"*Tengo cita con el dentista, pero no voy a ir*", dice Steven; "*Voy yo*", acota Roberto-, para terminar separándose, uno en donde estaba el otro y sin que nada haya cambiado en ellos. Los encuentros en el cine de Jarmusch no operan como tránsito hacia otra condición, más bien son como dilaciones de lo que ya está trazado previamente a que la narración comience. No hay acontecimientos, solamente uniones precarias y transitorias. Hay una insistencia en analizar los modos en que estos enlaces leves pueden materializarse, y ésta va a ser la condición que englobe a **Mystery Train** con **Night on Earth**.

La relación de los personajes con los lugares, está en el mismo punto de partida de **Mystery Train** (1989), cuando la pareja de jóvenes Jun y Mitsuko (Masatoshi Nagase y Youki Kudoh) dejen su Yokohama natal para ir a Tennessee, a la casa y el estudio Sun del mítico Elvis Presley. Toda una primer recorrida de los personajes va a definir los tránsitos ulteriores de la acción, pero, esta vez -a diferencia de **Permanent...** y de **Down...**- con ellos en los sitios propiamente dichos.

Son tres las historias que articulan **Mystery...**, siguiendo a la de los nipones la de la italiana y el crimen del que buscan escapar los dos amigos de Joe Strummer. Y lo que procura demarcar Jarmusch son los elementos que pautan la conexión entre los relatos: no sólo es que el tríptico epiloga, cada uno a su turno, en el hotel que regentea Screamin' Jay Hawkins, sino que él, un retrato de Elvis en las piezas, el tema musical *Blue Moon* y ciertos elementos que los de un episodio ven y pertenecían al anterior, operan como extensión de unas tramas sobre otras. El director ha conseguido que pese a que hay unidad estructural en cada segmento narrativo, ésta reenvíe a los otros para completarse, dado que puntuales datos -el disparo que se oye en el primero, pero vemos producirse en el tercero- cierran su significación posteriormente. Ha tensado aún más lo que había insinuado en el comienzo de **Down by Law** y ha roto, asimismo, el motivo que solía hacer desbarrancar aquellas comedias *all'italiana* de las décadas del '60 y '70, en que no había vinculación entre las historias narradas.

Al revés que en **Stranger...**, en **Mystery Train** los ocasionales fragmentos en negro no crean sistema, como se advierte en el pasaje en que Strummer y sus compañeros huyen en su automóvil.

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

En tanto, las puestas de cámara y las resoluciones en plano secuencia, también han diversificado su uso. Por momentos, pareciera revivir el primer Jarmusch -el japonés Jun en plano fijo de más de un minuto, mirando la nada, después de hacer el amor, o el notable previo al desenlace, con ellos poniéndose las remeras una sobre otra para poder robarse las toallas-, pero da paso, de inmediato, a otras problemáticas, centralmente relacionadas con las conexiones de lo episódico, tal el plano en que aúna al tren de los nipones, la italiana que va en el avión de vuelta y el coche con el terceto de "gamberros".

Así, **Mystery...** aparece como el bosquejo de **Night on Earth** (1991), en cuanto a la búsqueda que une lo aparentemente inconexo: aquí, relojes que muestran la misma hora en las distintas ciudades en que desarrollan los relatos. Los Angeles, Nueva York, París, Roma y Helsinki son el marco de contención de la materia narrativa. El tono que priva -entre el *gag* y lo terrible que se sobreimprime- se hunde en la ya probada característica de Jarmusch de las leves historias teñidas por lo fortuito, que bien pudieron producirse como jamás ocurrirle a los personajes. Esos cinco taxis que surcan las urbes son pensados por el realizador como recipientes de multitud de pequeños relatos y ése es un hallazgo del hacedor de **Down by Law**: breves historias justificadas por la brevedad del trayecto.

Ya no hay esas condensaciones del sentido en el plano en **Night on Earth**, más bien sucede lo opuesto: el tiempo no agobia a sus personajes, no funciona como el peso que la puesta en escena debe soportar y resolver estéticamente. Los segmentos narrativos intentan cerrar su sentido -contrariamente a lo que sucedía en sus tres primeros largometrajes y en su corto **Coffee and Cigarettes**-, clausurar lo expuesto. Y esta variación obstaculiza y transforma en mecánicos ciertos elementos retóricos de su última película, como la idea de la enseñanza moral o didáctica que le queda al conductor cuando el pasajero lo abandonó, dejándolo solo, en su perpetua circulación.

UNIVERSIDAD DEL CINE

Adhesión
de la Fundación Universidad del Cine
a la revista
Film

Pje. J. M. Giuffra 330
362 - 0388/0450
Fax: 541 - 782 - 0473
(1064) Buenos Aires - Argentina

Piedras 1052
27 - 2875/9802/2814
28 - 8189/8178
(1070) Buenos Aires - Argentina

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

Una entrevista
por Diego Curubeto:

RICHARD PRICE,

guionista en Hollywood.

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

Richard Price nació en el Bronx ("*Un barrio de clase trabajadora, como La Boca de Buenos Aires*") hace 42 años, y de chico sufrió una parálisis que le dejó una inmovilidad permanente en el lado derecho del cuerpo. A comienzos de los '70 se quedó toda una tarde en un cine donde daban **Calles salvajes** (*Mean Streets*, 1973) de Martin Scorsese. El efecto de la película fue inmediato: volvió a su casa y comenzó a escribir su primer libro, *The Wanderers*, que se convertiría en película-culto gracias a la intervención del director Philip Kaufman.

Con una desteñida remera del grupo de rap Boyz II Men, el Richard Price que visitó Buenos Aires para presentar su última novela, *Clockers*, podría parecer aquel mismo vecino del Bronx de los años '70. La pequeña diferencia es que el Price de 1993 es el feliz poseedor de varios millones de dólares producto de la venta de sus guiones a Hollywood (guiones como **Prohibida obsesión** -*Sea of Love*-, de Harold Becker, **El color del dinero** -*The Color of Money*-, y el segmento de **Historias de Nueva York** para Scorsese, y **Mad Dog and Glory** para John McNaughton) al mismo tiempo que también es el quejoso guionista-mártir que odia la industria del cine americana y prefiere toda la vida una novela antes que un guión. Aunque no se cansa de vender el alma al diablo si le hacen una oferta que no pueda rechazar (por los derechos para cine de *Clockers* recibió un millón novecientos mil dólares, la filmará Scorsese este año con Robert De Niro como protagonista).

Luego de una pequeña charla introductoria, Price no pone muy buena cara cuando se da cuenta que todas las preguntas van a estar relacionadas con el cine y no con la literatura.

P: *Participó como productor ejecutivo en* ***Mad Dog and Glory****. ¿Fue para tener más control sobre el tratamiento de su guión?*

R.P: No, hice ese trabajo para que me paguen más, y en realidad mi función se limitaba a cobrar. Todo el poder estaba en manos de De Niro y de Scorsese (el productor de la película). El guionista jamás tiene poder en Hollywood.

Por eso yo prefiero escribir novelas que guiones para cine. Algunos guionistas terminan convertidos en directores para tratar de proteger su trabajo -otros en realidad eran directores que escribían esperando llegar a dirigir- pero éso a mí no me interesa. Si con mi guión hacen una buena película, bien. Y si no, no me importa demasiado.

P: *Trabajar con Scorsese debe darle un poco más de seguridad sobre el resultado...*

R.P: Bueno, es el mejor director con el que podría trabajar. El tiene la capacidad de aislar los argumentos de las presiones de los estudios, y siempre prefiero trabajar con él. Pero finalmente, igual que con otro director, él es quien va a poner su personalidad en lo que yo escribo y lo va a adaptar a su punto de vista. Aun trabajando con él estoy abandonando mi trabajo en manos de otra persona.

P: *De sus guiones para Scorsese, ¿con cuál quedó más conforme?*

R.P: El segmento de **Historias de Nueva York**. Mi primer contacto con Scorsese fue el *remake* de **The Night and the City** (clásico negro de Jules Dassin, con Richard Widmark y Gene Tierney). Yo lo escribí para él, pero no quiso filmarlo. Varios años después lo filmó Irwin Winkler, y no me gustó demasiado como quedó. Pero mi trabajo con él empezó con **El color del dinero**.

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

Paul Newman tenía los derechos para una secuela de **The Hustler** (*El audaz*, Robert Rossen-1961), y cuando vio **Toro salvaje** -él había tenido ya su película de box con **Somobody Up There Likes Me** (*El estigma del arroyo*, Robert Wise-1956)- dijo que era la mejor película que había visto en su vida y habló con Scorsese para que sea su director. El me llamó a mí para el guión, así que fui la tercera persona involucrada en el asunto. Ahora con *Clockers* Scorsese se interesó en la novela -que trata sobre el submundo de los adictos al *crack*- porque muestra como la contracara de **Buenos muchachos**. Porque mientras los personajes de **Buenos muchachos** pueden elegir pertenecer a la mafia, los de *Clockers* no tienen ningún tipo de elección. No puedo estar seguro de qué otro aspecto de la novela va a interesarle a él: uno no sabe realmente nada de la película hasta que no empieza el rodaje. La investigación que hice para *Clockers* en realidad fue una continuación de la que hice para **Prohibida obsesión**, en la que trabajé con unos policías y los seguí en su rutina. No fue como **Obsesión fatal** (Jonathan Kaplan-1992), ahí Ray Liotta no es un policía, es el cuco. Después del rodaje de **Sea of Love** decidí continuar la investigación junto a estos policías. Ellos conocían traficantes de *crack* de mediana importancia que les debían favores, y ellos me mandaban con el tipo más pesado que tuvieran a recorrer todo ese entorno del *crack*. Yo nunca tuve miedo, porque sabía que nadie iba a tocarme. Además a esa gente le llamaba la atención que a mí me interesaran sus vidas, y me daban todo tipo de ayuda.

P: *¿Cómo fue trabajar con Michael Jackson y Scorsese en el clip* ***Bad****?*

R.P: *Very bad.* Fue bochornoso. En realidad la combinación de Michael Jackson, Martin Scorsese y Richard Price parecía muy extraña en ese momento, y cualquiera que vea el clip va a seguir pensando que es extraña. En realidad mi participación en eso fue muy limitada. La idea que no funcionaba era que tratamos de darle a la cosa un fondo muy realista, y era imposible mantener ese concepto teniéndolo a Michael Jackson como protagonista.

P: *Volviendo a* ***The Night and the City****, a usted le deben gustar mucho los viejos policiales con Richard Widmark, ya que ahora está trabajando en un* remake *de* ***Kiss of Death*** *[*El abrazo de la muerte-1947*] de Hathaway.*

R.P: En realidad no sé si es que amo u odio sus películas, por los resultados de **The Night and the City**. Un *remake* es como tomarse unas vacaciones, especialmente después de un trabajo tan pesado como *Clockers* quiero escribir algo relativamente fácil. Antes de escribir un *remake* sólo veo la película original dos veces. Una es para capturar el espíritu de la cosa, y otra para llevar un orden por secuencias. Después no la veo más.

¿Cómo voy a resolver la famosa escena en que Widmark arroja a una anciana por una escalera? Directamente no la voy a incluir en el *remake*. Es una escena imposible de mejorar, la película ya tendría las de perder con el original si repitiera esa escena. No tengo la menor idea de quién va a dirigir la nueva **Kiss of Death**. Es mejor no tener director en el comienzo, porque generalmente los directores andan de acá para allá todo el tiempo y si uno tiene asignado un director demasiado pronto puede pasar que después tenga que viajar o algo así, y después no filma tu guión ni él ni nadie.

P: *La descripción de Hollywood que hace Robert Altman en* ***The Player*** *(*Idem., *1992) ¿tiene que ver con la realidad?*

R.P: Salvo lo del homicidio, es todo igual. Hollywood ni siquiera es inmoral, es amoral. Hasta en las fiestas uno ve que la gente no puede relajarse, y están todos transpirando ansiosos para ver qué negocio pueden enganchar. En Hollywood todo es comercio. Para hablar de arte hay que hablar de cine independiente. Y Hollywood siempre fue y será así. Todo es estrictamente un negocio, y si un día aparece una buena película, nadie lo puede creer: ¡es un milagro!

P: *¿Qué fue lo peor que le pasó a usted en Hollywood?*

R.P: A mí por suerte no me pasó nada muy terrible, porque todos mis guiones se filmaron. Pero el proceso de reescritura para lograr que todos los involucrados en una película queden contentos es repugnante, porque uno no vuelve a escribir una película para que quede mejor, sino para que no deje de ofender a alguien, o para que sea menos original, o para que sea más popular. Es un proceso doloroso y desagradable.

En América tenemos un sistema. Unos meses antes del estreno comercial de una película, el estudio selecciona demográficamente a una audiencia y le pasa la película. Cuando termina le preguntan al público:

-¿A quién le gustó el final?

Y un montón de idiotas levanta la mano.

-¿A quién no le gustó?

Y otro montón de idiotas levanta la mano.

Así salen cosas como **Atracción fatal** (*Fatal Attraction*, Adrian Lyne-1987). Eso lo hacen con la mayoría de las películas. A todas las películas que escribí las sometieron a ese tratamiento. Lo que pasa es que los ejecutivos tratan de tener algún sistema en que creer. Y creen en ese sistema de *previews*, que es algo así como la astrología de Hollywood, porque a veces el público de la *preview* dice que la película le encanta y después es un fracaso. No hay manera de saber, el éxito o el fracaso de una película generalmente es un misterio y ese sistema es una mierda.

P: ***Mad Dog and Glory*** *pasó por todo ese proceso, ¿no?*

R.P: Tuvo muchos problemas. Su estreno se demoró mucho porque el estudio no estaba conforme con el estilo demasiado "artístico" de la película. En este caso tenían razón, porque lo supuestamente artístico a veces puede ser solamente pretensioso. Cuando al final salió, lo hizo casi al mismo tiempo que otras películas con mujeres que son tratadas como objetos (en la película el gángster Bill Murray le regala la bella Uma Thurman al fotógrafo Robert De Niro), como **Una novia de dos novios** y **Propuesta indecente**. Y los grupos feministas se enojaron con **Mad Dog...** Lo que pasa es que durante el largo proceso de postproducción el estudio le cortó a Uma Thurman la mayoría de las escenas en donde parecía una persona y hacía cosas que no fueran estrictamente bonitas. Y entonces el personaje quedó reducido a una simple función decorativa.

P: *Ese fenómeno de que aparezcan varias películas con el mismo tema es bastante frecuente. En la época de* ***El abismo*** *(*The Abyss, *James Cameron-1989), por ejemplo, había varias películas de terror bajo el agua...*

R.P: Eso a veces es pura casualidad. En el caso de **Mad Dog and Glory** las feministas vieron un verdadero complot para humillar a la mujer. Igual a nadie le preocupó lo que ellas opinaron. Pero eso de las películas en serie sobre un mismo tema es algo que a veces pasa cuando los ejecutivos creen que una fórmula es un éxito seguro. Sale **Los locos Addams** y ahora van a filmar cualquier show de TV que se les ocurra, como Los picapiedras.

P: *Usted actuó en un par de películas, como* ***The Wanderers*** *y* ***Mad Dog...*** *¿Le interesa llegar a tener algún rol importante?*

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

R.P: Aparecí en siete películas. Pero son solamente apariciones amistosas, pequeños cameos. Es algo para divertirme, no una carrera actoral.

P: *¿Qué películas le gustaron este año?*

R.P: **Los imperdonables** (*Unforgiven*, Clint Eastwood-1992) me gustó, pero no me cambió la vida. Es buena, pero es malo para una película cuando arman tanto alboroto, después la ves y te parece una exageración. **Perfume de mujer** (*Scent of a Woman*, Martin Brest-1992) me parece agradable, pero no pasa nada. A mí me habían propuesto hacer el guión, pero no me gustó la idea. Había visto la versión original con Gassman y tampoco me pareció del otro mundo. A **Perfume de mujer** le pasa lo que a la mayoría de los productos de Hollywood. Pueden tener detalles agradables, o entradores, pero ponés la película en la videocasetera y a los dos minutos ya sabés todo lo que va a pasar...

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

Studiograf

Películas Gráficas

- Fotolitos
- Retoque de fotos
- Fotocromos
- Películas pluma
- Autotipías
- Separación pluma/color
- Matrizado

Belgrano 1827 1º C
476 - 2711

SI QUERES HACER CINE Y VIDEO
VENI AL CIEVYC

Porque en 1° año ya filmás
tu primera película.

Carrera de dirección de cine y video
(Duración 3 años)

• Seminarios • Equipos profesionales •
• Prácticas en filmaciones reales • Acceso al medio •

TACTICA

Cochabamba 868. Inf. Lun./ Vier. de 10 a 21 hs. Tel. 304-1297/26-1170

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

dossier

El actor y el cine

El afán por totalizar el tema de **Actuación y Cine**, tan vasto como pródigo en subtemas que de él se derivan, estuvo predeterminado por la tiranía del espacio. Es así que cuestiones claves como los métodos de dirección para cine con actores "no profesionales" -la propuesta del llamado Neorrealismo Italiano- o las técnicas del documentalismo, que buscan convertir al testigo "real" en personaje de ficción, quedarán para otra oportunidad. Otro tanto ocurrió con ciertos autores decisivos, ya porque problematizaron los vínculos estrechos entre teatro y cine (notoriamente, Bergman y Fassbinder), ya porque analizaron las potencialidades de la fotogenia y del intérprete como sistema de signos (Jean-Pierre Melville), o porque intentaron un desfasaje entre lo que el actor representa y lo que explicita en sus diálogos (Rohmer).

Lo que sigue, es un ordenamiento posible, una elección que se propone expandir algunos de los múltiples ejes.

Selección y traducciónes:

Paula Félix-Didier
Sergio Wolf
Fernando Peña

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

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

El actor

Lillian Gish

Hasta febrero del corriente, pudo decirse que Lillian Gish (nacida en 1896) era la historia viva del cine. Su pequeño milagro no sólo fue sobrevivir y mantenerse activa. Las técnicas de interpretación cambiaron y Gish supo cambiar con ellas, lo que explica una singular carrera cinematográfica que se extendió desde 1912 (cortometrajes con David W. Griffith) hasta 1987 (**Las ballenas de agosto** de Lindsay Anderson), con derivaciones en teatro y televisión. Como todo intérprete de Griffith, Lillian Gish aprendió pronto que el camino era olvidarse de lo que se hacía en el teatro y llegar al público del cine con una nueva manera de expresarse. Los párrafos que siguen provienen de una entrevista que publicó la revista inglesa *Sight and Sound* en el invierno europeo de 1957-58.

Creo que puede aprenderse mucho de lo primitivo -de los pájaros y de los animales- éso era lo que Mr. Griffith nos aconsejaba. Los actores del cine mudo debíamos ser capaces de dirigirnos a un público internacional -debíamos ser capaces de llegar a los pueblos orientales, por ejemplo, que nada sabían de nuestras costumbres o convenciones. Y eso daba a nuestra actuación una gran universalidad. Todo el diálogo se apoyaba en la acción, nacía de la propia acción y por eso parecía más real. No teníamos guión. Griffith nunca tuvo un guión en su vida. Simplemente nos contaba la trama, el argumento. Plasmar el personaje era asunto de cada actor. Pero Griffith volvía una y otra vez sobre el argumento, lo examinaba, lo repasaba hasta que uno lo conocía a fondo y entonces empezaba a embellecerlo con trabajo y oficio, y la caracterización -un modo diferente de andar-... Intentábamos perfeccionar una especie de esperanto de las artes, y estábamos a punto de lograrlo cuando llegó el sonido...

Ustedes conocen la escena [de **Pimpollos rotos**, 1919] en el armario donde giro y giro aterrorizada mientras Donald Crisp trata de abrir la puerta para golpearme y matarme. Yo misma resolví éso, y nunca dije a Griffith lo que me proponía. Si se lo hubiera dicho, me lo habría hecho ensayar una y otra vez; y éso lo hubiera arruinado. Tenía que ser espontáneo -el terror histérico de una niña. Cuando finalmente representé la escena frente a la cámara, la hice tal como la había planeado -girando y gritando terriblemente (yo gritaba muy bien; Mr. Griffith solía alentarme a que gritara a toda voz). Cuando terminamos, Mr. Griffith estaba muy pálido. Había un hombre de la revista *Variety* en el estudio y Mr. Griffith lo llamó y me hizo repetir la escena para él. Fue tan horrendo que el hombre salió y vomitó su desayuno. Es lo que nos enseñó Griffith. Siempre nos decía: *nunca dejen que nadie los atrape actuando.*

La sonrisa -cuando levanto sólo las comisuras de mi boca con dos dedos- éso era mío también. No lo había pensado, fue automático, instintivo. Creo que en mi profesión hay tres cosas que son necesarias: gusto, talento y tenacidad. Y creo que yo tengo un poco de las tres.

Kim Novak

Este breve relato de Kim Novak narrando su experiencia con Alfred Hitchcock en **Vértigo** (*Idem*, 1958), grafica lo que el director pensaba sobre los actores como "funciones", o como portadores de "signos que el espectador debe poder leer" claramente. El texto fue extraído de *Contracampo*, Nº 38, invierno de 1985.

Me gustó ese papel y, sin duda, sigue siendo mi favorito. Realmente, me entendí muy bien con Hitchcock. La única dificultad era mi extremada juventud. Siempre estaba ansiosa por aprender, porque me decía que era preciso recuperar el tiempo perdido. Por eso, no dejaba de hacerle preguntas a Hitchcock: *"¿Qué significa ésto? ¿Cómo tengo que interpretar esta escena?"*. ¡Y esto lo enloquecía! Solamente quería rodar su película. Y en su mente sabía exactamente qué quería hacer. Lo que contaba eran los ángulos de cámara, el tiempo, el ritmo, la técnica. Y lo que yo preguntaba era: *"¿Cómo conseguir el estado anímico del personaje?"*. Para él era difícil hacérmelo comprender. Quizás, porque no tenía tiempo para responder a todas mis estúpidas preguntas. Para mí, no eran estúpidas, quería tan sólo perfeccionar mi papel. La dificultad procedía de la frustración que para él suponían mis incesantes preguntas y para mí, la impresión de que no obtenía respuesta alguna. Pero, posiblemente no eran necesarias. La cosa parecía funcionar de esta manera. Hitchcock no explicaba el papel. Solamente decía: *"Apréndase sus réplicas, sea puntual"*. Luego, cuando yo comenzaba una escena, decía: *"¡No, no, no, no! ¡Tiene que andar más deprisa!"*. Yo intentaba entonces encadenar mis réplicas con mayor rapidez, pero en mi interior, a causa de la forma en que interpretaba el papel, pensaba que el personaje debía dudar, descubrir aquello que estaba diciendo. Hitchcock decía: *"No, no, esto no funciona. Cuando usted dice esta frase, la cámara gira a su alrededor. Si duda en este punto, la cámara filmará su espalda antes de haber acabado de hablar. Por esto tiene que decir más deprisa su texto"*. Yo le contestaba: *"No creo que pueda conseguirlo"*. Entonces Hitchcock mandó traer un metrónomo. Lo puso en movimiento y dije mi texto. Aceleró el metrónomo y, antes de que estuviéramos preparados para rodar, había conseguido hacerme seguir el ritmo. Para él era importante: yo tenía que decir así ese texto, lo que me parecía difícil, porque a tal velocidad apenas comprendía lo que estaba diciendo. Pero es evidente que todo funcionó. No puede uno luchar contra el éxito. Es un refrán viejo, pero imagino que es verdad.

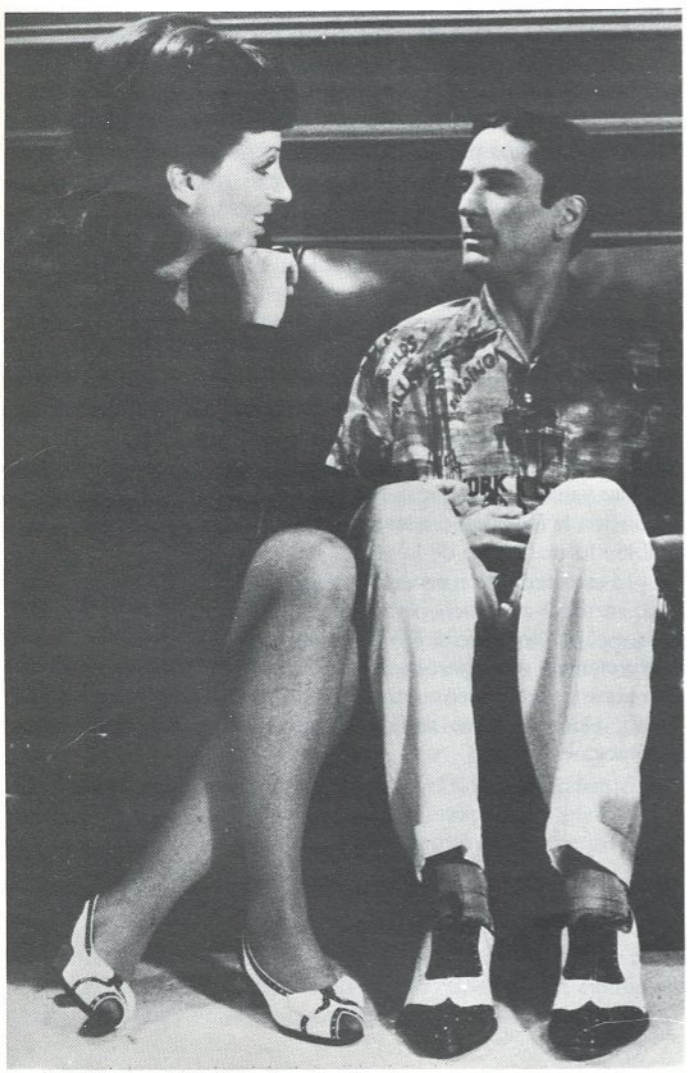
Cuando se ve por primera vez a Madeleine, lleva escarpines negros, un traje sastre, y sus cabellos están tirados hacia atrás. Todo lo demás me daba igual. Pero los zapatos, no. Fui a ver a Edith Head, la diseñadora del vestuario, que era absolutamente maravillosa, y le dije: *"Todo me parece perfecto pero no puedo ponerme zapatos negros"*. Me contestó: *"¿Qué? En el guión está escrito 'zapatos negros'" . "Evidentemente dice 'zapatos negros', pero no puede ser tan importante en el guión. Si llevo zapatos negros, no conseguiré interpretar el papel, me sentiré clavada al suelo. Me ocurre siempre cuando llevo zapatos negros"*. No sé si Edith Head le contó mis razones a Hitchcock, pero éste se puso furioso. Le dijo a Edith Head: *"Si no se pone los zapatos negros, no hace la película"*. No tuve más remedio que ponerme esos zapatos, pero me resultó muy difícil. No obstante quien tenía razón era Hitchcock. Cuando se es actriz, hay que hacer muchas cosas que a una no le gustan. El hecho de llevar zapatos negros era quizás importante porque, cuando hacía de Madeleine, me volvía muy poco segura de mí misma. ¿Lo siente el

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

espectador? ¿Quién sabe? En todo caso, es la única vez en mi vida que he llevado zapatos negros.

La escena en que estoy a punto de ahogarme fue especialmente difícil de rodar, porque no sé nadar. Rodamos casi toda la película en exteriores, en San Francisco, salvo la escena amorosa que transcurre al pie del campanario de la misión. Se construyó una plataforma en el estudio. Subimos sobre ella y la plataforma giraba, muy lentamente, mientras interpretábamos la escena. No era difícil de interpretar porque, al llegar ese momento, me sentía completamente cautivada por la escena. Cada vez que hacía de Judy, incluso de Judy maquillada como Madeleine, me sentía absorbida por el personaje. A veces, cuando decían *"Corten"*, me sentía tan identificada, que era difícil volver a mí misma. Tenía problemas para abandonar a Judy cuando, por la noche, dejaba el rodaje para volver a casa. Pero, cuando interpretaba a Madeleine, ésta no existía realmente y me era mucho más fácil distraerme conmigo misma o con otra cosa.

James Stewart me ayudó mucho durante el rodaje. Iba a buscarle y le decía: *"No sé, Hitchcock no me ha dicho nada"*. Jimmy contestaba: *"No te preocupes. Ya he trabajado antes con Hitch* -siempre le llamaba Hitch-, *y nunca le dice nada a nadie"*. Yo me decía: *"Quizás solamente no quiere decirme nada a mí"*. Pero Jimmy Stewart me advertía: *"Interpreta tu papel y haz lo que puedas. El verificará si estás bien. Y sabe muy bien cuando lo estás"*. Al decirme esto me ayudaba mucho.



Robert De Niro

Robert De Niro (nacido en 1943) concede escasas entrevistas y una de ellas apareció en la publicación norteamericana *American Film*, en octubre de 1989. Allí mencionó que acostumbra ir a lugares públicos, observar a la gente y tomar notas, una práctica que entre los actores cinematográficos parece haber inaugurado Lon Chaney. Como también sucedía con Chaney, el trabajo de De Niro es posible gracias a una extraordinaria facultad mimética. Los papeles que interpreta nunca dan una pista directa sobre su propia personalidad.

Si es muy importante, uno lo recordará. Uno ve a alguien en la calle, con determinada forma de caminar, y tomo nota y me digo "*recuerda esa forma de caminar*", y luego la aplico automáticamente cuando estoy haciendo un personaje. A veces lo apunto, pero trato de confiar en mi memoria; queda archivado en alguna parte de la computadora y sale cuando se necesita.

En cuanto al comportamiento, todos sabemos que uno puede hacer mucho sin decir nada. Se observa una conducta, una situación como la nuestra ahora, sólo en términos de lenguaje corporal, o lo que sea. Trato de advertir eso. Se puede hacer más con una ceja, a veces, que con diez líneas de diálogo. En las películas uno siempre tiene que saber cuándo algo se está volviendo demasiado hablado y, si lo está, hay que saber abreviarlo. Se debe saber qué es importante y qué no lo es para poder cortarlo. Es duro, y hay que tener mucho sentido para la imagen. Si se puede hacer sólo con una mirada, puede ser mejor.

Sobre Scorsese, él es el director. Su expresión surge a través de los actores y de la forma en que arma la película y de toda su aura. Así es como los directores se expresan. Es algo que ven, y que entonces deben orquestar. No se trata realmente de que yo sea su *alter ego*. Esa es una simplificación de algo que es mucho más complejo. Hay una conexión, pero para mí es difícil de definir.

A veces yo le digo: "Mirá, voy a hacer ésto", y de alguna manera él sabe que está bien hacer esa elección. Marty es muy bueno eligiendo cosas. Da a la gente mucho espacio para producir ideas, porque no teme experimentar cosas o aceptar ideas de otras personas. Y aún si parece un poco desubicada, una idea completamente extraña puede ser más apropiada de lo que uno imagina. El es capaz de ver eso y de orquestarlo en la escena, tal vez un poco aliviado si resulta excesivo, pero manteniendo intacta la idea básica. Tenemos una especie de comprensión taquigráfica sobre un montón de cosas. Es mucho más complicado que *alter ego*.

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

James Stewart

James Stewart (nacido en 1908) es uno de los actores más representativos del cine clásico norteamericanano. Con sorprendente naturalidad, Stewart cubrió con éxito casi todos los géneros (a excepción del musical) trabajando sobre variantes de su propia personalidad y demostrando con los años un registro más amplio que el de otras figuras igualmente carismáticas como Gary Cooper o Humphrey Bogart. Los párrafos que siguen se refieren a su trabajo con Frank Capra (1897-1992) y provienen de una entrevista publicada en *The 'It's a Wonderful Life' Book*, volumen compilado en 1986 por Janine Basinger.

El actor

En **Caballero sin espada** (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939) puso seis cámaras para la escena del senado. Frank preparaba todo. Hacía filmar todo desde cada ángulo que luego pudiera servirle. Eso procedía de sus conversaciones con el fotógrafo. Decía: "*Probemos ésto...*". También trabajaba así con los actores. No decía: "*Quiero que hagan ésto*", sino "*Intentémoslo de esta manera*". Cuando hicimos **¡Qué bello es vivir!** (*It's a Wonderful Life!*, 1947) yo tenía las cosas bastante claras. Frank sólo podía decirme: "*Ahora ve y haz la escena*". Todos pensábamos: "*Bueno, ahora es cosa nuestra. Para ésto nos pagan. Ve y actúa*". No lo recuerdo diciendo... sentándose a la mesa y diciendo: "*Bien, ¿qué es lo que sientes acerca de la motivación en esta escena?*". No, no. No lo hacía.

La mayoría de los ensayos eran para el fotógrafo. Para ver si la cámara podía tomar todo, si debería moverse. Si había más de una cámara trabajando en la cosa, él quería coordinarlas. Recién entonces nos daba un ensayo si teníamos algún problema con los tiempos, o lo que fuera. Ensayábamos dos veces y luego siempre decía: "*¿Están todos listos? ¿Lo intentamos?*". A veces obtenía lo que deseaba después de muchas tomas y a veces en la primera. Pero siempre sabía lo que quería. No se aferraba estrictamente al diálogo. Uno podía improvisar, hacer que cambiara cosas. No le importaba eso. Pero no hacía muchos cambios en la escena porque era muy organizado. Tenía una idea completa allí. Iba tan bien preparado que los cambios no eran necesarios.

Siempre preparé mucho mi trabajo en casa. Por mi cuenta. Sin grabador. Hay todo tipo de variantes para actuar, o para preparar el trabajo del día siguiente. A algunos les gusta sentarse y discutir la escena conmigo. A Frank no le importa ésto, y a mí tampoco. Yo digo: haz tu propia presentación y preséntala. Si no funciona, entonces puedes empezar a fastidiar con ella. En **¡Qué bello es vivir!** simplemente hicimos lo que nos parecía correcto, lo que sentíamos que estaba bien, e hicimos el mejor trabajo que pudimos. Todos nosotros. Cada uno. Y nos ayudó Frank Capra. Lo mejor que me sucedió en toda mi carrera fue que él me diera la oportunidad de verlo obtener esa magia en la pantalla

Lon Chaney

Con bastante apuro y poca memoria, críticos e historiadores asocian a Lon Chaney (1883-1930) exclusivamente con el cine de horror, un género que no llegó a desarrollarse en los Estados Unidos hasta después de su muerte. Chaney llegó a crear seres abyectos ocasionalmente, pero esos monstruos -que no fueron muchos- no tenían que ver con lo fantástico sino que formaban parte de inmensos melodramas románticos (**El jorobado de Notre-Dame**) o acababan víctimas de pasiones complicadas y opresivas (**El hombre sin brazos**). En cambio se acercó mucho más al policial, al cine de aventuras y a dramas menores pero eficaces. En todos ellos se mostró obsesionado por explorar su propia habilidad para caracterizarse, utilizando técnicas completamente personales. Es más exacto encontrar un sucesor de Chaney en el trabajo del británico Alec Guinness, por ejemplo, que en Boris Karloff o Bela Lugosi. El siguiente artículo fue escrito por Chaney para un libro titulado *The truth about the movies*, editado por Laurence A. Hughes en Hollywood, 1924.

¿Qué es la caracterización? Algunas personas han nacido especialmente para ello. Uno siente el llamado y responde a él. Es su destino dramático. En el carácter y las emociones de esos personajes de tiempos idos, uno experimenta un cambio, un interés, y sin embargo se da cuenta que, en lo fundamental, la emoción es siempre la misma. Pero las pasiones y las emociones de personas y personajes pasados eran, me parece, mucho más intensas que las nuestras. De ese modo, uno libera pasiones y emociones comparativamente infantiles, cuando representa los tremendos amores y odios, sufrimientos y triunfos de aquellos que hicieron la historia - ficticia, dramática o real.

Primero uno lee acerca de ellos, luego los visualiza lo mejor que puede, y después caracteriza sus costumbres y arroja de sí la modernidad, retrocede, y transmite al público una emoción inmortal que ha crecido y captado la atención de todo un mundo gracias a la pluma de un maestro supremo del sentimiento. Se ha asumido una enorme responsabilidad, porque en esos personajes había una fascinación, una realidad, cualidades tremendas y volcánicas que consumen nuestra fuerza, nuestra mente y nuestra alma. Se necesita un hombre o una mujer que sea emocionalmente muy fuerte para emprender tarea semejante, y una vez emprendida, los días se hacen semanas y uno aún vive, respira y sufre esas emociones que pueden conducir a la felicidad o a las sombrías, horripilantes tinieblas que también forman parte de la vida.

La caracterización no es fácil. Aunque parezca extraño, con tan poco material auténtico para trabajar todo se vuelve más difícil, porque el público percibirá la autenticidad del personaje que se está interpretando, y esa percepción será intuitiva. Pero la caracterización tiene su recompensa en un trabajo bien hecho, sinceramente hecho. Uno devuelve realidad a esos personajes amados por generaciones.

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

Tilda Swinton

La mayor parte del trabajo de la actriz escocesa Tilda Swinton es desconocido aquí, porque ella se dedica casi totalmente al teatro o a un cine experimental y político. La base para esa actitud está en Brecht y en su convicción de que la creación dramática tiene una fuerte responsabilidad política. El curioso local puede descubrir a Tilda Swinton en **Caravaggio** (1986) o, mejor todavía, como Isabel en **Eduardo II** (1991), ambas de Derek Jarman. Lo que sigue tiene que ver con un concepto europeo de la interpretación y fue parte de una entrevista publicada por *Sight and Sound*, en enero de 1992.

Si había algún modelo para mí como actriz cuando llegué a Cambridge, era Helene Weigel, la actriz de Brecht. Les contaré una breve historia sobre Brecht que es realmente importante. Helene Weigel lloró la noche del estreno de una de las obras de Brecht y un crítico comentó que se estaba identificando con el personaje. Brecht respondió, y esta es la última palabra al respecto, que Helene Weigel estaba llorando *por* el personaje. El actor está siempre allí, es como cuando uno ve esos títeres de tamaño natural y que alguien vestido de negro los está manejando detrás. Es lo mismo: como actor uno está haciendo posible -pero no es- el personaje. Uno está literalmente modelando la conducta del personaje y la está comentando todo el tiempo.

La gran tradición de actuación inglesa es muy específica. Nunca ha funcionado bien al otro lado del Atlántico y creo que eso es porque los ingleses encuentran tan difícil descargar sus emociones libremente en sus propias vidas que el concepto de alguien haciéndolo publicamente es amenazador y tienen que creer que es falso. La gente siempre dice sobre Olivier que tenía gran técnica y ductilidad pero yo creo que él simplemente amaba actuar, mostrarse. Me gusta pensar que él realmente disfrutaba actuando. Pero decir que era un artesano increíblemente dotado, lo hace todo muy distante, muy misterioso.

Lo que diferencia trabajar en el teatro y en el cine es la energía. Uno puede aprender y desarrollar la técnica para el cine. Y también se puede pelear contra ello. La concentración es de una importancia capital. Cuando mira a la cámara en realidad está mirando a seres humanos. O, por lo menos, a un ser humano por vez, que es el modo en el que esa mirada será recibida. Es muy distinto a mirar al público en el teatro y dirigirse a él -que para mí es algo muy poderoso y útil. El contacto es más íntimo; ellos son conscientes de estar siendo mirados.

En el cine yo busco la brecha, que para mí está entre lo que se expresa y lo que no se expresa. El silencio en el cine es muy importante. Si la brecha existe, la magia comienza, porque se plantea la pregunta: ¿qué es lo que estamos escuchando? ¿Por qué *ésto* ha sido elegido para ser dicho o mostrado y no aquéllo otro en lo que estoy pensando? ¿Por qué no estamos viendo y escuchando eso?

En otras palabras, cualquier persona desde la pantalla tiene el poder de elegir lo que va a decir y hacer. Tenemos que interesarnos en ello. En el cine, frente a la cámara, hay que atraer energía; en el teatro hay que expulsarla.

A los actores se nos pregunta a menudo sobre nuestra vida privada, porque se supone que no está en las películas. Mi vida privada está en las películas. Y no tengo ninguna anécdota de cuán increíblemente difícil es representar cierto papel: no me interné en la clínica de Betty Ford para preparar el personaje de Isabel I.

Seymour Cassel

Seymour Cassel integró, junto a Gena Rowlands, Peter Falk y Ben Gazzara, la "familia de actores" que acompañó a John Cassavetes en la mayor parte de su obra. Cassavetes buscaba que, a través de técnicas como la improvisación y el psicodrama, fluyera *aquello* que el actor podía aportar al guión, trascendiéndolo. Lograr que haya una comunión en que el director y sus intérpretes vivan una experiencia única por lo intensa. Extractado de *Post Script*, volúmen 11, Nº 2, invierno de 1992.

De todos los directores con los que trabajé, él es -naturalmente- mi favorito. Eso es porque él fue actor y entiende los problemas del actor. No crea una atmósfera de agitación. Cree, y yo estoy de acuerdo con él, que el actor es lo más importante. No importa lo bien escrito o lo bien filmado que esté, si uno no cree en los actores no funciona. Por eso cree en ensayar mucho y en lo que el actor tiene para dar. Te hace ensayar mucho hasta lograr que los diálogos no sean un obstáculo y yo sé -por mi formación teatral- que esto es muy valioso, una vez que uno ha logrado olvidarse del texto, se puede empezar a divertir, escuchar al otro actor y disfrutar esperando el pie que ese actor te da.

John escribe también y proporciona una abundancia de elementos para explorar en tu personaje. Pero te da mucha libertad... Cuando se produce la risa, la risa queda. Ese es el tipo de cosas que no están en el guión. Ese período de ensayo te permite descubrir mucho.

Los actores odian que les enseñen cosas, especialmente si uno tiene alguna experiencia: que un director se levante y diga "*bien, ahora quiero que hagas...*" y uno dice "*está bien, ya se que querés decir*". Uno detesta eso, especialmente de un actor que es director. Pero John te da suficiente tiempo de ensayo como para saber hacia dónde estás yendo con el personaje. Te da tanta libertad que uno haría cualquier cosa por él.

John creaba una atmósfera. Nos hacía ensayar juntos hasta que nos dábamos cuenta que algo de lo que estábamos haciendo resultaba muy especial. En **Minnie and Moskowitz** (1972) él me pidió que caminara con las manos. Yo le dije "*no voy a caminar con las manos*". El me pidió que lo intentara ahí mismo. Le contesté que se vería estúpido. Y el dijo: "*¿y qué?*". Y yo dije "*tenés razón ¿y qué?*". Así que caminé con las manos y quedó bien. Es el tipo de director en que uno confía y por el que no se teme correr riesgos. Eso es por los sentimientos que despierta en todos. Muchos directores, si filman con una estrella, hacen un primer plano y luego un primerísimo primer plano de la estrella; sólo entonces planos generales con los otros actores. Y los otros actores se dan cuenta de que no son tan importantes en la escena porque están sólo en esos planos de conjunto. Aunque uno se diga "*está bien, hacélo lo mejor que puedas*", no se puede evitar cierta frustración.

En toda la obra de John como director no hay malas actuaciones. No hay estrellas. Aunque tenga sólo cuatro o cinco líneas de texto, te trata como si tuvieras el papel principal. Actuar no es competir; es un trabajo de grupo y uno necesita de los otros para ser bueno.

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

El director

Andrei Tarkovski

Cuando hago una película, en el fondo soy responsable de todo, incluso de la interpretación de los actores. En el teatro la responsabilidad del actor por su papel y su función dentro de la representación es mucho mayor que en el cine.

Para un actor que aparece en el lugar donde se rueda, a veces es pernicioso conocer toda la idea del director, porque el director estructura el mismo papel, dejando al actor en muchos momentos una libertad inaudita, una libertad imposible en el teatro. Pero si es el propio actor el que estructura su papel, pierde la posibilidad de actuar en forma espontánea, libre, de influir en las circunstancias dadas por la idea del director. Y el director, que lo coloca en la situación deseada, tiene que tener cuidado de que no se introduzca ningún tono equivocado. Hay muchos modos de lograr que el actor de cine se ponga en la situación adecuada. Eso depende de las circunstancias externas y del temperamento del actor con quien se esté colaborando. En el fondo, lo que hay que conseguir es que el actor se halle en un estado anímico que no se pueda representar. Si una persona está abrumada, es algo que no se puede mantener totalmente escondido. Lo mismo ocurre en el cine: en un plano tiene que estar presente la verdad de un estado anímico, algo que no pueda quedar recubierto por nada. Por supuesto que se pueden repartir los papeles: el director prepara la "partitura" de los estados anímicos de los personajes y los actores los tienen que representar o -mejor- tienen que sentirse así durante el rodaje. El unificar las dos cosas en el plató, eso no lo consigue un actor. Por eso hace lo que estaría obligado a hacer si trabajara en el teatro.

Ante la cámara, un actor tiene que actuar de modo auténtico y directo, según las circunstancias dramatúrgicas de cada caso. Cuando al director le entregan los planos de la copia de trabajo, los estudia como si el actor estuviera realmente ante la cámara. Y los monta de acuerdo con las metas artísticas, dando a la acción su lógica interna.

Ahora bien, al cine le falta el contacto inmediato entre actor y público, algo que hace que el teatro sea tan atractivo. Por eso el cine nunca ocupará el lugar del teatro. El arte cinematográfico, por su parte, vive de la posibilidad de revivir en pantalla un mismo acontecimiento todas las veces que se quiera. Por su nostalgia es un arte nostálgico. En el teatro, en cambio, el espectáculo vive, se desarrolla, crea una comunicación. Es ésta una forma totalmente distinta del espíritu creativo.

El director de cine recuerda a un coleccionista. Sus objetos, los planos, presentan una vida que ha fijado para siempre, tomándolos de una cantidad ingente de detalles y fragmentos que le interesan mucho. Una parte de ellos también pueden tener que ver con el actor y su personaje. Pero esto no tiene por qué ser necesariamente así.

El actor es, como una vez dijo Kleist con gran acierto, algo así como un escultor de nieve. Por eso es feliz con el contacto del público en el momento de su inspiración. Y no hay nada más importante y más elevado que ese momento de unión, en que el director y su espectador crean arte, por medio de su comunicación. En una representación teatral existe tan sólo el tiempo en que un actor está actuando como creador, cuando está presente; existe, está vivo, corporal y espiritualmente. Sin actor no hay teatro.

A diferencia del actor de cine, el de teatro tiene que estructurar internamente su papel, bajo la guía del director, de principio a fin. Por decirlo de algún modo, tiene que configurar personalmente las lineas de sus sentimientos sobre la base de toda la idea de la representación. Para el cine, por el contrario, se debe rechazar categóricamente esa estructuración personal, el reparto de los acentos, de las fuerzas de la entonación por parte del actor. El actor no conoce las partes de la que surgirá la película. Su única tarea consiste en vivir y en confiar en el director. El director elige aquellos momentos de su existencia que expresan con más claridad la idea de la película. El actor no debe molestarse a sí mismo, no debe exagerar su libertad, una libertad que es incomparable, casi divina.

Si el director quiere conseguir que su actor se halle en un estado determinado, antes tiene que sentirlo él mismo. Sólo así conseguirá el tono adecuado. Por eso tampoco se puede ir a una casa desconocida para rodar allí una escena ensayada previamente en otro lugar. Es una casa ajena, donde viven personas extrañas. Y por eso tampoco ayudará a que se expresen unas personas que proceden de otro mundo.

La tarea principal de un director al elaborar una escena de una película consiste en poner a los actores en un estado anímico auténtico, convincente. Y esto, por supuesto, se consigue con cada actor de una forma distinta. La Terechova [el autor se refiere a Margarita Terechova, en **El espejo**], por ejemplo, no conocía todo el guión, sino que sólo iba actuando por partes, en escenas sueltas. Cuando, finalmente, entendió que no le iba a decir nada del asunto de la película y que no conocería el sentido pleno de su papel, se quedó helada. Por eso, todo aquel mosaico de escenas en que actuaba, escenas que luego configuré en un todo con imágenes que formaban una unidad, fue interpretado por ella de forma intuitiva. Al principio resultó bastante difícil. Le costó no poco confiar en mí, creer sin más que yo podía predecir lo que ocurriría con su papel.

En ocasiones tuve que trabajar también con actores que, sencillamente, no acabaron de confiar en mi idea hasta el final del rodaje. De algún modo, durante todo el tiempo estuvieron queriendo ser el director de su propio papel, al margen de la futura película. Para mí, actores como estos son poco profesionales. En mi opinión, es un actor profesional aquel que es capaz de adentrarse con rapidez, con naturalidad y sobre todo sin que se note esfuerzo alguno, en cualquier regla del juego que se comunique. Tiene que estar en condiciones de reaccionar ante cualquier situación improvisada de forma espontánea e individual. Me interesa trabajar sólo con actores de esta clase. Trabajar con otros me resulta simplemente estúpido, porque en el fondo están actuando con lugares comunes más o menos simples.

Cuamdo en cierta ocasión le preguntaron a René Clair por su trabajo con los actores, contestó que no "trabajaba" con ellos, sino que les pagaba. En este presunto cinismo, de que lo acusó en

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

tiempos la crítica soviética, se encierra en el fondo un altísimo respeto por la profesión de actor. Y una confianza profunda en quien domina su arte. Pero, a veces, un director tiene que trabajar también con personas que no tienen aptitud ninguna para ser actor. Qué grandiosa es, por el contrario, la labor de Antonioni con los actores en **La aventura** (*L'Aventura*, 1960), y la de Orson Welles en **El ciudadano** (*Citizen Kane*, 1941). Con ellos, uno tiene la impresión de tener ante los ojos personajes únicos, incomparablemente convincentes. Pero estamos ante un poder de convicción que cualitativamente es absolutamente distinto, es específico del cine y se diferencia de manera esencial de la expresividad de un actor teatral.

Así, no llegué a una verdadera comunicación creativa con Donatas Banionis, que interpretaba el papel protagónico en mi película **Solaris** (*Idem*, 1972). Banionis es uno de esos actores analíticos, que simplemente no saben trabajar antes de haber comprendido "por qué" y "para qué" interpretan algo. Es incapaz de interpretar algo de forma espontánea, que le salga de adentro; tiene necesidad de haber estructurado antes su papel. Necesita pues información exacta sobre la relación de las partes entre sí y sobre los demás actores, y no sólo los de sus propias escenas, sino de toda la película. De esta forma intenta ponerse él mismo en el papel de director, lo que probablemente sea una consecuencia de haber trabajado muchos años en el teatro. Sencillamente, no puede hacerse a la idea de que un actor de cine no está en condiciones de imaginarse la película entera. Ni siquiera el mejor director, suponiendo que sepa perfectamente lo que quiere, lo consigue siempre. Aún así, Donatas "bordó" el papel de Kelvin, y le estoy muy agradecido al destino que fuera precisamente él quien lo interpretara. Pero trabajar con él no fue nada fácil.

Lo que quiero decir se desprende de un estudio rápido de la película **Vergüenza** (*Skammen*, 1967), de Ingmar Bergman. En toda la película no hay ni un solo "fragmento de actor", en que un actor interprete la idea del director, es decir la idea de su carácter y de su relación con él, como si la viera desde la perspectiva de esa idea fundamental. Aquí, el actor está escondido detrás de una figura viva y se funde plenamente con ella. Los protagonistas de esa película son un juguete en manos de las circunstancias, de las que dependen plenamente..., y se comportan en consonancia. No intentan transmitirnos ni una idea ni conclusiones de los hechos, todo esto lo dejan en manos de la película en su totalidad y de la idea del director.

Extractos de *Esculpir en el tiempo*, de Andrei Tarkovski, Ediciones Rialp, Madrid, 1991

Satyajit Ray

"No hago repeticiones más que en un decorado enteramente concluído. Lo cual quiere decir -ya que no tenemos los medios de contar con los decorados con mucha anticipación- que las repeticiones están reducidas al mínimo. No creo que sea importante discutir completamente un rol con un actor, pero si él lo desea no tengo inconveniente en hacerlo. Cuando repito, tengo la costumbre de dar indicaciones breves a mis actores y de pedirles jugar la escena sobre esa base. Inevitablemente, ellos la 'colorean' con sus propias ideas. me sirvo de esta combinación como de un material en bruto a partir del cual yo moldeo su interpretación.

A veces, con un mínimo de dirección, un actor me da exactamente lo que quiero. Otras veces, me hace falta ensayar para imponerle una manera precisa, sirviéndome de él casi como si se tratara de una marioneta. Esto es inevitable con los niños.

Como sólo cuenta el resultado en la pantalla, todo método que ayude a obtener el efecto deseado es válido."

Extracto de **Quelques aspects de mon metier**, texto publicado por *Cahiers du Cinema* Nº 208, Enero 1969.

"Para **Edipo Rey** (*Edipo Re*, 1967) elegí a Franco Citti, ya lo había pensado desde que hice **Accatone** (1961) y fui fiel a mi primera idea. En su origen, esta elección era irracional, pero al avanzar comprendí que había una razón profunda. Algunos críticos me reprochan no haber hecho de Edipo un héroe intelectual: es precisamente eso lo que yo no quería y lo que Franco no podía ser. Porque un intelectual, por naturaleza, ya *sabe*, en tanto Edipo no conoce la verdad, descubriéndola poco a poco. Entonces, él incluso no quiere ver esta verdad, ya que, poco a poco, sobre la marcha, quiere conocer. Es la historia de un hombre destinado a la acción, a hacer cosas, no a conocerlas o comprenderlas. Yo elegí, por eso, un inocente, un hombre simple, con el objeto de que su descubrimiento de la verdad sea, de modo verosímil, dramático y por eso agresivo.

Franco sabía que, cuando trabaja conmigo, yo lo utilizo por lo que es. No se plantea nunca, por eso, problemas de interpretación. Estaba un poco atónito, pero en la acepción infantil del término, quiero decir: intimidado. Yo sabía que él *era* unactor, ya desde **Accatone**. Sabía que él tenía, no el sentido crítico de un actor pequeño burgués, en el sentido escolar o académico, sino que el daba bien lo que se ha convenido en llamar *un actor nato* . Algunos actores que yo utilizo son actores únicamente porque en un momento dado su rostro es fotogénico. Franco tiene algo más."

Extraído de una entrevista en *Cahiers du Cinéma* Nº 195, Noviembre 1967.

Pier Paolo Pasolini

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

Godard-Bresson

G: -Usted hablaba hace un momento de los actores...

B: -¿Los actores? Bueno...

G: -No veo la diferencia entre un actor y alguien que no es actor, porque en cualquier caso se trata de alguien que existe realmente.

B: -Pero esa, en mi opinión, esa es la cuestión. Alrededor de eso gira todo...

G: -Si se tiene un actor de teatro es necesario tomarlo...creo yo en tanto que lo es: un actor, y siempre se puede llegar...

B: -No hay nada que hacer.

G: -Llega un momento, sin duda, en el no hay nada que hacer, pero también hay un momento en el que se puede hacer algo.

B: -He tratado de hacerlo en otro tiempo. Casi llegué a lograr algo. Pero me he dado cuenta de que se produce un abismo... olvidarlo, que trata de no controlarse, y una persona virgen para el cine, virgen para el teatro, considerada como una materia bruta que no sabe ni siquiera que os entrega lo que no quería entregar a nadie.

Con ésto se ve que existe algo muy importante, no solamente respecto al cinematógrafo, sino incluso respecto a la psicología. Respecto a una creación que se convierte entonces...,que es una creación, con su cuerpo, con sus músculos, con su sangre, con su espíritu, que se une a nuestra creación. Porque este personaje virgen, nos metemos en él. Es decir, llegamos a ponernos en su lugar, y de una forma...

Un actor, no podemos meternos en su piel. Es él quien crea, no nosotros.

G: -Cuando usted dice: virgen de toda experiencia, comprendo muy bien; pero desde el momento que ha hecho algo, desde el momento que ha rodado un veinticuatroavo de segundo, es virgen menos un veinticuatroavo. Hagamos una comparación: es un poco como un no cristiano que, una vez sumergido en el agua, estará bautizado y teóricamente será cristiano. Lo mismo sucede con un no actor: existe algo que no tiene, pero que va a adquirir en el momento que se hunda en el cinema. Dicho de otra forma, es siempre un hombre como los demás.

El director

G: -Pero de todas formas son un hombre, o una mujer, que están ahí, ante nosotros.

B: -No.

G: -¿No?

B: -Porque han adquirido hábitos.

Pero pienso que nos metemos en demasiadas sutilezas, en abstracciones. Haría falta... En fin: quiero terminar esas notas, ese libro que estoy haciendo, y en el que se explica todo[1]. Necesito muchas páginas para explicar lo que ocurre, para explicar la diferencia que hay entre un actor profesional que trata de hacer, que trata de olvidar, que trata de ...y que no llega a nada.

G: -Pero ¿no podemos considerar solamente al actor como...,digamos, un atleta, un corredor, es decir como un hombre que tiene cierta preparación para hacer una cosa? ¿Y no puede uno servirse de esa preparación para obtener alguna cosa, incluso si no desea que...?

B: -¡Créame que si pudiera obtener lo que quiero de un actor no me tomaría tanto trabajo! Porque todo esto que hago me da mucho trabajo. Si hubiera querido aceptar a los actores, a las vedettes, sería rico. Y no soy rico. Soy pobre.

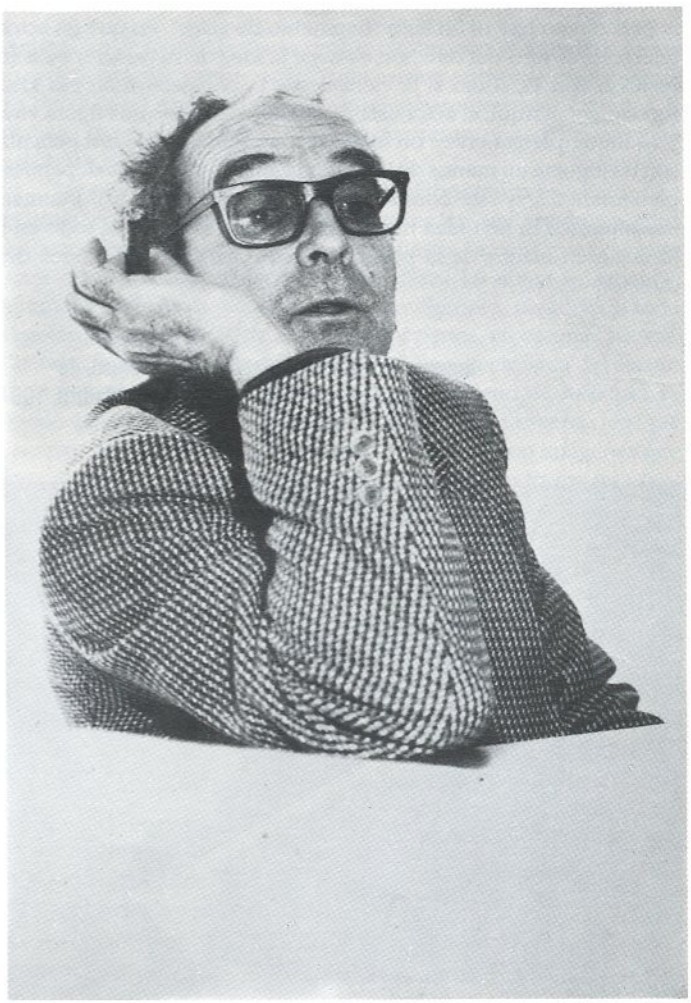
Es ésto lo que, en primer lugar, me hace detenerme y reflexionar. No mientras trabajo, sino después.

G: -Es cierto: llega un momento en que los actores están podridos; pero, en fin, cuando se escoge a alguien no profesional, desde el momento en que se le escoge para hacer determinadas cosas en un film, interpreta. De una manera o de otra se le hace interpretar.

B: -No, en absoluto. Y es ahí donde está la cuestión.

G: -En fin...,precisemos las palabras: le hace vivir.

B: -No. Y ahí llegamos a una explicación... que preferiría dejar para otra ocasión. Ya les he dicho que he escrito algo sobre esto. Y preferiría, si quieren, darles, cuando mi libro haya salido, las notas que reproduzco y que demuestran ésto: que hay un abismo absolutamente infranqueable entre un actor, que incluso trata de



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

B: -No, en absoluto. Voy a decirle...

G: -Entonces, no llego a entenderlo...

B: -No, no llega a entenderlo... Hace falta comprender lo que es un actor, lo que constituye el oficio de actor, su interpretación. El actor no cesa jamás de interpretar, en primer lugar. La interpretación es una proyección.

G: -Que se puede romper, destruir, impedir al actor que...

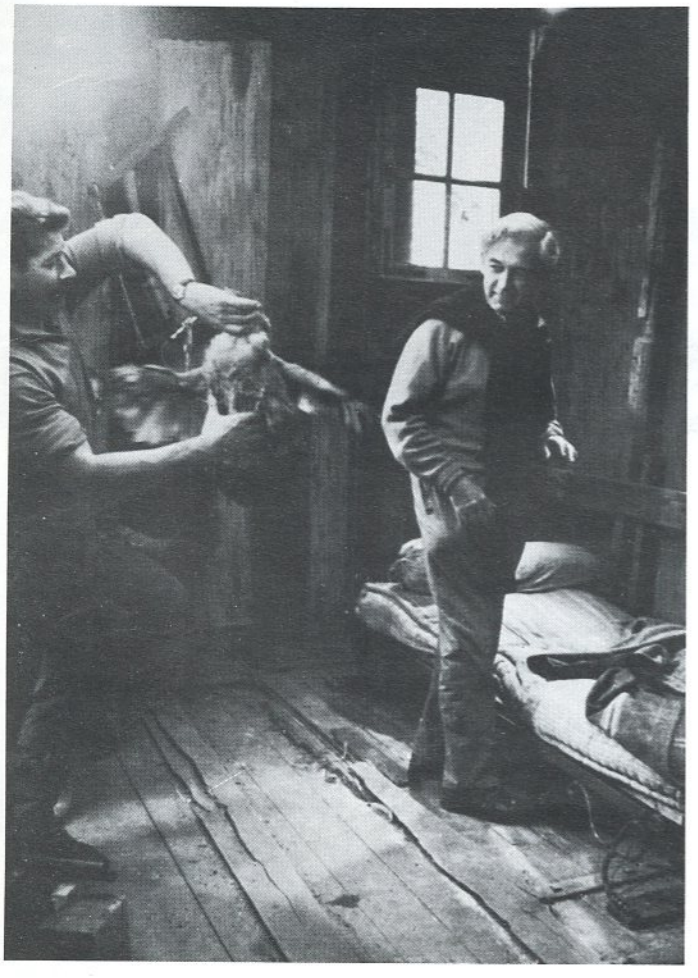
B: -No, no se le puede impedir. ¡Oh, yo he tratado de hacerlo!... No se le puede impedir interpretar. No hay nada en absoluto que hacer: no se puede impedir que interprete.

G: -Entonces, se le puede destruir.

B: -No, no se puede.

G: -Sí. En una situación límite se le puede destruir, al igual que los alemanes destruyeron a los judíos en los campos de concentración.

B: -No se puede, no se puede... El hábito es demasiado grande. El actor es actor. Nos encontramos ante un actor. Y ésto produce una proyección. Ese es su movimiento: se proyecta hacia afuera. Mientras que un personaje no actor debe ser absolutamente cerrado, como un vaso con una tapa. Cerrado. Y ésto, el actor no lo puede hacer o, si lo hace, en ese momento, ya no es nada.



Porque hay actores que tratan de hacerlo, sí. Pero cuando el actor se simplifica, es todavía más falso que cuando hace de actor, que cuando interpreta. Porque no somos sencillos, somos extremadamente complejos. Y esta complejidad la encontramos en el personaje no actor. Somos complejos, y lo que proyecta el actor no es complejo.

En fin, es muy sencillo -si pudiéramos ver algunas películas juntos se lo enseñaría. Existen actores que son muy buenos en el teatro, que pasan por buenos actores de cine y que están vacíos... Porque están vacíos. Y nos damos cuenta de ello cuando examinamos al actor en profundidad. Por supuesto en el teatro no se le ve en profundidad y, además, el actor sabe lo que está haciendo, el teatro es una ilusión...

G: -Pero ese momento en el que está vacío y en el que se convierte en una célula humana, ¿no puede ser interesante? Es que el actor, en tanto que célula humana...

B: -En absoluto. No tiene nada adentro. Está deshabitado. Es una marioneta que hace gestos. Y ésto llega hasta un extremo del que la mayor parte de los films (y también por eso me es tan desagradable ir al cine) me parecen concursos de muecas. De verdad. No exagero nada. Veo las muecas. En rigor, no veo nada más que el espíritu que hace hacer las muecas, pero no veo ese algo profundo que no tiene nada que ver con las muecas. No lo veo en absoluto. Así, esta especie de mímica perpetua (y no hablo de los gestos con las manos, que son intolerables, o de los movimientos de los ojos, de las miradas...), todo esto, que constituye el teatro, me parece, visto de cerca, imposible. Entonces, ¿por qué mezclar estas dos cosas? ¿Por qué querer utilizar, para hacer ésto, seres que han sido formados en el teatro, que han sido formados así? ¡Es necesario saber lo que son los cursos de arte dramático!

G: -Sí. ¡Horroroso!

B: -¡Y encima la voz! ¡Ese tono que da una voz absolutamente falsa! Pero, ¿en qué se basa la voz? ¿Y qué es lo que hace pensar que hablan de manera apropiada? ¿En nombre de qué piensan que pueden creer esto? ¡Y pensar que me han dicho algunas veces que en mis films se habla de una manera falsa! ¡Yo, hacerlos hablar en falso! ¿Pero en virtud de qué creen ellos que hablan de manera apropiada?

Porque se tiene una voz que debe concordar con unos sentimientos que no son nuestros sentimientos, que son sentimientos estudiados. ¿Cómo pretender entonces que nuestra voz va a quedar exactamente fijada sobre ésto y que no va a vacilar? ¡Si la palabra duda todo el tiempo! No existe una entonación que sea justa. Pienso, por el contrario, que la mecánica es lo único válido, como en el piano. Sólo haciendo ejercicios de voz e interpretando de la manera más regular y más mecánica se puede conseguir emocionar. Y no intentar conseguir una emoción, como hacen los virtuosos.

Pero esa es la cuestión: los actores son virtuosos.

Extractos de la entrevista publicada en *La política de los autores*, Ed. Ayuso, Madrid 1974

1. Bresson se refiere a *Notas sobre el cinematógrafo*. (ver bibliografía)

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

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

El método del Actors' Studio

por **Paula Félix-Didier**

El **Actors´ Studio** es la escuela de actuación más importante en el cine norteamericano actual. Paradójicamente, sus principales propuestas abrevan de la escuela del "realismo" ruso -identificado con los ideales de la revolución comunista- representada en teatro por Constantin Stanislavski.

En otoño de 1923, la compañía del Teatro de Arte de Moscú-dirigida por Constantin Stanislavski- realizó su primera gira en los Estados Unidos. La puesta en escena de *Tres hermanas, El jardín de los cerezos, Los hermanos Karamazov* deslumbró a un joven fabricante de pelucas que integraba un grupo de teatro vocacional. Se llamaba Lee Strasberg y la experiencia lo decidió a encarar la carrera artística con mayor seriedad. Pronto logró ser admitido en el American Laboratory Theatre -la escuela que dos miembros de la *troupe* stanislavskiana fundaron en Nueva York. Richard Boleslavsky -más tarde director cinematográfico- y María Ouspenskaya -recordada actriz de carácter[1]- se sumaron a la lista de artistas rusos desertores del régimen comunista. Con las ganancias obtenidas de los films en los que participaron, financiaron la escuela que formó a muchos de los actores de la vanguardia de los años treinta. Durante el tiempo que Strasberg concurrió al American Laboratory Theatre aprendió de sus maestros las tesis stanislavskianas acerca de la formación del actor.

Stanislavski soñó con la creación de un teatro realista, de un modo de interpretación estrechamente ligado con la vida. Buscaba hacer desaparecer los *clichès* que nacían de la repetición mecánica y encontrar caminos que lo condujeran siempre a reflejar la realidad. El realismo de Stanislavski hundía sus raíces en la historia del arte ruso y era fruto directo del proceso revolucionario socialista. Paradójicamente, estas ideas se transplantaron a América y dieron origen a la tradición actoral más identificada con el *american way of life*.

La Revolución pronto excedió los límites de la Rusia zarista y extendió su influencia a casi todo el mapa mundial. Un cierto "malestar en la cultura" comenzó a fermentar también entre el grupo de liberales americanos cercanos al socialismo, sobre todo a partir de la Gran Depresión de 1930. En 1931 un grupo de actores vocacionales, la mayor parte de ellos sin trabajo regular y con una formación más intuitiva que sistemática, fundaron el Group Theatre de Nueva York. Luther Adler, Roman Bohmer, Lee J. Cobb, John (Julius) Garfield, Franchot Tone, J. Edward Bromberg, Morris Carnovsky, Art Smith, Ruth Nelson, Elia Kazan, Cheryl Crawford, Clifford Odets, Stella Adler, Lee Strasberg fueron los padres de la idea, aunque no todos hicieron carrera como actores. Sólo algunos de ellos habían recibido lecciones del método de Stanislavski; la mayoría tenía el oficio que se aprende actuando en cualquier escenario, en cualquier circunstancia.

Se autoproclamaron revolucionarios y buscaron alejarse del estilo de la vieja escuela de actuación a la que calificaban de declamatoria, solemne y demasiado "teatral": ese estilo de interpretación que en el cine representa, quizá en su máxima expresión, Walter Huston. También buscaron distinguirse del actor-estrella de Hollywood. De los Gary Cooper, Clark Gable, Bette Davis, James Stewart, Cary Grant o Katharine Hepburn que llenaban la pantalla con su personalidad carismática y entrañable, antes que con su formación actoral y cuyos personajes resultaban siempre una variante de ellos mismos. Odiaban Hollywood por lo que tenía de antidemocrático y elitista. A la estrella -solitaria en su paraíso propio- oponían la necesidad de una conexión íntima entre los miembros de un elenco, la importancia de trabajar con otros y para otros. Ser estrella del método era una

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

contradicción en los términos. Y es por eso que John Garfield -único del grupo que triunfó en Hollywood- fue considerado un traidor y muchos de ellos dejaron de dirigirle la palabra.

El Group se propuso sentar las bases de un teatro nacional, con un estilo consistente con sus ideas políticas progresistas y encontró en las propuestas del realismo stanislavskiano una fuente apropiada. Fue la primera compañía teatral norteamericana preparada para representar como conjunto, el primer elenco 'estable'. Preferían las obras con un contenido social o moral consecuentes con sus ideas políticas progresistas: varios de ellos militaban activamente en el partido comunista (hecho que lamentarían unos años después cuando el Comité de Actividades Antinorteamericanas decidiera recordarles sus pecados de juventud).

El método

Las pautas del Método de Stanislavski tal como él lo concibió, constituyen líneas de trabajo antes que pasos necesarios a seguir, y su principal objetivo es la reproducción de una realidad reconocible, una verosimilitud ajustada basada en la observación aguda del entorno. Y en este sentido puede comprenderse la adopción americana del método ruso. Luego de la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría define con mayor precisión el *american way of life* y el naturalismo es la forma obligada de su expresión en el campo artístico. La urgencia por el realismo, la exigencia de verosimilitud es compartida por las artes plásticas y la literatura. El concepto del arte como imitación de la naturaleza funcionó -y funciona- también en el cine y teatro americanos que hoy ya pueden llamarse clásicos.

El trabajo del actor del método para interpretar cualquier papel impone la introspección, la exploración de su propia personalidad para encontrar bases psicológicas sólidas que justifiquen cualquier comportamiento en escena, ante el público pero fundamentalmente ante sí mismo.

Los dos conceptos básicos de las tesis stanislavskianas -largamente fatigados por escuelas de teatro en todo el mundo- son el *super-objetivo* y la *memoria emotiva*. El actor debe dar al comportamiento de su personaje un fin último, abarcador -ese es el super-objetivo-, que guía su conducta. Cada situación, cada escena, cada incidente supone una emoción y una reacción. Para expresarlas de un modo verosímil debe recurrirse a la memoria emotiva. El actor ha de buscar dentro de sí mismo la emoción genuina que le permita responder a la situación que se le plantea a su personaje y lograr que el espectador entre en el juego y diga: creo.

Strasberg tomó estos principios básicos como punto de partida pero -fiel a las palabras de Stanislavski, que no se cansaba de decir: "*No me imiten. No hagan lo que yo hago*"- las llevó aún más lejos y las adaptó a la realidad del espectáculo norteamericano. El propio Strasberg dijo en una entrevista en 1959: "*Es cierto que los elementos básicos son de Stanislavski, pero yo confío y espero haber ido más allá. Bueno, las mejores cosas de lo que hago supongo que son suyas, las otras cosas vienen de mí.*"

El Studio finalmente

El Group Theatre se disolvió en 1941 pero sus miembros continuaron poniendo en práctica sus ideas y enseñándolas donde fuera posible.

El fin de la guerra encontró un mundo transformado. La Guerra Fría separó el mapa en dos mitades que ya no debían contaminarse. El idealismo prosocialista de los actores del Group no sólo cayó en descrédito sino que hasta resultó peligroso.

En octubre de1947, Elia Kazan, Cheryl Crawford y Robert Lewis -tres ex-miembros del Group- deciden repetir la experiencia y fundan el Actors´ Studio, un lugar que no se propone como una escuela sistemática sino como un taller que permitiera al actor experimentar a gusto, relacionarse con otros actores, y profesionalizar su vocación: "*un lugar*" -como dijera Rod Steiger- "*donde intentar experimentos que serían imposibles de otro modo*". Desde el principio se planteó como una institución sin fines de lucro. Fundado por el estado de New York, el Studio se mantiene a través de contribuciones privadas, de los beneficios obtenidos de las producciones teatrales que encaran y de las actuaciones cinematográficas de muchos de sus "alumnos".

Su primer lugar de trabajo fue un aula de catecismo que alquilaban a la Union Church dos veces a la semana. Más tarde se trasladaron a una academia de baile. En1948 pasaron a un estudio en la calle Broadway, en 1952 al altillo del ANTA Theatre y finalmente, en 1956, y gracias al aporte de socios y amigos, reunieron los 18.000 dólares necesarios para adquirir el edificio que es su sede actual: una antigua iglesia refaccionada en la calle 44. En 1962, la Fundación Ford otorgó 250.000 dólares que fueron invertidos en la primera producción del Studio: *Strange Interlude*, de Eugene O´Neill. La obra se mantuvo en cartel durante cinco meses.

Los primeros cincuenta actores invitados a unirse al Studio fueron cuidadosamente seleccionados en sesiones de admisión que duraban cinco o seis horas. Durante la primera temporada, Robert Lewis se ocupaba de los más avanzados y Kazan guiaba a los principiantes. Pero al año siguiente, Lewis renunció y hacia fines de 1949, Lee Strasberg se unió al grupo como profesor exclusivo y más tarde Director Artístico del proyecto. Desde entonces fue el principal responsable de los aciertos y errores del Studio.

Strasberg había nacido en 1901 en Budanov (hoy Polonia) y en 1909 emigró junto a su familia a Nueva York. El teatro fue en un principio una actividad vocacional; sólo hacia 1923 Strasberg decidió asumirla como profesión, trabajando alternativamente como actor y director con grupos del off-Broadway. Pero su mayor realización llegó cuando asumió el papel de profesor. Kazan lo ha definido como "*una de esas personas que son maestros por la mismísima naturaleza*". Su éxito en la enseñanza tenía que ver con una combinación de erudición, experiencia, humor, ingenio y sobre todo una extraordinaria capacidad para analizar el trabajo individual de un actor. Strasberg ayuda "*al actor a descubrir cómo trabaja individualmente, cuáles son sus problemas particulares, cómo puede lanzarse a resolverlos por sí mismo, como puede desarrollar una técnica que tome en cuenta la potencialidad y la idiosincrasia de su propio 'instrumento'*"[3].

Con Strasberg, el método de Stanislavski sube una vez más a escena, pero el nuevo grupo prescinde ya de los planteos sociales y didácticos que el Group Theatre se daba como base ideológica de su trabajo. La necesidad es ahora de carácter más bien técnico, se busca un modo de responder eficazmente a las exigencias de mayor profesionalismo que plantea una industria del espectáculo en continuo crecimiento. "*Es verdad que cuando el Studio comenzó nunca trató de dar ningún sentido al teatro. Empezó simplemente para ayudar a individuos a utilizar sus talentos. El estudio es un lugar donde cualquier tipo de problemas del actor puede ser trabajado y solucionado. Entre nosotros a veces decimos que este es un lugar en el cual podemos rompernos la cara*"[4].

El Studio no tiene el carácter de una escuela sino más bien es un taller en el cual actores ya profesionalmente maduros, deseosos de perfeccionarse, pueden experimentar roles y técnicas diversas, confrontando sus propias ideas y experiencias con las de colegas más preparados. Evidentemente Strasberg logró obtener un grupo de jóvenes con un estilo propio. Diez años después de la fundación del Studio, Elia Kazan dijo a un periodista: "*El Studio ha dado a los actores un gran respeto por la profesión. Ha iniciado una tradición de actuación como arte que a pesar de sus errores es una tradición sana. Hay ahora muchos más actores que pueden sostener un mayor número de roles que antes. Me gustan los muchachos del Studio porque tienen ideas. Me gustan porque no tienen falsas convenciones. En el Studio nadie me adula. Es un lugar limpio en un oficio sucio*"[5].

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

El método llegó al cine americano a través de Elia Kazan y Marlon Brando, como había llegado al cine ruso a través de Vsevolod Pudovkin. Una sólida presencia -que llena literalmente la pantalla-, un infinito repertorio de gestos y una camiseta transpirada convirtieron a Brando en el símbolo del Actors´ Studio y en la estrella del Método por antonomasia. Su primer papel de importancia fue el Kowalski de *Un tranvía llamado deseo* para la puesta teatral de Kazan en 1947. Brando había estudiado con Stella Adler -una de las fundadoras del Group Theatre- quien lo alentó a presentarse a las pruebas de *casting*.

El éxito obtenido derivó en su debut cinematográfico con **Vivirás tu vida** (*The Men*, 1950) un film de Fred Zinnemann sobre inválidos de guerra. Para alcanzar el realismo que la interpretación del método exigía, Brando pasó varias semanas en un centro de rehabilitación para ex-combatientes e inauguró así una práctica que hoy se ha erigido en dogma[6]. Pero será Kazan quien modele la imagen mítica del Brando que idealizó toda una generación.

La relación simbiótica tan particular entre Kazan y Brando se inicia en 1951 con la adaptación cinematográfica de **Un tranvía llamado deseo** (*A Streetcar Named Desire*) y alcanza su más alta expresión en **Nido de ratas** (*On the Waterfront*, 1954). Es quizá una de las mejores interpretaciones de Brando, la más fiel al método porque Kazan lo dejó improvisar, pero también lo forzó hasta el límite y lo obligó a extraer de sí mismo lo mejor y lo peor, a punto tal que Brando odió la película y terminó el rodaje sin dirigirle la palabra. Unos meses después su opinión cambiaría al alzar en la mano derecha su primer Oscar[7].

El primer grupo de alumnos del Studio estaba formado por un núcleo de actores destinados a convertirse en figuras de variable importancia: Maureen Stapleton, Eli Wallach, Anne Jackson, Montgomery Clift, Ben Gazzara, Rod Steiger, Patricia Neal, James Dean, David Wayne, Tom Ewell, Mildred Dunnock, Karl Malden y Kevin Mc Carthy. Pero ninguno de ellos fue tan identificado con el Método como Brando. Su imagen, el tipo de personaje que prefirió, ha quedado tan marcado en el imaginario que comúnmente se relaciona al actor del Método con esos personajes torturados, muchas veces psicóticos o cuando menos rebeldes sin causa. La propuesta del Método tal como Strasberg la concibió, no deriva directamente en la necesidad de su aplicación sólo a papeles con estas características. Y sin embargo es a través de ellos donde alcanza mayor espectacularidad, donde la dificultad del trabajo del actor aparece con más evidencia. La influencia de Brando, entonces -y a través suyo, de Kazan- parece fundamental para entender el estereotipo del Método que el cine ha popularizado. Este modelo fue retomado por otros dos célebres alumnos de Strasberg: Montgomery Clift y James Dean. La muerte accidental de este último terminó de canonizar esa imagen.

Una historia que llega a su fin

Los referentes del método en la actualidad son indudablemente Al Pacino y Robert De Niro. Pero la lista se completa con otros nombres como Robert Duvall y -sorprendentemente- Paul Newman. Otros actores como Jack Nicholson y Dustin Hoffman pasaron por la iglesia de la calle 44 pero prefirieron aceptar sólo algunas sugerencias y seguir trabajando según técnicas propias.

Tanto Pacino como De Niro son actores colosales y su presencia, como la de Brando, se transforma en un imán que sustrae la atención del resto de la pantalla. Trabajar con ellos resulta así siempre un arma de doble filo.

De Niro ha llevado las lecciones del método a su extremo. Si el trabajo del actor debe -para el método- realizarse de adentro hacia afuera, De Niro disuelve su personalidad en cada personaje que recrea. Desde un punto de vista "realista" la actuación es perfecta. Pero esa misma perfección corre el riesgo de resultar desapasionada. Al Pacino, por su parte, construye un artefacto interpretativo colosal. Pero muchas veces ese trabajo de construcción del personaje resulta más interesante que su actuación en sí, y ésto resulta en un desequilibrio que puede opacar las restantes virtudes de un film.

La propuesta del método ha alcanzado sus límites y muestra signos de agotamiento. Como escuela de actuación tuvo un momento verdaderamente revolucionario en sus comienzos, cuando se planteó crear un teatro nacional, profesional y preocupado socialmente, y un segundo momento productivo cuando -claramente alejado de su postura ideológica ingenuamente stalinista- encara la formación profesional del actor con un criterio de eficiencia. Pero una vez instaladas sus enseñanzas como la *auctoritates* indiscutible, el planteo se empobrece. Es necesario buscar el aporte del nuevo cine americano, los jóvenes actores que como los del Group no sólo traen sangre nueva -más caliente quizá- sino más ideas y menos ganas de conformarse con recetas usadas.

Muchas son las causas de la crisis del Método. Una muy importante es que Lee Strasberg está muerto desde febrero de 1982. Sus continuadores le son fieles en letra y espíritu pero su presencia -que era más importante que sus lecciones- es irrepetible. Pero además es cierto que el Método -esa palabra con la que sus detractores lo definieron desde 1955- ha terminado por llenarse con su significado literal. Se ha transformado en eso: un método, una receta que pretende asegurar el éxito de una representación y ha caído en excesos que violan el espíritu de las ideas de Stanislavski, de Strasberg y del sentido de la interpretación actoral misma. En su afán por el realismo se han perpetrado extravagancias sorprendentes. Así, De Niro engordó veinte kilos para sentir en su interior el personaje de Jack La Motta. Cuando Al Pacino dice que hubo momentos durante el rodaje de **Perfume de mujer** en los que no veía, uno tiende a asombrarse y admirar. Pero ¿cuál es el valor de una actuación tan literal?. De tanto buscar una confusión con el personaje, de transmitir emociones verdaderas, han llegado al límite -por aquello de que los extremos siempre se tocan- de la fría mécanica profesional.

Las estrellas del cine clásico -sin tanta técnica mediante- lograban conmover al público de un modo que hoy a veces se extraña. Una mala película con Al Pacino siempre resultará una mala película con una buena actuación de Pacino. Una mala película con James Stewart nunca resulta una mala película.

Notas

1. En películas como **Llegaron las lluvias** (*The Rains Came*, Clarence Brown, 1939), **La pecadora de Shangai** (*The Shanghai Gesture*, Josef von Sternberg, 1941), **El lobo humano** (*The Wolf Man*, George Waggner, 1941). Nominada al Oscar como actriz de reparto por **Fuego Otoñal** (*Dodsworth*, William Wyler, 1936) y por **Cita de amor** (*Love Affair*, Leo McCarey, 1939).

2. Clifford Odets, Elia Kazan, Morris Carnovsky, John Garfield y Lee J. Cobb tuvieron problemas con el comité y algunos pasaron a las listas negras. Kazan renegó del comunismo en 1952 y colaboró con el comité delatando a Clifford Odets y a J. E. Bromberg.

3. *El método del Actors' Studio*, por Robert H. Hethmon, Madrid, Fundamentos, 1979.

4. De un discurso de Lee Strasberg reproducido en la publicación *Nuevo Drama* nº 1, Buenos Aires, 1970.

5. Elia Kazan en *Bianco e Nero* nº 3-4, Roma, marzo-abril 1960.

6. Algunos ejemplos recientes: Dustin Hoffman, Robert De Niro y los autistas para **Rain Man** (*Idem*, Barry Levinson, 1986) y **Despertares** (*Awakenings*, Penny Marshall,1990) y Al Pacino entre los ciegos para **Perfume de mujer** (*Scent of a Woman*, Martin Brest, 1992).

7. Como se sabe, Brando volvió a ser premiado en 1972 por su actuación en **El padrino** (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972). Pero esta vez no asistió a la ceremonia y en su lugar envió a una joven india que rechazó el premio en su nombre.

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

El estado de ánimo de la luz

por **Elvio Gandolfo**

1. En algo hay consenso: el actor de teatro y el de cine son distintos. Pero a partir de esa constatación, se dicen cosas contradictorias. Mucha crítica, cuando habla de una "excelente actuación" de Fulano, está hablando de una excelente actuación de teatro. Por dos cosas: porque el enfoque de buena parte de la crítica se acerca al teatro por el costado de la literatura, y porque en ese acercamiento admira sobre todo la representación de determinada "profundidad", de sentimiento o de ideas. El adjetivo "expresivo" es usado con frecuencia, y por lo general significa que la expresión se transmite a través de gestos, o palabras.

Uno, como todos, tiene su teoría. En mi caso la diferencia residiría en el modo en que se ven los rostros.

El actor de teatro, aunque nunca haya hecho teatro, se advierte en que no capta la distancia del primer plano. Ese plano es la prueba de fuego, y existe casi desde los comienzos del cine, con un agregado importante -la dicción- cuando el cine se vuelve sonoro. El actor de teatro (real o inconsciente) destruye la imagen con el gesto y la palabra. El de cine, en cambio, logra que su mero rostro, impreciso o cortante, tembloroso o monolítico, logre expresar estados de ánimo por el modo en que refleja la luz. El actor de teatro expresa en cine el conflicto del ser, el de cine *está*, y refleja algo por estar, no por ser.

El actor de teatro está siendo mirado por un público, aunque la sala de teatro esté vacía. El de cine está rodeado por un grupo de malditos técnicos, tiene que repetir y por lo tanto que resistir el *replay* del estado de ánimo. Para eso necesita un rostro que lo siga sosteniendo. La necesidad de absorber gente *a distancia* subraya las palabras y los gestos del actor de teatro, muchas veces traduciendo esa base de su arte en considerar que lo que hace es importante. El de cine mira y es mirado en un círculo reducido, o de lo contrario corre, o es perseguido, o camina *en medio de la multitud*, aunque separado. O recorta su cuerpo solitario para expresar.

2. Uno de los peores actores de cine cuando realiza obras "importantes" es Laurence Olivier, incluso cuando controla al milímetro la voz y los gestos, porque su inteligencia es grande, y sabe de qué se trata. En cambio se vuelve cinematográfico cuando "afloja el muñeco" porque está en una producción popular, rápida, para él despreciable: **Maratón de la muerte** (*Marathon Man*, John Schlesinger-1976) o el **Dracula** de Badham (1979).

Habría que aclarar que cuando se habla de teatro, se suele hablar en realidad de cierto teatro, que empieza a construirse en el siglo XVIII, se consolida definitivamente en el XIX y se sobrevive a sí mismo en el XX. Es un teatro que depende obsesivamente del texto, que preanunció el cine en ciertos efectos de Chejov, y que en realidad pertenece más a la literatura que al espectáculo.

Cuando un actor de cine recurre a otras formas del teatro, sobrevive con mucha mayor facilidad. Cuando Nicholson hace de Joker o destroza una puerta a hachazos mientra mima las frases del "buen maridito", se va a las raíces: al payaso, al cuento infantil, está más cerca de los Podestá que de Cossa o Gorostiza. La cara se descontrola, estalla, te ataca como espectador, casi comete un abuso.

Algo parecido pasa con De Niro, aunque su raíz es aún más primitiva, más *primal*. Cuando imagina un personaje, arranca de un animal. Primero bromea: ¿Cómo se preparó para hacer el Travis Bickle de **Taxi Driver** (*Idem*, Scorsese 1976)? "*Bueno, maté a algunas personas*", dice, y se ríe. Pero después dice que lo imaginó como un cangrejo: nadó bajo el agua y se familiarizó con la vida submarina (casi ríe). Otras veces, confiesa, se basó en un gato, un lobo, un conejo, una serpiente, un búho. "*Determinados animales dan ciertos sentimientos*". Regresa a la tribu, cuando el teatro era sagrado. Y en cine le rinde bien. Aunque a veces, por el papel, el animal es más cotidiano: cuando tuvo que hacer a Robert Pupkin en **El rey de la comedia** (*The King of Comedy*, Scorsese, 1983) pensó en verlo con zapatos blancos, como un personaje de dibujo animado, "*una especie de pájaro, extravagante. Un pájaro cuyo cuello sobresale al caminar*". ¿Un pollo? "*Eso es, un pollo*".

3. Cuando se trata de una estrella, no sólo refleja la luz, la absorbe junto con la mirada del espectador, pero en extremo opuesto de un agujero negro: produce más luz, hasta la disolución en el blanco: Brigitte, Marilyn, el Brando joven, incluso Eastwood. Son presencia pura, trabajan en otro plano. Mientras preparaban **Erase una vez en América,** (*Once Upon a Time in America*, 1984), Sergio Leone le explicó con cierto fastidio a De Niro la diferencia entre él y Eastwood. Dijo que De Niro se ponía una personalidad como alguien podría ponerse un abrigo: con naturalidad y elegancia. En ese sentido era un actor. Eastwood en cambio era una estrella: el primero sufría, el segundo bostezaba.

A partir del color, la pantalla de Cinemascope y sus variantes, el sonido Dolby, y las salas grandes, el rostro, además de expresar estados de ánimo por el modo en que refleja la luz, se convierte en paisaje. Eastwood es justamente uno de los que mejor lo comprenden: el paisaje del rostro de Eastwood es por lejos lo mejor en **El guerrero solitario** -*Heartbreak Ridge*, 1986- (es más: allí comienza a convertirse en paisaje, gracias a la aspereza de la madurez, casi la vejez) y alcanza estatura mítica en **Los imperdonables** (*Unforgiven*, 1992). El trabajo del paisaje facial de Gene Hackman en el mismo

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

film, repite lo que lo convierte en un factor esencial en casi todo título donde actúa: es un paisaje cotidiano, pero debajo del cual late una fuerza, un misterio, un factor X, la violencia, la crisis.

4. El estado de ánimo que refleja la luz sobre el rostro puede ser indeterminado. Muchas veces ubicados en papeles que no les correspondían, tanto Gregory Peck como Gary Cooper tenían un factor de ambigüedad, de duda, de mirada imprecisa. Truffaut sostenía que Peck era poco hitchcockiano, porque tenía "poca mirada": en realidad tenía *otra* mirada que aquella sobre la que construía él su teoría, pero que era esencial para **Cuéntame tu vida** (*Spellbound,* 1945). Esa indeterminación puede representar la de toda una época: James Dean, o el joven colgado entre los '50 y los '60, que refleja por proyección que ése fue el principal cambio sociocultural de postguerra. Cuando Mickey Rourke, o más bien el rostro de Rourke, quiere representar el paso de los '70 a los '80 se queda, patina, el abrigo le queda grande, es la *reproducción* de Dean, y sólo adquiere cierta grandeza extracinematográfica cuando acepta esa condición segunda.

5. No hay tácticas que sean las más seguras, a prueba de bala. Sólo existe algún consenso respecto a que no conviene pasarse de elaboración, de trabajo. Caso paradigmático: Dustin Hoffman, que pasa de actor de cine en **El graduado** (*The Graduate*, Mike Nichols, 1967) a inadvertido actor de teatro en las películas posteriores a **Pequeño gran hombre** (*Little Big Man*, Arthur Penn, 1969) con alguna bienvenida excepción, como **Libertad Condicional** (*Straight Time,* 1978) de Grosbard, donde recobra un registro casi neorrealista.

Una cámara que registra, un rostro que refleja la luz, un guión, otros actores, un director: lo que sientan los implicados no importa mucho. Algo funciona o no, por encima de ellos. Para Tarkovski, por ejemplo, que odiaba los actores que construían su papel, entero, antes de filmar, Donatas Banionis (en **Solaris**) era un ejemplo de esos defectos y sin embargo la actuación de Banionis es cinematográfica, sensible, transparente. Para De Niro actuar en buena combinación con otros del elenco era uno de los placeres máximos, algo cercano al jazz, y daba el ejemplo de cómo se habían entendido con Robert Duvall en **Confesiones verdaderas** (*True Confessions,* Ulu Grosbard,1981). Pero en la pantalla no pasaba nada.

6. Lo que el cine exige es la verdad de un estado de ánimo que no se puede ocultar, decía Tarkovski. ¿Qué pasa, teniendo eso en cuenta, con los estados extremos? ¿Qué pasa, por ejemplo, con el paroxismo cercano al desborde psicótico o de culto de Isabelle Adjani en **La mujer poseída** (*Possession,* 1981) o los dos bailes desenfrenados de Valerie Kapriski en **La mujer pública** (*La femme publique,* 1983), dos films de Zulawski? ¿Son provocados, vividos, ensayados? "*Depende*" contestó el director polaco en una conferencia de prensa en Montevideo. "*En el primer caso me las veía con una actriz muy intelectual que trabajaba mucho con la cabeza. Me di cuenta de que iba a gastar la escena antes de hacerla. Así que sólo le dije que íbamos a filmar en el metro. Unos segundos antes de empezar le expliqué qué quería. Se quedó un poco atónita, me pidió algo de qué agarrarse. Le dije que imaginara que hacía el amor con el aire*". El caso de la Kapriski y sus bailes desatados, histéricos, desnudos en **La mujer pública**, fue otro: "*Era puro instinto. Vi que tenía un modo de caminar rítmico, expresivo. Imaginé las escenas. Le pedí que bailara. Bailaba como todos, es decir mal. Llevó varias semanas de entrenamiento lograr que bailara con la misma naturalidad con que caminaba: la entrenó una mujer africana que yo tenía en el equipo, que sabía lo que era bailar*".

7. A veces un gran actor de teatro es un gran actor de cine. Un ejemplo es John Gielgud. Comprende como nadie la actitud corporal, y le comunica el temblor o la estolidez exacta al rostro. Pero además comprende también como nadie el misterio de la dicción, y de la capacidad intelectual, preparada, de fingir la emoción (característica de tanto actor inglés): "*Me enorgullezco del hecho de poder derramar lágrimas exactamente en la misma palabra en cada actuación. Pero si permito que mi imaginación se conmueva demasiado, no puedo emitir una sílaba. Trato de ver cada palabra que hablo en el aire. Cada palabra tiene su valor exacto, su forma exacta.*"

8. A veces la comunicación entre director y actor es rara, tangencial, surrealista. Decía Tarkovski que lamentaba no haber dirigido a Yuri Yarvet, un "*maravilloso actor estoniano*", en su idioma en vez de en ruso. Después contaba que en una ocasión, mientras ensayaban una escena, le pidió que modificase levemente el sentimiento. Le dijo que quería "*algo un poco más triste*". Yarvet hizo exactamente lo que le pedía. Cuando terminó la escena, se acercó y le preguntó a Tarkovski, tropezando con las palabras, qué quería decir, en ruso, "*un poco más triste*".

9. Además de la relación con el director, con los otros actores, con el guión, con la cámara, inevitablemente y más aún que en la literatura, la música o incluso el teatro, la actuación en cine tiene que ver directamente con lo biográfico, con la relación entre un ser humano y los demás seres humanos o los objetos. Hasta puede ser terapéutico. Según Ingrid Bergman "*Cuando empecé era tímida y estaba asustada, pero también me gustaba exhibirme. Si me pedían algo, me ruborizaba. (Aún me ruborizo hoy.* [1962]. *Si entraba a un cuarto, tumbaba una silla. Pero aunque era tímida, tenía un león rugiendo dentro mío que no iba a sentarse y quedarse callado. Creo que en el teatro todos son así. La gente hacía bromas, me decía: '¿Por qué quieres ser actriz?. Ni siquiera sabes entrar a un restaurante'. Aún hoy, odio entrar a un sitio. Para mí es difícil pararme en una sala de baile, porque siento que todos están mirando. Pero si interpretara a otra persona que entra a un restaurante o que se para en una sala de baile, podría hacerlo. No podrían culparme. No sería yo.*"

Conocida la anécdota, uno piensa que sin embargo algo de la mujer que entra a un lugar y tumba una silla puede explicar ese temblor luminoso, tenue, cinematográfico de la Bergman en **Casablanca** (*Idem,* Michael Curtiz, 1943) o en **Cuéntame tu vida** (la psicóloga tímida que se juega por el *outsider* total -un loco- con el coraje definitivo del débil). Y puede también pensar en las leyes extrañas de la herencia: el modo en que el temblor blanco, calladamente heroico de la madre se transforma en el temblor tenebroso, el agujero negro o remolino de la corrupción y el deseo de la hija (Isabella Rossellini) en **Terciopelo Azul** (*Blue Velvet,* David Lynch, 1986).

10. Temas a desarrollar: las parejas director-actriz. (Lynch-Rossellini, Cassavetes-Rowlands, Godard-Karina, Allen-Farrow, Newman-Woodward, Bergman-ellas). El amor odio (Kinski-Herzog). Los grupos de amigos (La barra de Cassavetes, etc). El actor en la serie B (los actores de Carpenter, que desaparecen de su obra en cuanto se convierten en estrellas).

11. La actuación como venganza. La T.V. y el video carcomen, atomizan, esquizofrenizan al cine entre la super superproducción y la película minúscula. Pero en un par de casos la película se venga, no a través del guionista o de los directores, sino de los actores. Tanto en **Desde el jardín** (*Being There,* Hal Ashby, 1979) como en **Héroe accidental** (*Hero,* Stephen Frears, 1992), ante el vacío plano bidimensional de la televisión, Peter Sellers y Andy García comprenden profundamente lo que es el carisma del vacío y lo expresan con fuerza, en un plano que entra tangencial, inclinado, *cool*, en el terreno de Beckett. Toman la T.V. en su esencia, y la dan vuelta como un guante. Allí el cine demuestra que incluso en el campo del vacío es más fuerte, aunque agonice en un lecho de dólares.

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

Actor rebelado, actor revelado

por **Alberto Fischerman**

Yo te filmo, te registro, te miro, te conservo. Conservo tu imagen en la emulsión. Y te revelo. Química o alquimia. Te proyecto. Algo tuyo (el alma?) te fue robado. Desnudo te publican. Te proyectan. Tu alma a la intemperie, impúdicamente exhibida como en un mercado de esclavos. Ignorabas el contrato?. El diablo lo sabía y vos vendiste tu intimidad por la futilidad y la banalidad de la eterna juventud y la belleza.

Yo te registro y te reproduzco. Te duplico, triplico y te multiplico. Yo soy el padre, la ley y vos sos el hijo. El actor obediente y disciplinado como todo hijo. Autoritarismo, autoridad, autor.

The Players vs. Angeles Caídos (1968). Discurso explícito sobre el actor quien, en sus improvisaciones, cree ejercer una libertad que el montaje castrador hará aparecer como ilusoria. Happening pesimista. Obvia referencia al mayo del '68, que se estaba desarrollando al mismo tiempo que la filmación, en las calles francesas. Ultima película que se filmó en los estudios Lumiton, la isla de la Tempestad, el espacio escénico predestinado. El Gran Teatro del Mundo. Próspero, el demiurgo, el padre de Miranda, en suma, el director ausente, omnipresente. Grupos rivales de actores-fantasmas disputándose la propiedad del estudio y de la emulsión.

El documental es siempre documento falso. Falsificar, imitar, mimar, amar. El documental, pedirle a otro que haga de sí mismo. El doble: no sos uno, sos dos, y el segundo sos vos mismo. El documental: reconstrucción del hecho. La novela familiar (Freud), la leyenda (Buber), la mitología. Lo siniestro, lo familiar.

Gombrowicz o la seducción (1986). La imitación. El mismo año que Cureta, en la otra punta, un film para minorías. Ni soñar con estrenarlo.

Actores no profesionales, los auténticos discípulos de Gombrowicz. Seis meses de ensayos simultáneamente a la elaboración del guión. Ida y vuelta. Los textos iban y venían. De los actores a la escritura, de la escritura a los actores. Las palabras de los actores eran reelaboradas por Rodolfo Rabanal y volvían a la boca de los actores. Los actores las reconocían como propias y volvían a Rabanal. Producción, ensayos y libro terminaron siendo lo mismo. Y el equipo de filmación se fue incorporando naturalmente a este proceso. Eléctrico, cameraman, iluminador, dirección de arte participaban de estos ensayos, de modo que, cuando empezó la filmación, nadie lo notó. Y eso en el film se nota.

Acting, acting out: fuera del marco, fuera del encuadre, fuera de las reglas que rigen el juego de la representación, del contrato entre el actor y su público.

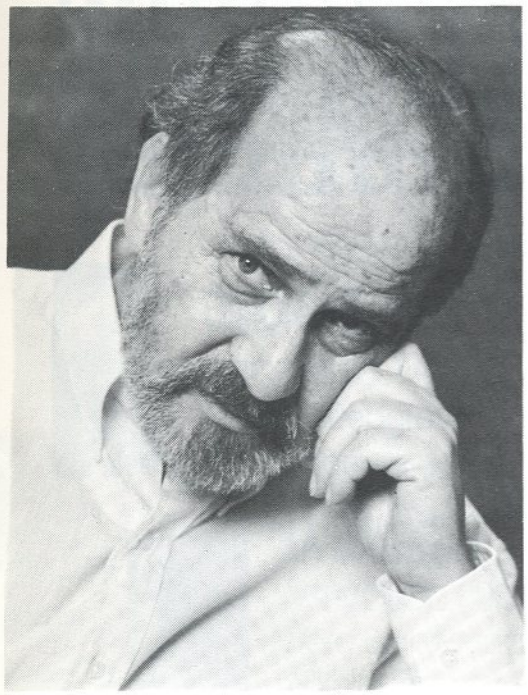
Los días de junio (1985). El protagonista, según el libro, llega del exilio. Qué mejor que Norman Brisky. Mi productor lo llama a EE.UU y lo contrata por teléfono (año '84). Nos reunimos. Reencuentro con amigos (según el libro). Reúno a Brisky con Víctor Laplace. Vieja amistad, viejos resentimientos. Víctor se resiste, no quiere aceptar el trabajo, yo insisto, Víctor acepta a regañadientes. La filmación fue muy difícil y en varios momentos estuvo a punto de naufragar pero algo de ese resentimiento quedó en la película y justificó mi sicopatía.

El actor es un narrador. Su instrumento, el cuerpo y la voz. Hay un lenguaje del cuerpo y un lenguaje verbal.

No sólo en el principio, el cine siempre es teatro.

De un continuo indiferenciado, una textura ilegible que es la vida, aislamos un acontecimiento (evénèment) que tiene un principio y un fin. Una duración que representamos en un espacio dividido ante los espectadores espectantes y especulares. La cámara es un espectador privilegiado, al punto que puede incorporarse al espacio mismo de la representación.

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



Por principio, la cámara no transgrede los límites, la frontera, la línea divisoria o represiva que separa el espacio de la representación del espacio infranqueable de los espectadores. Por principio, la cámara no compromete su propia presencia "actoral" en lo que se ha dado en llamar cámara subjetiva. Ni cruza el eje. El cine siempre es teatro. De ahí el carácter ceremonial de la filmación. Cuando el registro se interrumpe, corte, la hipótesis del director presume su propio discurso. Interfiere por contrato la continuidad del discurso actoral.

La clínica del Doctor Cureta (1986). Mi primer film masivo. Todo para aprender. Gianni Lunadei fue mi maestro y yo simplemente lo seguía y me reía, me reía en filmación, en medio de la toma con sonido directo y arruiné varias tomas con mis carcajadas inoportunas. Gianni dice que eso le sirvió para su trabajo.

El cine es específicamente fragmentario y a la vez el intento infructuoso de superar esa limitación. De ahí la insistencia con que apela al efecto, a la ilusión de continuidad. Y su ventaja, el privilegio de los primeros planos, los detalles y las elipsis. El *desideratum poética* sería que la discontinuación del registro coincida con las elipsis.

La elipsis cinematográfica sería ausencia activa en la emulsión y presencia en la continuidad afectiva del actor.

Amplificación y ubicuidad. El cine duplica al actor y lo mira como Dios suele mirar a los hombres, desde cualquier parte pero no todo el tiempo (como sucede en el teatro) ni simultáneamente (como sucede en la televisión). Dios como el cine miran con una sola cámara, como un solo hombre con la ubicuidad de un duende.

Escena original

En el origen del teatro, es la escena. En el origen del cine, la imagen.

Instrucción al guionista: Haga de esta imagen una escena.

Instrucción al director: Haga de esta escena una imagen.

Después del estadio del espejo, el doble ya no es doble. Ahora es el otro. Un verdadero otro. Otro cuerpo.

Ya no hay hombres (1991). Paradójicamente, Giuliano Gemma, protagonista paradigmático de *westerns-spaghetti*, en manos de Georgina Barbarossa funcionó bien cuando hacía el indefenso y dependiente ideal imaginado por ella. Pero su doble, real, cuando aparece en la historia, que debía revertir la relación de poder hombre-mujer en la ficción y apropiarse y modificar las actitudes de la protagonista, no lo logra. Giuliano Gemma, actor, no logra "poseer" a la actriz Georgina Barbarossa. Ella, la actriz, lo "domina" en la realidad y Giuliano termina violentando a su personaje.

Para que haya drama (o comedia, que es lo mismo) tiene que haber un otro. No una duplicación de sí mismo, no un espejo, no un sueño, no una proyección. de ahí la importancia de la mirada. El visor no miente. Por el visor se confirma la certeza de la mirada. Y la cámara se incorpora a la escena como el observador (en el sentido antropológico) participante o no. Un tercero excluído o incluído. Y en todas partes, como siempre, el demiurgo. Quién lo puede negar?. Ya nadie.

Fetiche

Yo te filmo. Volvamos al registro como violación de aquello que sólo le entregaré a mi amor, cuando lo encuentre. Bo-Sarli, Scorsese-De Niro. DOS ACTORES, duo, *ricercare* a dos voces. Al menos para mí, siempre la música como álgebra del cine. Lo dialógico y ya estamos en la polifonía (también en el sentido que le otorgó M. Bajtin), en el contrapunto, en la syncrosemia. La cámara, ahora sí, se puede incorporar a este acontecimiento dramatúrgico como una tercera voz. Los tres, por ejemplo, se contemplan. O se ignoran. Pero siempre el demiurgo, siempre el compositor.

Tadeusz Kantor se desplaza por la escena como un director de orquesta: *rallenta*, acelera, marca los *pianissimos*, los acentos, congela la imagen, indica la duración precisa de un calderón, arbitra el silencio. Ha establecido el *tempo* y la expansión de los cuerpos en el espacio escénico. Dirige a sus instrumentistas, los actores.

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

El hambre (episodio de **De la misteriosa Buenos Aires**) (1981). Decidir el código, el tono, la impostación, el acento. Me decidí por lo operístico con cierto aire auto sacramental. Buscaba al primer Mujica Láinez. Mitologizar, sacralizar, sexualizar. Los actores estuvieron de acuerdo.
El primer trabajo para cine de Patricio Contreras y de Pablo Brichta. Pablo venía del "Plauto" de Roberto Villanueva y me iba a entender. Lito Cruz no estuvo de acuerdo con el resultado de su trabajo, pero yo sí.

Actores, no se dejen engañar por los malos directores: nada de lo que no suceda y quede registrado en la emulsión de la película aparecerá en el montaje.

Los pocillos (episodio de **Las sorpresas**) (1975). Lautaro Murúa ensaya su ceguera. Se venda los ojos y camina por la casa. Lo acompaña Norma Aleandro. No se hablan ni se tocan. La piel suave y tibia de Norma es el pasado. El presente sólo áspero yeso, cabezas ciegas de yeso. Suficiente para el actor.

Coda

Doble abordaje. Por un lado, la memoria afectiva y toda la mano Stanislavski. Vale. Y por el otro, según los casos, desde el cuerpo, la actitud.

Las puertitas del Sr. López (1988). Lorenzo Quinteros construye desde el dibujo de Altuna la actitud del señor López. Como Gepetto con la madera de Pinocho. O el Golem hecho de barro. Y después viene el soplo divin, o el hada que con un toque de su varita mágica lo transforma en un niño de verdad.

Una bibliografía posible

El actor en el film, Vsevolod I. Pudovkin
Buenos Aires, Ediciones Losange, 1955

The Actors Studio: A Player's Place, David Garfield
Nueva York, MacMillan, 1984
(sin traducción al castellano)

Notas sobre el cinematógrafo, Robert Bresson
México, Ediciones Era, 1979

Articulating Stardom, Barry King
Revista Screen *26, Nº 5, 1985*
(pags. 27 a 52)
(sin traducción al castellano)

El método del Actors Studio, R. H. Hethmon
Madrid, Editorial Fundamentos, 1971

Film and the Performance Frame, James Naremore
Revista Film Quarterly 38, Nº 2, 1985
(pags. 8 a 15)
(Acerca de los dos estilos fundamentales de actuación en film. Sin traducción al castellano)

Real People, Marc Mancini
Revista Film Comment 22.2, 1986
(pags. 23 a 30)
(Sobre el trabajo de no-actores en cine. Sin traducción al castellano)

Screen- Acting. Reflections on the Day, Barry King
Film Acting and Independent Cinema, Andrew Highson
Ambos artículos publicados por la revista Screen 27, Nº 3-4, 1986.
(pags. 134 a 139 y 110 a 132, respectivamente)
(sin traducción al castellano)

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

KINEMA

presenta

ORSON WELLES

RAICES EN EL FANGO
Michael Redgrave -
Paola Mori

VITTORIO DE SICA

UMBERTO D.
Carlo Battisti -
María Pia Casilio

LA MADRE

VSEVOLOD PUDOVKIN
Vera Baranovskaia -
Nikolai Batalov.

ROBERT BRESSON

UN CONDENADO A MUERTE SE ESCAPA
PREMIO MEJOR DIRECCION
CANNES 1957

anuncia

MAURICE (Una novela de E. M. Forster)
JAMES IVORY (Mansión Howard y Mr. and Mrs. Bridge)
León de Plata a la Mejor película
León de Oro a la mejor música
León de Oro a la mejor interpretación masculina.

REQUIEM PARA UN CAMPESINO ESPAÑOL
(Una novela de Ramón J. Sender)
FRANCESC BETRIÚ
Antonio Banderas
Antonio Ferrandis - Fernando Fernan Gómez

les recuerda

Colección "LOS GRANDES MAESTROS"

SOMBRAS DEL PARAISO de M. Carné con Arletty - J.J. Barrault
SENSO (Livia, un amor desesperado) de L. Visconti con A. Valli - F. Granger
EL ANGEL EBRIO de A. Kurosawa con T. Mifune - T. Shimura
LA NOCHE de M. Antonioni con M. Mastroiani - J. Moreau
UNA TARDE DE OTOÑO de Yasujiro Ozu con C. Ryu - S. Iwashita
EL de L. Buñuel con A. de Córdova - D. Garcés
LA GRAN GUERRA de M. Monicelli con A. Sordi - V. Gassman - S. Mangano

Colección "LA EDAD DE ORO DEL CINE MUDO"

LOS MUELLES DE NUEVA YORK de J. Von Sternberg con G. Bancroft - B. Compson
CODICIA de E. Von Stroheim con G. Gowland - Z. Pitts
LA PASION DE JUANA DE ARCO de Carl Dreyer con R. Falconetti - A. Artaud

Colección " LA LITERATURA EN EL CINE"

LA DAMA DEL PERRITO (basada en el relato de Anton Chejov) de J. Heifits con L. Savina - A. Batalov

KINEMA

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

KINEMA KINEMA

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

La nueva locura cinematográfica

Psycho-killers

por ***Jorge Luis Zirulnik***

El cine tiene su manera particular de precipitar la locura. En el extremo, podríamos decir que existe una verdadera categorización psiquiátrico-cinematográfica de la locura. Como si ciertos films fueran tratados de clínica abiertos y sus autores-cineastas estuvieran escribiendo el nuevo corpus de la psiquiatría.

Por la observación surge una hipótesis: además de sus propias transfiguraciones de la locura, el cine está actuando como un anticipador psiquiátrico. Sí, el cine se adelanta a las nuevas categorías de la psiquiatría.

Un plan completo para desplegar la hipótesis planteada podría ser: comenzar por las *locuras clásicas*, situadas por las cinematografías de origen, consolidación y desarrollo, desde **El Gabinete del Dr. Caligari** de 1919; **M, el vampiro de Düsseldorf** en 1931, hasta su consumación en 1960, con **Psicosis** (*Psycho*) de A. Hitchcock. Luego las *locuras naturalistas*, plasmadas notablemente por R. Polanski en **Repulsión**, L. Favio en **El dependiente** -ambas con despliegue del psycho femenino- y la contemporánea **Pacto de Amor** de D. Cronenberg.

Hasta aquí, el período clásico, estructurado en las variantes de la imagen-movimiento[1]. En los años sesenta se produce el fenómeno de la disolución de la locura cinematográfica, entramada en las diégesis[2] de multívoca significación de **El bebé de Rosemary** de Polanski o **El resplandor** de S. Kubrick y más cerca en **El cuarto hombre** de Verhöeven o en **Hombre mirando al sudeste**, el film argentino de E. Subiela. Aquí se registran el régimen de narración virtual, la imagen-tiempo directa y las potencias de lo falso[3].

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

Luego los delirios cibermatográficos, donde el cine pone en trance un futuro con nuevos sujetos: biomecanoides, cyborgs, genético-mejorados, en **Blade Runner**, **Alien** o **Terminator**.

Finalmente el surgimiento de las *nuevas locuras cinematográficas* observadas en los neopsychos. **El silencio de los inocentes**, así como en **Henry. Retrato de un asesino**.

Al comienzo debe estar claro un punto esencial: la significación de la categoría *psycho*. Este es un nombre inglés, que aquí usaremos al modo de John McCarty, en su extraordinario libro sobre los psycho-films[4]. En realidad McCarty ha percibido genialmente el legado de Hitchcock con su film **Psycho**. De tal modo, que se trata de una categorización a mitad de camino entre la psiquiatría y el cine. No se trata simplemente de una psicosis -como se traduce al castellano el título de la obra actuada por A. Perkins. Es una psicosis "del cine", engendrada por éste y su dispositivo particular: la estructura de la imagen y el modo en que las potencias y cualidades precipitan -diégesis. No se trata de una especie psiquiátrica pura, sino contaminada, subvertida por la diégesis cinematográfica. En algunos casos, como veremos, ésta se adelanta y consigue sus propios engendros demenciales: Hannibal Lecter, Bill, Henry. Aunque no todos son asesinos. No todos son *psycho-killers*. Algunos sí, y múltiples o seriales, constituyéndose en un nuevo campo de elucubración psiquiátrica.

Hitchcock psycho

"El héroe arquetípico de Hitchcock ha sido a menudo descripto como un hombre ordinario, al cual se lo atrapa en una situación extraordinaria. Esta descripción también vale para el psycho hitchcockiano, él también es inherente a un tipo ordinario, que de pronto se encuentra a sí mismo en una situación extraordinaria -su propia locura."

J. McCarty

Psycho (*Psicosis*) es el film que consuma la precipitación de la locura clásica en el cine.

¿Qué significa esto? Se trata de una locura cierta, no desmentida por la diégesis; todo lo contrario, ésta culmina con la explicación casi académica de un psiquiatra. Se actualizan en la diégesis todos los signos de la locura esquizofrénica de Norman Bates. Primero se agotan visualmente en las variantes de la imagen-movimiento y luego se explican sus actos de criminal travestido exhaustivamente: el complejo materno-esquizofrénico de Norman. Todo como en una conferencia de asesinos psicóticos, pronunciada por un eminente psiquiatra, interpretado por Simon Okland.

El film se estructura en dos diástoles pasivas con traslados investigativos y suspense; y dos sístoles coincidentes con los actos criminales de N. Bates. Hitchcock eligió una iluminación en b/n neo-expresionista[5], y un potente uso de la imagen-percepción en la secuencia de la bañera -planos ópticos sensoriales cortos: color, desnudez, acuosidad, dolor, terror, filosidad, muerte, sangre que discurre. La segunda se desdobla entre el descubrimiento del cuerpo cadavérico de la madre de Bates y la posterior neutralización de ésta con la denuncia de su travestismo.

En **Repulsión** de Polanski -lanzada cinco años después de **Psycho**- también aparece la estructura de la imagen-percepción en los momentos alucinatorios y criminales de la psycho de C. Deneuve. Pero el film no se conduce a la explicación psiquiátrica de sus acciones asesinas. La diégesis no se explica a sí misma como en el film de Hitchcock. **Repulsión** opta por la degradación naturalista del personaje y su entorno, con rasgaduras de las paredes de la casa, dislocación de los ambientes y amontonamiento de trastos y objetos destruídos o putrefactos. **Psicosis** va más allá; la locura no sólo se desarrolla en la diégesis visual y sonora, sino también en el componente discursivo -el largo parlamento del psiquiatra.

La película satura la explicación de la génesis y los motivos del engendramiento de N. B. como un psycho asesino. El psiquiatra presenta una tesis de la locura atravesada por los desarrollos anglosajones de H. Searles y G. Bateson, sostenidos en la madre esquizofrenógena y el vínculo comunicacional psicótico entre ambos. En el extenso parlamento del psiquiatra tenemos una secuencia explicativa acerca de los actos asesinos múltiples de N. B. : 1) muerte del padre 2) simbiosis madre-hijo por años 3) aparición del intruso amante de la madre 4) asesinato de éste y matricidio 5) borramiento de la muerte de la madre, mediante la recuperación en lo real de un cuerpo cadavérico 6) alienación-captura de la personalidad de Norman por la madre 7) eliminación compulsiva de los posibles *partenaires* de su hijo por él mismo vestido de mujer -travestido-, pero no para el goce sexual, sino para entregar su cuerpo y su vida a "la posibilidad de una madre viva...; la batalla terminó para Norman; la madre ganó". Finalmente

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

Norman queda sustituido por la madre, en su voz, cuerpo y pensamiento -ver el plano final de N. B. en la celda y su monólogo interior. Los crímenes terribles son cometidos por ella.

El film encuentra aquí, un último lugar de expansión.

Psiquiatra-psycho

"Quid pro quo"

Con **El silencio de los inocentes** (*The Silence of the Lambs*) de Jonathan Demme se advierte, también desde el cine clásico, que los signos de comportamiento de un asesino serial sólo pueden ser entregados por un psiquiatra, él también psycho criminal múltiple.

Si en **Psicosis** de Hitchcock, la diégesis/imagen-percepción es indescifrable hasta la clave contundente que cierra el film, la obra de Demme da cuenta del fenómeno, haciendo de este desciframiento su estructura. **El silencio de los inocentes** hace cinematografía del enigma psiquiátrico de Buffalo Bill, el despellejador de múltiples jóvenes mujeres. Su eje no se detiene en el regodeo perceptivo de los asesinatos seriales, sino en el *continuum* cerebral que se establece entre el psiquiatra Hannibal Lecter, encerrado en una celda de máxima seguridad, por sus horrendos crímenes caníbales; la agente Starling del FBI (Behavioural science) y el psicho sexual B. Bill. Es por eso que aquí se desplaza lo perceptivo a la estructura ASA' de la imagen-acción, y a la imagen-mental.

Podría decirse que, en realidad, las verdaderas derivaciones de **Psicosis** de Hitchcock están más en este film de Demme o en **Vestida para matar** (1980) de B. De Palma, que en sus sucedáneas **Psycho II** (1983) de R. Franklin o **Psycho III** (1986) realizada por el mismo A. Perkins. El film de De Palma es la gran secuela de **Psycho** en relación a los sectores regidos por la imagen-percepción; lo testimonian las secuencias de los asesinatos del psycho-psiquiatra travesti en el ascensor y en la bañera; constituyen los signos perceptivos hitchcockianos por excelencia. En cambio **El silencio de los inocentes** trabaja sobre la dimensión mental de los personajes involucrados, haciendo del exiguo y neutral psiquiatra de Hitchcock, un gigantesco lanzador de todas las significaciones de la película.

Según G. Deleuze, en los films de Hitchcock, la resolución del enigma criminal y sus acciones se hace en el despliegue de la imagen-mental. "*Hitchcock completa la imagen-acción llevándola a un límite*"; marcas y símbolos se agrupan dando origen a una nueva variante de la imagen-movimiento: la imagen-mental[6].

Si bien la estudiante del FBI, Starling, conoce el *behavioural pattern* objetivo de los asesinos seriados: 1) retienen objetos de las víctimas 2) cazan dentro de su grupo étnico 3) tienen entre 30-40 años 4) son cautos, precisos, perfeccionan su trabajo 5) nunca se detienen; los signos conducentes hacia la captura del criminal, están en la mente de otro *serial killer*: el brillante psiquiatra H. Lecter (A. Hopkins). Para obtenerlos y establecer el mapa de orientación y apresamiento, Starling debe entregarle su psiquismo y él a cambio -*quid pro quo*- le cederá los índices cruciales de su ex-paciente. *Continuum* mental cerrado, perfecto, entre ambos. H. L. enuncia todas las claves: 1) una oruga -en la boca de la jóven muerta despellejada-; eso conduce a ninfa; y ninfa a crisálida y ésta a mariposa; y ésta a belleza...de la piel. 2) B. Bill no es transexual -aunque él cree serlo-. Su patología es mil veces más aterrorizadora y salvaje... Este último punto muestra un singular parecido con la discriminación diagnóstica del psiquiatra de **Psycho**: N. Bates tampoco es un transexual verdadero; pero deja vacío el lugar del veredicto nosológico. ¿De qué locura se trata? Tal vez una nueva, mil veces más aterrorizadora y salvaje... aún ignorada por la psiquiatría.

El movimiento de la imagen-mental sólo cesa en el epílogo, cuando los corderos/*lambs* que torturan a Starling quedan en silencio, B. Bill está muerto y H. L. deambula en libertad, con el destino abierto a otro psycho-film que lo descifre.

Psycho de la vida real[7]

En **Henry. Retrato de un asesino** (*Henry. Portrait of a Serial Killer*, 1986/1990) asistimos al despliegue de un psycho de la vida real. El caso de Henry Lee Lucas, quién condenado a muerte en 1983, había cometido alrededor de 600 asesinatos.

Creemos que este film-ópera prima de John Mc Naughton, es el que logra mayor expansión en el tema que nos ocupa: el psycho-film y sus vinculaciones con la locura y la psiquiatría. En efecto, Henry agota los signos del *psycho-serial killer* hasta nuestros días, pero como lo habíamos considerado, deja vacante su desciframiento del mismo modo que el enigma de H. Lecter en **El silencio de los inocentes**.

Henry no es un asesino aparatoso, como N. Bates o H. Lecter. Es un sujeto ordinario, como cualquier otro que vive en una gran ciudad -Chicago de los años 80. No se encuentra rodeado de circunstancias demasiado particulares -como atender un tenebroso motel, travestirse para matar o estar prisionero en una celda especial. Henry puede ser cualquiera de nosotros en una ciudad de la posmodernidad. También sus víctimas pueden ser cualquiera de los habitantes de la misma. Una especie de ruleta rusa urbana que se reedita casi a diario, como una costumbre más, desprovista de excepcionalidad.

1. Mc Naughton ubica en el comienzo de la obra un paralelismo descriptivo de secuencias que alternan entre los sangrientos asesinatos de Henry como situaciones óptico-sonoras puras, casi sin movimiento en el plano y traslación de la escena criminal -ruidos, gritos, desplazamientos, forcejeos- al componente sonoro de la imagen; y vagabundeo en busca de presas.

Inmediatamente se nos instala en el hiperrealismo de la imagen cinematográfica posmoderna, con aplanamiento de las acciones-percepciones, para entrar en verdaderas naturalezas muertas -situación óptica pura- con los detalles minuciosos de los cuerpos desnudos asesinados. Pero no la situación óptica de la imagen-percepción y su escena, sino el opsigno de la fotografía-video de grano grueso, extraordinariamente preanunciada por Antonioni en la reconstrucción del crimen de **Blow-up**.

Hasta aquí Henry es presentado como un psycho sexual: elige mujeres jóvenes, que mata en situaciones erotizadas.

2. El asesino no está solo. Una pareja de hermanos vive con él. Trabaja como lo hace cualquier otro ciudadano: es fumigador para una empresa privada.

Henry, al igual que N. Bates, mató a su madre. Lo hizo cuando tenía 14 años. Ella "*era una puta*", lo golpeaba y era obligado a "*ponerse un vestido*" y presenciar las escenas sexuales. Por lo tanto Henry también era un travestido. Estas son confesiones, no a un psiquiatra, sino a su potencial *partenaire* Becky.

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

La cuestión parece inclinarse entonces a un psycho-sexual travesti, víctima del complejo materno-esquizofrénico; pero como veremos, Henry no se detiene en las significaciones de **Psicosis**.

3. Los asesinatos en el auto, de las prostitutas nocturnas, introducen la imagen-acción en el film. Por otro lado comienzan los asesinatos en sociedad con su amigo Otis -hermano de Becky. Henry inicia a éste en la criminalidad seriada. Es un psycho "maestro". En un diálogo con Otis denuncia su estructuración paranoide: "Siempre es uno o ellos...; eres tú, o ellos".

4. Aparecen los crímenes no sexuales. En tandem con Otis matan a un vendedor de aparatos de TV y a un automovilista en una *freeway* de Chicago. Este último es asesinado sin otro motivo que el de satisfacer a Otis en su pulsión homicida. Ya no se trata de una causalidad sexual -ni siquiera homosexual-, ni persecutoria, ni social. Podría decirse que la motivación es transocial: sin causa, puro efecto criminal[8]. Henry ya no es sólo un psycho-sexual.

5. Henry enuncia su *pattern* o *modus operandi*: 1) disparar; apuñalar; cortar; estrangular; la policía no sabe qué hacer, cree que son cuatro personas diferentes 2) moverse todo el tiempo; "*lo más importante es seguir moviéndose, así no pueden atraparte*".

Ingresan a una casa y masacran a una familia. Henry filma todo con una camcorder. Otis ya ha devenido en un *serial killer* necrofílico y voyeurista.

6. Debacle final hiperrealista: Henry ultima a Otis para impedir el incesto entre éste y su hermana Becky. Reduce el cadáver descuartizándolo. Insiste: "*debemos seguir moviéndonos,eso es seguro*". Posteriormente también asesina y mutila a Becky, dejando su cuerpo en una maleta al costado de la carretera.

A diferencia de **Psicosis**, **El silencio de los inocentes** y esta primer obra de Mc Naughton presentan un desdoblamiento del psycho: en el film de Demme, H. Lecter/B. Bill; aquí Henry/Otis. En los dos casos existe un movimiento inverso entre ambos. B. Bill reconoce (por lo menos) una motivación sexual-fetichista (la piel); se conduce hacia su captura por el sistema de control social, representado por el FBI y sus sofisticados métodos de investigación; es decir, se detiene, el sistema puede neutralizarlo -al igual que N. Bates. En cambio el psiquiatra Lecter, asesino canibalístico arcaico, logra evadirse. Son psychos aparatosos y teatrales. La sociedad tiene aún la chance de bloquearlos.

Mientras Henry continúa su deriva criminal monótona, sin espectacularidad, Otis precisa de los actos asesinos ampulosos y de un registro fílmico en video; es condición para él la puesta en TV de su acto criminal virtualmente necrofílico y su observación repetida en el aparato. Otis se organiza alrededor de la cultura televisiva, sin ningún otro referente[9]. Henry tiene límites morales: repudia el incesto y la necrofilia[10]. El primero es un psycho necrofílico voyeurista clásico, que termina exterminado. Henry es un asesino viral posmoderno ineluctable[11]. El sistema no lo alcanzará; sólo lo hace después de 600 asesinatos. Ubicuidad fatal sólo anticipada por el cine.

Notas

1. Gilles Deleuze, *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Paidós, Comunicación, 1984.

2. La acepción de diégesis aquí trabajada es la que engloba a la de historia, en tanto es todo lo que la historia evoca y provoca en el espectador.

3. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós, Comunicación, 1985. Cap. II, IV, V, VI.

4. John Mc Carty, *Psychos. Eighty Years of Mad Movies, Maniacs, and Murderous Deeds*. New York, St. Martin's Press, 1986.

5. El mismo modelo lumínico fue utilizado por F. Lang en **M, el vampiro de Düsseldorf**, en 1931. Este film también aborda la locura clásica, certera de un psycho asesino seriado de niños, en una ciudad de la Alemania de entreguerras.

6. G. Deleuze, *op. cit.*, ref. 2. Cap. XII.

7. Título tomado del libro de John Mc Carty, *op. cit.*, ref.4, en su capítulo 7: *The Real-Life Psychos*.

8. Usamos aquí el término **transocial** al modo que Jean Baudrillard emplea transestética, transexual, transeconómico o transpolítico, en su ensayo *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona, Edit. Anagrama, 1991.

9. Sobre la introducción de la imagen televisiva en **Henry...** puede consultarse el trabajo de Camille Nevers: **A l'ombre des serial killers**. *Cahiers du Cinema* Nº 461, Nov. 1992, p. 89.

10. En la revista de cine *Modern Times*, Julio-Agosto 1990, Nº 5, John Mc Naughton concedió un extenso reportaje, donde testimonia sobre las diferencias entre Henry y Otis.

11. El concepto de **asesino viral** se toma como extensión de las categorías de J. Baudrillard en el texto ya mencionado, *La transparencia del mal*. Cf. ref. 7. Allí se da cuenta de los fenómenos virales de nuestro tiempo posmoderno: los capitales transnacionales; el cáncer; el SIDA; la imagen de TV; el terrorismo, y agregaríamos nosotros: el *serial killer* urbano. Todos éstos son fenómenos extremos caracterizados por su alta penetrabilidad, gran reproductibilidad y enorme resistencia a la neutralización. 600 víctimas alcanza el estado de reproducción clónica, como los virus, las células tumorales o las imágenes video satelitales.

Lea el nº 3 de
BARRIO
JALOUIN

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

Pablo Rodríguez Jáuregui

El persistente

por **Fernando Martín Peña**

Solitario videasta santafecino, Pablo Rodríguez Jáuregui ha logrado definir un estilo propio combinando elementos específicos de la imagen electrónica con un inusual talento narrativo enraizado en las historietas y el cine.

VIDEOGRAFIAS

La vocación de Pablo Rodríguez Jáuregui (Santa Fe, 1966) es de inspiración claramente cinematográfica y este dato está confirmado por significativas secuencias de su biografía. Se abrazó desde chico a proyectores y películas resumidas en varios formatos, hizo historietas y cine en súper 8, estudió en la Escuela Provincial de Cine de Rosario desde 1984 hasta 1987 y realizó cursos con Luis Bras (genial, prolífico y desordenado cineasta experimental con sede en Rosario). Con unos amigos integró el grupo *Nibelungos*, que produjo varias obras cortas de animación en súper 8. Allí Jáuregui realizó **La flor es mala** (1984), **Una de arena** (1984), **Modelo para armar** (1984) y **Las hienas** (1985). Entre 1985 y 1991 hizo numerosos videoclips para grupos locales y luego retomó la animación provisto con un equipo Amiga 500, resolviendo la postproducción con las facilidades de un canal de cable en el que además trabaja. Produce solo, con la única colaboración adicional del músico Fernando Kabusacki. En 1991 terminó dos cortos, que prefirió titular simplemente **Ejercicio nº 1** y **Ejercicio nº 2**, aunque este último es un argumental perfectamente acabado. En 1992 realizó **El gordo**, premiada en varias muestras y participante del *VideoFest* de Berlín (edición 1993), y un clip musical titulado **Maldito traidor**. El abundante material que debe producir desde el año pasado para el programa *Caloi en su tinta* le ha permitido mejorar su equipamiento pero a la vez demoró más de lo previsto la producción de su último corto, **El pibe**, recién terminado. Sus trabajos no necesitan instrucciones y están concebidos con la ilusión de un público ecléctico y, en lo posible, abundante.

En Argentina, el terreno del video a veces parece demasiado cerrado en sí mismo. O por lo menos, cuenta con ejemplos de injustificada pedantería. En este sentido no hay gran diferencia con lo que sucedía entre los aficionados al súper 8 hace unos años, pero ahora existe, además, cierto discurso teórico que a veces se enarbola como jurisprudencia. Para algunos, Jáuregui queda siempre afuera: al contar historias con recursos narrativos tomados del cine, sus trabajos estarían eludiendo el experimento conceptual que exige la especificidad de la producción electrónica y "*la nueva narrativa* [que] *se está gestando en torno al video local*[1]".

Pero la producción nacional es demasiado abundante y variada, con lo que no parece posible establecer categorías que resulten de alguna utilidad si los criterios se vuelven muy rotundos. Si es verdad que todos los medios se contaminan entre sí con resultados que todavía corresponde estudiar, quizá el trabajo de Jáuregui sea más experimental de lo que puede parecer.

Su herramienta es la imagen digital animada. En ese terreno, la tecnología no sólo ha simplificado medios y abaratado costos sino que proporciona resultados cada vez más estimulantes con igual o menor trabajo. Por ahora y aquí, esa tecnología encuentra en el video un soporte que reitera esas características. Por ahora y aquí, cualquier trabajo con imagen digital animada debería considerarse experimental: aunque la producción aumente considerablemente año tras año, todavía se está haciendo poco. Jáuregui conoce las ventajas de la herramienta que usa porque hizo animación en súper 8 y sufrió sus limitaciones. Ahora está desarrollando un estilo

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

visual propio que ya no podría reproducir con elementos clásicos. Como él mismo dice, le cuesta mucho dibujar "*a mano alzada*", por ejemplo, y parece un tipo nacido para trabajar solo. La tecnología supera ambos temas por él.

Pero aún sin considerar ésto, Jáuregui ha llegado más lejos. Su citada formación cinematográfica ayuda a explicar que el hombre tienda a contar historias sobre elementos narrativos más bien clásicos, elementos que un público cualquiera sabe identificar. En **Ejercicio nº 2** un solitario encontraba a un perro en la calle una noche de lluvia, y lo perdía poco después. En **El gordo** un fotógrafo captura sin advertirlo el rostro de una mujer hermosa y corre a buscarla, pero descubre que el origen de ese rostro es un afiche publicitario. Incluso los breves *separadores* que ha creado para *Caloi en su tinta* cuentan pequeñísimas historias: un hombre recibe en el rostro una gota de tinta celestial; un gato se pasea por los tejados buscando en distintas ventanas el programa de TV que más le gusta; un buzo persigue entusiasmado a una sirena.

Sobre ese código común preexistente, Jáuregui se permite concretar pequeñas y sorpresivas *vueltas de rosca*, como él dice: el mejor ejemplo está en **El pibe**, donde la presunta cámara no llega a tiempo para mostrar la acción y la encuentra apenas terminada. Jáuregui puede desarrollar una historia completa a través de la cuidadosa selección de la información que suministra en cada plano, y también logra construir un clima extraño y personal que siempre oscila entre el humor y la melancolía. Para conseguir plenamente ambos objetivos, Jáuregui incorpora a la narración distintos elementos específicos de la producción electrónica: la imagen negativa de una ciudad real en el final de **Ejercicio nº 2**; las fotografías digitalizadas en **El gordo** y animadas en los *separadores*; la captura de imágenes de otros videos, dotadas de un nuevo movimiento e insertas en otros espacios de ficción.

Los resultados, aún dentro del campo específico de la animación digital, se acercan bastante a lo que parece profetizar el teórico y videasta Jean Paul Fargier cuando se queja de la falta de emoción propia de mucho video, anuncia la posible muerte de la idea del Video como arte irremisiblemente separado del Cine, y formula tres afirmaciones: "*La televisión es el porvenir del cine. El Video es el porvenir de la televisión. El Cine es el porvenir del Video*[2]".

Notas

1. Carlos Trilnick: **El video de creación en Argentina**. Ensayo publicado en *Videocuadernos I*, Fundación Universidad del Cine, Buenos Aires, 1991.
2. J.P.Fargier: *Los inseparables*, reproducido en op. cit., página 43.

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

I love you
de Marco Ferreri

El fin es un comienzo

por **Sergio Wolf**

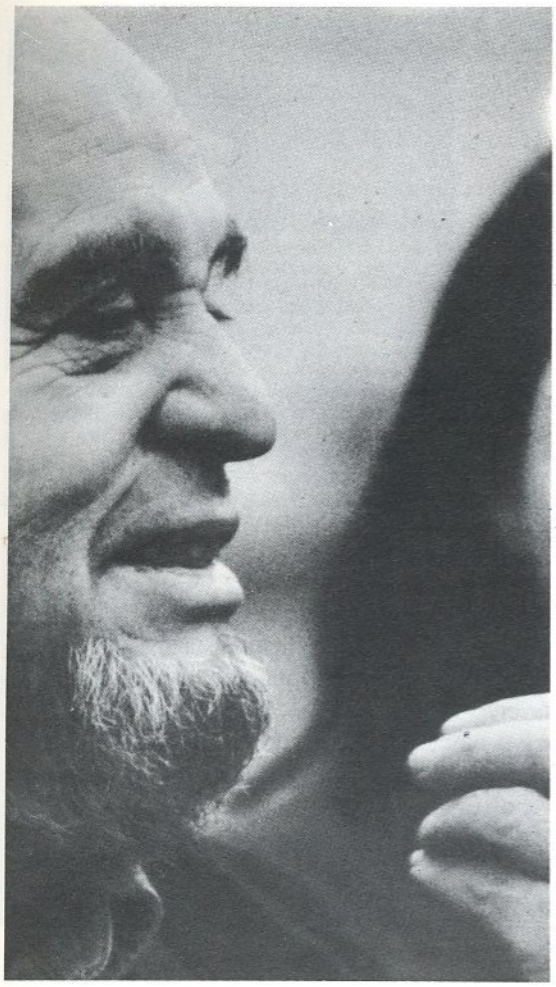
No hay resistencia posible, al enfocar la obra de Marco Ferreri, que logre desentenderse de los conceptos que dan cuerpo a sus relatos y que organizan el sentido de esos films. El motivo de esta imposibilidad quizá se deba a que Ferreri ha hecho, de los conceptos, tópicos visuales y sonoros. No se trata de un canje, del acto que convierte las ideas en films, no es que busca una imagen o un sonido para reemplazar al concepto: sus imagenes y sus sonidos *son* esos conceptos.

En el centro de ese manojo de conceptos, hay una paradoja. La paradoja consiste en que su filmografía es una permanente transición, una progresiva *evolución* que se arma película a película, sin saltos, retroalimentándose a través de esbozos que crecen de un film a otro o, simplemente, completan su sentido así, al eslabonarse. De tal manera, este modo sistemático de evolución impide toda periodización, todo intento por trazar y definir etapas que seccionen una filmografía que abarca 25 films, entre **El pisito** (1958) y la más reciente **Diario di un vizio** (1993). La paradoja termina de dibujarse en la medida en que su cine embate contra las nociones de cultura, historia, progreso, evolución y tradición. Y ésto explica, tal vez, que el universo del autor milanés se despliegue en torno de la discontinuidad y la simultaneidad, del recorte de los personajes centrales respecto de "lo social", de presentar a La Mujer como sujeto y no como objeto de representación, de articular seres de ficción que viven un eterno presente y carecen de pasado y futuro, y de esa destrucción de la estructura dramática clásica a cambio de poner en escena "bloques narrativos" con enlaces ínfimos entre las secuencias. Todos estos ejes se oponen a lo que proponen, canónicamente, la cultura, la historia o la evolución.

En este vaivén que entraña toda paradoja, estos conceptos enunciados son imágenes y sonidos tópicos. Y una película como **I Love You** es una nueva evidencia de esta afirmación. La forma de representar estos conceptos mediante tópicos sigue sufriendo ligeras variaciones. Atrás quedó aquella tenacidad de sus criaturas por desprenderse de las formas institucionalizadas de legislación y control: el afán del educador Roberto por enseñar "de otro modo" a sus niños de **En nombre de la infancia**, Piera desoyendo las habladurías pueblerinas y soportando los *electroshocks* en la clínica de **Historia de Piera**, el desocupado Gerard y la maestra jardinera Valérie haciendo el amor hasta que él decida darse fin en **La última mujer** o los burgueses -todos, nítidos representantes de focos de poder o prestigio social- encerrados para ultimarse comiendo en **La gran comilona**. En *I Love You*, Michel (Christophe Lambert) vive con su amigo sin trabajo Eddy (Eddy Mitchell), casi sin contacto con el entorno. No hay rebeldía alguna por transformar algo, desde su puesto en la agencia de viajes de un *shopping*. Ensimismado en nada, mira televisión y aparta a la prolífica andanada de mujeres que lo acechan, casi introduciéndose por la fuerza en su casa, dado que no realiza "excursiones al exterior" que lo rodea. Los mecanismos de control están disueltos, hasta que encuentre un llavero -que le dice "*I Love You*" cada vez que silba- y se enamore del objeto, desinteresándose de todas las otras mujeres que emprenderán, entonces, el ejercicio de la presión.

Obsesivamente, Michel querrá que esa *respuesta mecánica* del llavero con rostro de muñeca se transforme en una *respuesta personalizada*, contestándole solamente a él. Y es que siempre hay algo que falla o se altera en esos mundos artificiales que se construyen sus personajes -como ocurría con el accidente que le costaba la vida a Gordon en la primera salida al exterior que hacía en **El futuro es mujer** o con Paolo luego de "refrigerar" a Francesca en la casa de **La carne**- y que los hace sucumbir. El hecho de que Michel se choque contra su propio retrato pintado como si fuera Cristo, y que le haga perder un diente y por tanto le impida silbar, va a desencadenar el epílogo.

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



I Love You (Italia/Francia, 1986).

Dirección: Marco Ferreri. **Guión y diálogos:** Enrico Oldoini, Didier Kaminka y Marco Ferreri, sobre idea del último. **Fotografía:** William Lubtchansky. **Montaje:** Ruggero Mastroianni. **Intérpretes:** Christophe Lambert, Eddy Mitchell, Flora Barillaro, Agnes Soral y Anémone. **Producción:** AFC-23 Giugno/UGC/Top 1/Films A2.

Si la posibilidad de conformar una relación de pareja aparecía siempre obturada en el cine de Ferreri, **I Love You** se constituiría en la película que mejor grafica o denuncia esta idea. Que Michel se enamore de una *imagen* visual y sonoramente tópica de la mujer -el rostro frío de muñeca, publicitario, sin volúmen ni contradicción, que "sólo responde cuando el hombre quiere silbarle"- es una síntesis de lo que el director de **Liza** viene delineando hace décadas. La mujer como aquello que no se puede representar (no importan cuántas imágenes o cuerpos de ellas se coloquen), como lo sublime, la naturaleza imposible de explicar, de acuerdo con las sucesivas Ornella Muti en **El futuro...**, Andrea Ferreol en **La gran comilona**, Schygulla en **Historia...**, otra vez Muti en **Historias de locura común** o Dellera en **La carne**. El sistema de representación occidental, masculino, centrado, estable y unidireccional se quiebra -como bien explica el ensayista Craig Owens- al irrumpir aquello que no pertenece al sistema, aquello que no es posible representar, dominar ni constreñir.

Hay zonas, en la articulación habitual de los relatos de Ferreri, que reaparecen. Tal el caso del devenir en *presente continuo*, con personajes sin pasado ni historia previa. El pasado no se muestra escindido, como algo que está detrás, sino que coexiste -en el caso de ser aludido, lo cual es extraño en sus films, como lo prueba Muti en **El futuro...**-, y la compulsión a la simultaneidad y lo transitorio, lo explicita. Ferreri conjuga lo antiguo y lo moderno quizá en un solo plano, y, en este sentido, el uso de los espacios es esencial. En **I Love You** despliega los lugares tópicos de la contemporaneidad: una discoteca, los barrios con monoblocks siempre deshabitados, los *shoppings* y esas casas-*lofts* que en sus tramas nunca indican qué personajes viven allí y qué personajes no. En este sentido, el movimiento interno de la historia de **I Love You** es similar a otras del realizador: encerrar a su personaje durante el film y hacerlo salir en el desenlace, hacia el mar, como elección de cierre, que va de lo mínimo (la casa, en esta ocasión) a lo incomensurable (la playa). La manipulación del tiempo, a su vez, opera de manera diferente en **Diario di un vizio**, en que su protagonista Benito (Jerry Calá) reincide en su pasado amor, aludiendo constantemente a lo vivido y esto lo va impulsando a fluídos contactos con el exterior, mientras describe su tragedia en el bello diario íntimo que el lector va leyendo.

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

Memorias del subdesarrollo y La última cena
de Tomás Gutiérrez Alea

Los dos momentos

por **Paraná Sendrós**

Miradas

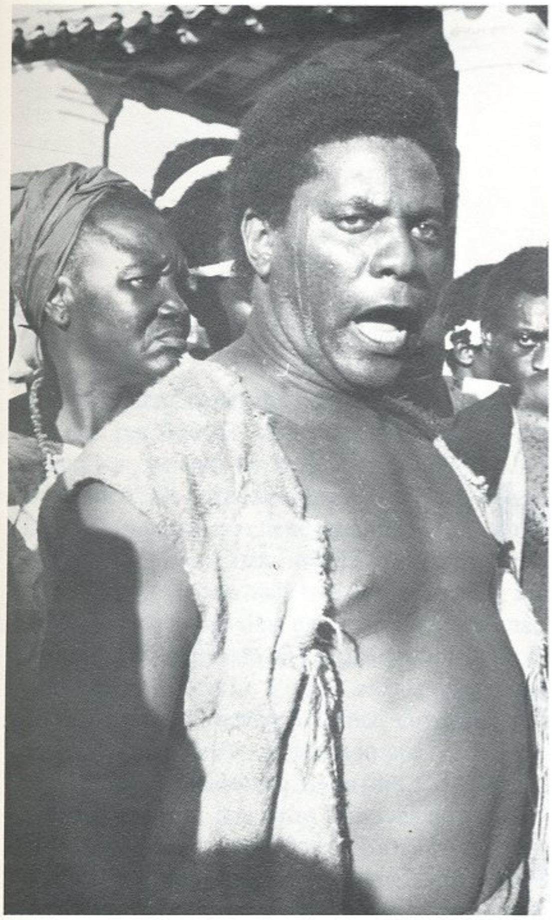
Se alude a un famoso discurso de Fidel Castro: "*Esta humanidad ha dicho basta, y ha echado a andar*". "*Y no parará hasta llegar a Miami*", completa el protagonista de Memorias del subdesarrollo. La humorada toca doblemente, cuando se advierte que esta es una película cubana, realizada por uno de los pilares del cine cubano, allá por 1968. El autor, Tomás Gutiérrez Alea, sigue en dicho país, ejerciendo una módica y efectiva crítica de los vicios comunes que afectan la construcción de cualquier utopía, sea el gobierno de las oficinas (su regocijante comedia de humor negro **La muerte de un burócrata**, y antes aún su adaptación de **Las doce sillas**), sea también el machismo (**Hasta cierto punto**), eludiendo siempre la completa sumisión a banderías programáticas o consignas gubernamentales. Aunque nada hace suponer escozores con el gobierno castrista, nada tampoco lo hace ver como un obsecuente "artista del régimen". Por el contrario, la de este hombre parece una mirada equidistante y lúcida, y sus obras nunca se agotan en una sola dirección. **Memorias...** y **La última cena** son las películas que él mismo considera mejores, dentro de lo que ha podido hacer. la más original es la primera. La más tocante, la segunda.

En el primer caso, el personaje protagónico, que va llevando el hilo de la historia y de las reflexiones en *off*, es un hombre todavía joven que, al comenzar el castrismo, ha decidido quedarse en La Habana, viviendo de sus últimas rentas, mientras la familia y los amigos eligieron el exilio en Norteamérica. Escéptico de todo, tiene simplemente curiosidad de ver lo que está pasando, y amor al terruño (quizá, más bien, a la comodidad del terruño). Sus intereses, principalmente mujeriles, y sus reflexiones, tipifican al hombre de clase media, con educación intelectual eficaz, pero con una displicencia intelectual atroz, en suma, resultan un espejo en que pueden reconocerse varias generaciones de este continente. Con humor, con variedad de recursos típicos del cine ágil de la época -recursos de mantenida frescura, en buena adaptación de las rupturas francesas-, Gutiérrez Alea y el escritor y coguionista Edmundo Desnoes le hacen vivir situaciones bien ilustrativas, de donde derivan pensamientoscomo éstos: "*Todo el talento del cubano se gasta en adaptarse al momento* (...) *dependen de que otros piensen por ellos*", o "*En el subdesarrollo nada tiene continuidad, todo se olvida, la gente no es consecuente* (...) *Es posible que tenga que ver con el trópico. Aquí todo madura y se pudre con facilidad. Nada persiste*". Y, respecto de un choque con gente de estratos populares: "*Yo he visto demasiado para ser inocente. Ellos tienen demasiada oscuridad en la cabeza para ser culpables*".

La película pone en cuestión incluso hasta al propio coguionista Desnoes, que aparece compartiendo una mesa redonda con un juvenil David Viñas, quien tampoco queda del todo bien parado. Filmada en 1968 y sugestivamente ambientada en 1962, cuando empezó el bloqueo, la obra toma un particular sentido para nuestra visión desde estos años '90. Entretanto, se ha convertido en un clásico del cine latinoamericano, y, con justa razón, lo seguirá siendo.

Por su parte, -y en un estilo más bien clasicista- **La última cena** tiene más vigor dramático, mayor cuidado y despliegue de producción, y, también, un doble mensaje dirigido a dos puntas: abiertamente a la historia católica, y alusivamente, con frases y situaciones bien reconocibles, a la predicación comunista. Su argumento muestra dos días muy particulares de una Semana Santa del siglo XVIII, en una plantación azucarera donde el amo, imbuido de espíritu religioso, quiere brindar un ejemplo y varios sermones a sus esclavos negros. El jueves llega al ingenio, y empieza su pretendida misión, con doce negros elegidos al azar. La cena propiamente dicha dura

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



La última cena (Cuba, 1976).

Dirección: Tomás Gutiérrez Alea. **Argumento:** Tomás Gutiérrez Alea. **Guión:** Tomás Gutierréz Alea y María Eugenia Haya. **Fotografía:** Mario García Joya. **Música:** Leo Brower. **Intérpretes:** Nelson Villagra, Silvano Rey, Luis Alberto García, José A. Rodríguez, Samuel Claxton, Mario Balmaseda. **Producción:** Santiago Llapur, Camilo Vives. **Productora:** I.C.A.I.C.

Memorias del subdesarrollo (Cuba, 1968).

Dirección: Tomás Gutiérrez Alea. **Argumento:** libro de Edmundo Desnoes. **Fotografía:** F. Suárez. **Música:** Leo Brower. **Intérpretes:** Sergio Corrieri, Daisy Granados, Eslinda Núñez, Omar Valdés, René de la Cruz. **Productora:** I.C.A.I.C.

casi una hora de película, y aunque por ahí parezca más teatro que cine, resulta un modelo de cómo dar contenidos sin aburrir.

Bien ha dicho Penelope Gilliat en *The New York Times*: "*La deslumbrante alegoría de Gutiérrez Alea sobre su país - tan buena como su* ***Memorias del subdesarrollo****- surge de fuentes diversas: cristianismo, socialismo, blasfemia, humor, desesperación y horror. Esto sólo era factible para un artista escéptico que, viviendo en una tierra cristiana con una historia de esclavismo, se ha propuesto ser comunista. Gutiérrez Alea es brillante en su incredulidad, y angustia,. Esta es la película más interesante y compleja que se haya hecho sobre casuística*", dice, refiriéndose a esa parte de la teología moral (y también de la jurisprudencia) que trata sobre casos prácticos de conciencia. Particularmente, porque, después del jueves llega el viernes santo, cuando los negros quieren ver y poner en práctica las teorías de su señor.

Se evidencian entonces los riesgos de "*ver el cuerpo de la Verdad manejado por la cabeza de la Mentira*", tal como, en algún momento, ilustra un desconfiado esclavo pagano. Ese viernes muestra las limitaciones de quien puede emocionarse sinceramente con su propia prédica, pero, llegado el momento de aplicarla, interpreta todo de modo distinto (y también sinceramente). El desenlace es fuerte; el final, abrupto, con un pobre cura -¿equivalencia de un militante barrial?- espantado ante los hechos que arruinan su humilde trabajo cotidiano. Y, por supuesto, no hay sábado de gloria ni, mucho menos, domingo de resurrección.

En lejana entrevista, Gutiérrez Alea contaba de su atracción por el comunismo, cuya idea "*se me parecía bastante a la del paraíso*". Desde entonces se dedica a señalar, dentro de lo posible y más o menos indirectamente, las mezquindades capaces de arruinar cualquier camino al paraíso.

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

la ficción documental

entrevista a Edgardo Cozarinsky

por Luciano Monteagudo

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

En diciembre del año pasado, Edgardo Cozarinsky pasó una vez más por Buenos Aires (una ciudad de la que no se puede separar) y presentó en la Sala Lugones su film más reciente, **BoulevardS du crépuscule,** un "*film ensayo memorable*" según la crítica francesa, que tiene mucho que ver con la Argentina. El narrador (el propio Cozarinsky) investiga los últimos años de dos actores franceses que nada tuvieron en común, salvo el hecho de haber terminado sus días en la Argentina: Renée Falconetti, la legendaria protagonista de **La pasión de Juana de Arco** (1927) de Dreyer, y Robert Le Vigan, "*el más grande actor secundario del cine francés*", según Truffaut, cuya carrera culminó en la posguerra, cuando fue condenado por colaboracionismo con el régimen de ocupación nazi. En su film, Cozarinsky entrecruza con su búsqueda estas dos vidas (a través de material de archivo y varios testimonios, como los de Bioy Casares, Jorge Di Paola y Néstor Tirri) pero llega a una conclusión inevitable: "*No hay investigación inocente, el detective siempre termina enterándose de algo sobre sí mismo*".

Lo que sigue es un extracto de una larga charla con Cozarinsky sobre **BoulevardS du crépuscule** (un título que juega con la versión francesa de **Sunset Boulevard**) y sobre las peculiaridades de su cine, siempre fronterizo, nunca convencional.

*¿Cómo surgió la idea de **BoulevardS du crépuscule,** del entrecruzamiento de las vidas de Falconetti y Le Vigan?*

Uno empieza a tirar de un hilo y se encuentra con la madeja. El director del Institute National de l'Audiovisuel, Claude Giuisard, me dijo: "*El proyecto es interesante si usted lo hace en primera persona*". Al principio, no le encontré la punta, porque era evidente que era un film en primera persona, en la medida en que era yo quien lo hacía. También era obvio por qué me interesaba el proyecto: yo había hecho el trayecto inverso al de Falconetti y Le Vigan. Después, sin embargo, me puse a reflexionar y me di cuenta hasta qué punto a través de esta gente yo me veía a mí mismo y a la Argentina. A mí mismo no como un individuo sino como una criatura histórica, por decirlo de una manera que suena un poco pedante. Nacido en un momento determinado, tenía cinco años cuando fui llevado a Plaza Francia por mis padres y yo no entendía por qué estaban tan contentos y parecían tan aliviados: era el fin de la guerra. Mucho después, empecé a frecuentar las primeras funciones de Gente de Cine, falsificando mi cédula de identidad: había que tener 18 años para entrar y yo tenía sólo 15. El cine era como una ventana que se abría sobre mundos desconocidos, me contaba historias de una manera diferente de como me las contaban los libros y veía gente distinta de la que veía en la vida real. Al mismo tiempo, me enceguecía con lo que tenía a mi alrededor y en esa época no sabía que Falconetti había estado acá, que a lo mejor incluso había estado cerca mío ese día de infancia en Plaza Francia. Tampoco sabía en ese momento que Le Vigan estaba vivo, aquí, en la Argentina, cuando en Gente de Cine yo estaba viendo **La bandera** o **Los bajos fondos**. No sabía que ese individuo desorbitado e histérico que había en la pantalla, que era tan fascinante, estaba encerrado en Tandil. Yo no había visto **La orquídea**, porque despreciaba ese cine argentino de la época del peronismo, totalmente de convención, de teléfonos blancos, de gente que hablaba de tú; yo lo despreciaba de una manera muy espontánea. Así que cuando empecé a pensar en todo ésto, comenzaron a moverse dentro de mí no sólo recuerdos sino todo aquello que se podría decir que es la imbricación de una pequeña vida individual en una serie de momentos de la Historia. Me dije entonces: no soy yo, ni tampoco Le Vigan, ni tampoco Falconetti. Somos los tres y a través de los tres empieza a iluminarse en qué país cayó cada uno. Ella cayó en el país hacia 1943, en el ocaso del poder conservador, donde las minorías eran enormes, minorías que podían mantener revistas literarias, sociedades de conciertos, temporadas de teatro francés... Y él cayó en la época en que llegaban docenas, cientos de personas que tenían cuentas que saldar (justas o injustas) por el momento político de posguerra. Entonces me dije: a través de ellos me encuentro conmigo y a través de mí me encuentro con dos momentos de la historia argentina: uno que no llegué a conocer, porque era un chico cuando terminó; y el otro que viví en toda mi infancia, cuando se oía hablar de Hitler en la Patagonia, de nazis escondidos. Era como una versión de un cuento de hadas y de ogros, un cuento de Grimm, que tenía una expresión mucho más cotidiana y banal y penosa incluso como podía ser la historia personal de Le Vigan.

Esta especie de trama, de diálogo entre la noción de Historia con mayúscula y de las pequeñas historias individuales también aparece en otros de tus films.

A mí me interesa todo aquello que sea posible poner en relación; no me interesa nunca una cosa pura. Incluso cuando he realizado películas totalmente de ficción he tratado de establecer

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

esa relación. Si mirás desde ese punto de vista **Guerreros y cautivas**, es la historia de unos pobres destinos individuales inmersos en una serie de Hechos con mayúsculas: Conquista del Desierto, Reparto de Tierras, Inmigración... Todas grandes cuestiones. Y allí hay una cantidad de gente que está perdida en medio de eso, que cree ideológicamente en que los blancos son superiores y que traen la civilización. Y los pobres no se dan cuenta de qué fuerzas los manejan, ni siquiera de que ellos son también víctimas. No se dan cuenta de qué papel están jugando: tanto los "buenos" como los "malos" son todos como juguetes.

Este es un sentimiento muy fuerte que tengo. Por eso, volviendo a **BoulevardS du crépuscule**, quise que la película terminara con esa pareja anónima y que son los que, en épocas siniestras, se llamaban "cabecitas negras". Es la gente que más me interesa, que más me gusta. Es la gente que ha sido utilizada por distintas ideologías, que tiene en sí misma la autenticidad de la gente que no se ve a sí misma con un destino ideológico. No son intelectuales, no son clase media ilustrada: son en la Argentina lo que son los italianos del sur que van a trabajar al norte, o los andaluces que van a Barcelona, y que son despreciados. A mí siempre me fascinó que una cierta burguesía argentina endeble y medio enclenque hubiera acuñado con desprecio la expresión "cabecitas negras". Por supuesto, me parecía monstruoso, pero me interesaba como mecanismo de pensamiento: era algo muy brutal y muy inocente al mismo tiempo. Porque era gente que se decía liberal y educada la que hablaba de "cabecitas negras". En mi adolescencia siempre me chocó esta expresión y ésto de alguna manera lo recuperé no durante la preparación de la película sino durante el rodaje, cuando estábamos filmando Buenos Aires desde el balcón del hotel. Todas las noches veía las parejas en el Obelisco y pensé que me gustaría filmar alguna para la película. Y una vez que la hube filmado me di cuenta de que tenía que terminar la película con esa gente porque ellos habían sobrevivido a todo, como digo en el comentario final. En el cine lo que me interesa es la gente anónima.

En **Guerreros y cautivas** no me interesan tanto los oficiales como los soldados; en **La guerra de un solo hombre** lo que me interesan son esas caras anónimas sobre las que detengo la imagen. En el caso de **BoulevardS du crépuscule** no podía terminar hablando de la gente que tiene un nombre, que se sabe lo que ha hecho, de la que existe testimonio; quise hablar en cambio de la gente de la que no sabemos nada más que se está besando y acariciando una noche de verano en el Obelisco.

De alguna manera, aquí, en la Argentina, Le Vigan y Falconetti pasaron también a ser gente anónima...

Eran marginados, marginales. Además eran perdedores, que es otra categoría que me interesa. Porque esta sociedad sólo acepta el éxito. Ella era una actriz abandonada que ya había tenido su momento de esplendor. No era judía y en 1942, cuando dejó Laussanne para venir a Sudamérica, tenía la posibilidad de trabajar en Francia, si hubiera querido. Sabemos que época de la Ocupación fue una época de auge para el cine y el teatro. El suyo no era un exilio político, de ninguna manera: yo creo que estaba poniendo distancia con el mundo francés que ya no la quería; fue como una respuesta orgullosa ante lo que ella consideraba una maquinación. El caso de Le Vigan es distinto: había sido marginado de una manera brutal. Tuvo que hacer cuatro años de trabajos forzados, no tenía derecho al pasaporte o la ciudadanía francesa, fue borrado de la lista de la Unión de Actores. Estaba en libertad condicional y sin documentos cuando cruzó los Pirineos a pie, en 1948 o 1949, supongo, porque llegó a filmar en España en 1950 y **La orquídea** se estrenó en la Argentina a principios de 1951.

En la presentación de la película en la Sala Lugones alguien te cuestionó que le dieras la palabra a un colaboracionista como Le Vigan y vos explicaste que para entener al fascismo había que escucharlo antes que demonizarlo. ¿La respuesta también se puede aplicar al oficial nazi Ernst Junger y ***La guerra de un solo hombre****?*

Yo siempre tuve una forma de analizar o ver la realidad pública política que no me dejaba estar con nadie. Pero sobre todo me repugnaba la pasividad... Siempre sentí que era demasiado fácil ganar una buena conciencia, comprarla barata, simplemente suscribiendo a toda la cartilla, al ABC de la izquierda. Ya en **Puntos suspensivos** había tomado como personaje un cura de extrema derecha porque me parecía fascinante, y creo que esa fascinación mía por la derecha está en hecho de que no reconozco nada mío en ella. Pero lo que me interesa es el hecho de que ese poder que se constituyó en un momento determinado ha sobrevivido totalmente, con otra cara. Pensá un poco lo que es hoy la Comunidad Europea, qué es el Mercado Común: es una idea de unidad de Europa como la que Hitler quería realizar con el Tercer Reich. Sólo que Hitler trató de realizarla por las armas y con una idea racista de superioridad aria. Por lo tanto, estaba condenado al fracaso porque era, de alguna manera, una idea esteticista; esteticista en el sentido de crear una especie de Olimpo de pacotilla. Hay que pensar en todo lo que se logró después de la Segunda Guerra Mundial, muy lentamente: primero el Benelux (Bélgica, Holanda, Luxemburgo); luego eso extendido a Europa del oeste con el nombre de Mercado Común y hoy como Comunidad Europea. Y ello fue logrado por intereses económicos; por intereses económicos se logró una unidad que se proyecta sobre lo político, lo militar, lo social.

Algo de eso se plantea también en ***La memoria corta****, el film de Eduardo De Gregorio, donde las imágenes de los jerarcas nazis de ayer dirigen hoy las grandes empresas de Europa.*

Cuando escribimos con De Gregorio **La memoria corta**, la idea era simplemente no que esa gente está oculta sino que todo se sabe y a nadie le importa. Es curioso, porque la película se filmó en 1978, se estrenó en 1979 y todo ésto era antes de que Le Pen estuviera en el parlamento y que el Frente Popular estuviera reconocido. De alguna manera lo que ya estábamos diciendo era: esta gente no está escondida, está visible; lo que pasa es que a nadie le importa lo que hizo en otra época.

Volviendo a la pregunta original: ¿qué encontrás al acercarte a escuchar a Le Vigan o Ernst Junger?

Lo que encuentro es el reflejo de cosas que hoy me parecen normales, y es eso lo que me da miedo. Porque pienso que la gente vive en épocas donde no percibe toda esa ilusión que uno tiene de vivir momentos históricos. Los momentos históricos son otros. Creo que, como decía Borges en esa nota de *Otras inquisiciones* que se llama *El pudor de la historia*, las verdaderas fechas históricas son secretas. Cuando leí los *Diarios* de Junger, en 1978 en París, lo que me impresionó fue la normalidad de la vida bajo la Ocupación. Después de todo, no era muy diferente de la normalidad de la vida argentina bajo el Proceso, que me contaban

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

LOS FILMS QUE EL LORRAINE® PROGRAMO AYER...

NUEVA COLECCION

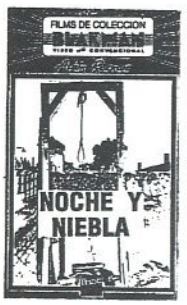
PEQUEÑOS **GRANDES FILMS**

BLAKMAN VIDEO NO CONVENCIONAL

LOS REESTRENA HOY

COPIA NUEVA

JEAN VIGO • CERO EN CONDUCTA



ALAIN • RESNAIS NOCHE Y NIEBLA

NORMAN McLAREN UN INNOVADOR EN ANIMACION •

LUCHINO VISCONTI
IL GATTOPARDO

VERSION COMPLETA. ORIGINAL EN ITALIANO. CON SUBTITULOS EN CASTELLANO

JEAN COCTEAU
LA BELLA Y LA BESTIA

JEAN VIGO
L' ATALANTE

STANLEY KUBRICK
Dr. STRANGELOVE

JEAN RENOIR
LA REGLA DEL JUEGO

INGMAR BERGMAN
FRUTILLAS SILVESTRES

FILMS DOCUMENTALES UNICOS

OLYMPIA I y II

LA OBRA MAESTRA DE LENI RIEFENSTAHL

TAMBIEN EN PACK INCLUYENDO EL LIBRO **"MEMORIAS"** DE LA AUTORA

TRILOGIA DE ROBERTO ROSELLINI SOBRE LA GUERRA

LAS OBRAS INICIADORAS DEL NEORREALISMO ITALIANO, EN UNA SERIE DE COLECCION

EN VENTA CONJUNTA O POR UNIDAD

TAMBIEN: *Sucesos Argentinos...* (EN NOTABLES DOCUMENTALES)

NUMERO VIVO® (JAZZ..., PIAF..., NAT COLE..., MARIA CALLAS...)

Chocolatines, caramelos, bombones...

PIDALOS A: **AYACUCHO 509 • (1026) Bs. As • TEL/FAX: 49-4895 • 49-4503**

ENVIOS POR CONTRARREMBOLSO A TODO EL PAIS

ATENCION "MIMOSA" A LOS AMIGOS DEL INTERIOR

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

los amigos que viajaban, amigos que estaban plenamente conscientes de lo que ocurría. Al mismo tiempo, en Francia nadie se quería acordar se la época de la Ocupación porque no sabían qué hacer con ese recuerdo: en medio de una situación de fuerza donde están ocurriendo cosas que, puede decirse sin exageración, son monstruosas, hay que ganarse la vida, hay que salir a trabajar todas las mañanas, afeitarse, vestirse; no se puede impedir enamorarse, casarse, tener una familia, ir al cine, al teatro, y no pensar las 24 horas del día en lo que está pasando. Esa especie de evidencia tan simple era algo que yo sentía cada vez que me visitaban mis amigos y la encontraba en el *Diario* de Junger, reflejada en otra época. Quizás por eso **La guerra de un solo hombre** tuvo una repercusión tan grande en toda Europa, porque la palabra era de Junger, pero el punto de vista desde el cual esa palabra era montada y puesta en relación con otros discursos era un punto de vista que no podía ser ni francés ni alemán: era el punto de vista de un argentino. Y creo que en el fondo, **La guerra de un solo hombre** es una película muy argentina.

Otra película tuya realizada en Europa y que también habla de alguna manera sobre la Argentina es ***Pura memoria****, el film sobre los Klarsfeld, ¿no?*

Es curioso, cuando yo vivía acá, cuando hice **Puntos suspensivos**, cuando escribía sobre cine, siempre me tildaban de extranjerizante. Me decían que no me interesaba la cultura nacional y popular y quizás tenían razón: me interesaba la cultura, me interesaba la Nación y me interesaba el pueblo, pero no me interesaba la "cultura nacional y popular". La gente pone etiquetas muy rápido y la etiqueta que me pusieron entonces fue la de extranjerizante, como en la época de Stalin se podía decir que alguien era "cosmopolita". Sin embargo hoy, con la perspectiva que tengo, a veinte años de **Puntos suspensivos**, creo que las películas que hice en Europa son muy, muy argentinas y que hay un punto de vista que no podría ser el de un mero francés.

Las películas que hice en Argentina son un poco... Creo que **Puntos suspensivos** es una película de alguien que estaba muy solo y que hizo una barbaridad, una película que trata de la Argentina pero que es un poco marciana. Y lo que tiene de curioso **Guerreros y cautivas** es que trata la historia argentina desde un punto de vista que no asigna premios ni castigos, que no dice ésta es la gente que estaba en lo justo, ésta es la gente que estaba en el error. Por eso pienso que esa cuestión argentina se nota más en las películas que hice afuera. Acá hay un punto de vista más objetivo sobre las cosas.

En tu obra hay algunos films que son claramente de ficción, como ***Los aprendices de brujo***, ***Alta mar***, ***Guerreros y cautivas****; y otros que están en una frontera más indiscernible, entre el documental y la ficción, como* ***La guerra de un solo hombre*** *o ahora* ***BoulevardS du Crépuscule****. ¿Son estos últimos los que vos considerás que se ajustan a tu idea del "film-ensayo"?*

Me interesa mucho el enayo como forma libre, lo que es el ensayo en la literatura. En cine, lo que tradicionalmente se llama documental está cada vez más muerto y la gente que en este campo hace algo interesante produce un cine que quizás antes no hubiera sido considerado documental. Digo un antes impreciso, la época en que se hacían esas películas aburridísimas sobre el cultivo de la yerba mate en Misiones. Pienso que el tema que se documenta hoy más claramente es el hombre, y el hombre está hecho no sólo de actividad y de utilidad social sino de vida imaginaria, de capricho, de irracionalidad y de pulsiones puramente emotivas. Y eso que antes era territorio exclusivo de la ficción ha sido rescatado por un tipo de cine que es cada vez más fuerte y que se ha alejado totalmente de lo que antes se llamaba documental. Yo digo que lo que hago es "ensayo", pero pienso ensayo un poco como alguna obra escrita de ficción, como una reflexión libre, como lo que hace Borges con *Otras inquisiciones*. Hay textos de *Otras inquisiciones* que podrían tranquilamente estar ubicados en *El Aleph* y pasar por cuentos, así como hay textos de *El Aleph* que podrían pasar a *Otras inquisiciones* y ser considerados ensayos. Creo entonces en el ensayo como en una forma muy libre, una reflexión personal que se ejerce a partir de hechos históricos, de personajes que realmente existieron, o de personajes de ficción, o de unos versos de un poema. Y es esa libertad de manejar las cosas y ponerlas en relación lo que siempre he tratado de lograr en este tipo de películas. Como dije una vez (y la fórmula tuvo bastante éxito en Francia): poner en conversación en vez de poner en escena. El espacio no es el escenario como en el teatro sino que el espacio es la conversación en sí. Dejar que las cosas hablen. Cada cosa parece decir algo pero puesta en relación con otra lo que parecía querer decir por sí sola empieza a funcionar con respecto a la otra. Hay una alquimia que hace que todo se modifique y eso es lo que a mí me interesa. Ver qué pasa si pongo a Falconetti al lado de Le Vigan, qué pasa si me pongo a mí en relación con ellos, qué pasa si pongo en relación la historia de la Argentina con estos dos destinos oscuros. Para poner un poco de orden y hacer este mateial más elocuente, necesito trabajar con una organización que no es a priori sino a posteriori. Por eso generalmente tengo períodos de montaje muy largos.

En ***BoulevardS du crépuscule*** *parecería que el material documental y el de ficción cumplen funciones inversas.*

Lo que yo uso como material documental son películas argentinas de ficción de los años '40 y '50: las muestro como documentos de Le Vigan como actor, sobre cómo podía imaginarse Europa a partir de América del Sur, sobre el personaje de una refugiada inubicable sobre la que se sabe nada. Y a su vez las imágenes que vienen de noticiosos están utilizadas de una manera muy lírica, con mucha música, son casi como un clip musical. Lo que tradicionalmente sería el documento yo lo subjetivizo, lo internalizo en función de los personajes, que se van transformando un poco en personajes de ficción. Pero ésto yo lo he observado después: cuando trabajo veo claro qué es lo que quiero, pero no me planteo problemas de tipo lingüístico.

Buenos Aires, 17 de diciembre de 1992

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

Bio-filmografía de Edgardo Cozarinsky

Nació en Buenos Aires en 1939 y vive en París desde 1974. Estudió Filosofía y Letras en su ciudad natal y de jóven publicó mucha crítica cinematográfica. Entre sus libros: El laberinto de la apariencia (Estudios sobre Henry James, 1964), Borges y el cine (1974, edición ampliada: Borges en/ y/ sobre el cine, 1981). Publicó un ensayo sobre el chisme como narración, cuyo título es El relato indefendible y un volúmen de ficción titulado Vudú urbano, en 1985.

Ninguno de sus films llegó a estrenarse comercialmente en Buenos Aires.

Como director

1971: **... (Puntos suspensivos)**. Argentina (largometraje).

1977: **Les Apprentis-sorciers** (*Los aprendices de brujo*). Francia-R.F.A

1980: **Not in Vain** (*No en vano*). Suiza (mediometraje).

1981: **La guerre d'un seul homme** (*La guerra de un solo hombre*). Francia-R.F.A

1981-2: **L'Album des cartes-postales volees** (*El álbum de tarjetas postales robadas*). Francia-R.F.A (serie de 4 cortometrajes).

1982: **Mémoire: Mary Mc Carthy**. Francia (para televisión).

1983: **Jean Cocteau: Autoportrait d'un inconnu** (*Jean Cocteau: Autorretrato de un desconocido*). Francia.

1984: **High Seas/Haute mer** (*Alta mar*). Holanda-Francia.

1986: **Pour mémoire** (*Pura memoria*). Francia

Cinémas d'Argentine (*Cines de Argentina*). Francia (videos realizados para el programa *Etoiles et Toiles*, de la TV francesa).

1988: **Sarah**. Francia-Bélgica.

1989: **Guerreros y cautivas**. Argentina-Francia.

1990: **André Chastel (Un sentiment de bonheur)** (*André Chastel - Un sentimiento de felicidad*). Francia.

1991: **Scarlatti**. Francia.

1992: **BoulevardS du crepuscule** (*Boulevards del crepúsculo*). Francia.

Como guionista

1967: Diálogos adicionales para **Los traidores de San Angel**, de Leopoldo Torre Nilsson.

1979: Guión original, en colaboración con el director, de **La memoire courte** (*Memoria corta*), de Eduardo De Gregorio.

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

Hombre de la esquina rosada

Ha debido ser la televisión española la que decidiera que la figura y el nombre de Jorge Luis Borges sirvieran para algo más que la mera polémica literaria o las cuestiones de herencia: la serie *Cuentos de Borges*, producida en 1990, llegó a la Argentina primero a través de la televisión por cable y, más recientemente, al canal 2 de La Plata, en cuatro espléndidos programas que adaptaron sus cuentos *El sur*, *El evangelio según Marcos*, *La intrusa* e *Historia de Rosendo Juárez*. Parece atinado, entonces, el recuerdo de un film sobre otro cuento suyo, disponible en video.

Hombre de la esquina rosada (y no "El hombre de la esquina rosada", como suelen rebautizarlo cronistas apresurados) fue publicado en su forma definitiva como parte del volumen *Historia universal de la infamia* (1935), aunque antes había conocido otras formas: con el título *Leyenda policial* apareció en la revista *Martín Fierro* en 1927, y como *Hombres pelearon* en su libro de 1928 *El idioma de los argentinos*, datos éstos recogidos en una informada nota de Jorge B. Rivera en el suplemento *Cultura y nación* del diario *Clarín* del 28 de marzo de 1991.

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

El cuento de Borges, escueto y preciso como toda su obra, tiene un narrador que en el film se convirtió en el Oriental. El es quien introduce a los restantes: Francisco Real, el Corralero, que se aparece una noche en un bailongo orillero; se presenta ante Rosendo Juárez, el Pegador; cree humillarlo; le birla la mujer, la Lujanera; y termina acuchillado por autor anónimo. Anónimo para el resto de los personajes, no así para el lector. Además de los mencionados, los guionistas mantuvieron a Julia, la dueña del bailongo. Corresponde recordar que en su libro *El informe de Brodie* (1970), Borges incluyó *Historia de Rosendo Juárez*, especie de continuación en la que un ya viejo Pegador cuenta su versión del incidente.

Hombre de la esquina rosada fue el tercer film argentino en adaptar directamente un texto de Borges, después de **Días de odio** (1953), dirigido por Leopoldo Torre Nilsson sobre *Emma Zunz*, y de **La espera** (1958), cortometraje de Mario David basado sobre el cuento de igual título. Hacia 1960-1961, la compañía productora y distribuidora Argentina Sono Film tenía éxitos de taquilla con films cómicos de José Marrone y dramáticos de Daniel Tinayre, Mario Sóffici y Lucas Demare, pero los hermanos Mentasti aspiraban a algún producto que les brindara, además de dinero, algo de prestigio.

El nombre de Jorge Luis Borges parecía ideal, ya que para esa época era reconocido a nivel mundial. Así, se compraron los derechos y se encargó la adaptación a un terceto de escritores con vasta experiencia en cine: Isaac Aisenberg, Carlos Adén (frecuente colaborador de Luis Saslavsky y Carlos Schlieper) y Joaquín Gómez Bas, el autor de *Barrio Gris*. A ellos se debe que la anécdota haya sido ubicada en una fecha precisa, la del 25 de mayo de 1910. Esta elección no fue caprichosa y obedecía más bien a razones industriales: la mínima anécdota de Borges no daba, en términos cinematográficos, más que para un corto o mediometraje -algo que confirma el resto de su obra trasladada al cine o a la TV-; por lo tanto, era preciso "estirarla", y los fastos del Centenario proveían un colorido adicional que reforzaban, con su ambientación festiva, la carga dramática de los personajes principales. La verdadera razón por la cual los Mentasti compraron ése y no otro cuento del autor se ignora, aunque quizás obedezca a la irónica opinión de Edgardo Cozarinsky en su ensayo *Borges y el cine* (1974): "Hombre de la esquina rosada *es el cuento de Borges que prefieren aquellos lectores a quienes no interesa la literatura de Borges*", ya que "*es posible leer en él cierto pintoresquismo folklórico, un final imprevisto, una rápida alianza de pasión y muerte que garantiza la intensidad del efecto; ha sido frecuente no leer otra cosa*".

Para dirigir el film fue contratado René Mugica. Nacido en Carhué, provincia de Buenos Aires, el 8 de Agosto de 1909, hermano de los actores Alba y Hugo, tío de la actriz Bárbara y tío abuelo del actor Gabriel Rovito y del productor Pablo Rovito, Mugica se inició en el cine como colaborador técnico en **¿Dónde está tu mujer?** (1939, dir. Gastón Mayol) y prosiguió como actor, siempre en personajes secundarios, en títulos como **El cura gaucho, La guerra gaucha, El viejo hucha, El fin de la noche, Su mejor alumno, El muerto falta a la cita, Pampa bárbara** y otros. Desde fines de los '40 y paralelamente a la actuación, Mugica fue ayudante de directores como Schlieper, Demare, Carlos Rinaldi, Augusto César Vatteone, Moglia Barth y Alberto de Zavalía. En 1959 estuvo a punto de dirigir una versión de la novela de Alberto Rodríguez (h) *Donde haya Dios*, pero el rodaje se frustró a último momento incluso con los decorados de Germén Gelpi ya levantados en la provincia de San Luis.

Su primer film fue **El centroforward murió al amanecer** (1960), interesante adaptación de la pieza teatral de Agustín Cuzzani: algunos críticos intentaron involucrar a Mugica en el mítico Nuevo Cine Argentino de la Generación del '60, pero el novel director, hombre de la industria, estaba más cerca de los Mentasti que de Kohon, Antín, Kuhn y compañía. Luego dirigió **La murga** (1961), que no se estrenó hasta 1963; por lo tanto, fue su primer film su carta de presentación ante los productores. René Mugica parecía el hombre apropiado para acometer un Borges, ya que a su conocimiento de los resortes técnicos sumaba su cultura literaria, algo que no muchos colegas de la época solían poseer. Mugica dirigiría un total de nueve largometrajes, pero salvo cuando contó con un Cuzzani, un Borges, o un Sófocles pasado por Sergio De Cecco (**El reñidero**, 1964) como sustento, ninguno de los restantes lo mostraría más que como un prolijo contador de historias.

El *casting* de **Hombre de la esquina rosada** no ofreció mayores sorpresas. Francisco Real, el Corralero, parecía haber sido escrito para Francisco Petrone (1902-1967), gran actor que "*impuso un tipo recio y temperamental, predispuesto a las tensiones dramáticas*", como lo definía un programa del Museo del Cine en su homenaje. De trayectoria básicamente teatral,

Petrone supo brillar en films como **La fuga, Prisioneros de la tierra, La guerra gaucha, Todo un hombre, Pampa bárbara** y **Todo sea para bien**; su última película la haría nuevamente junto a Mugica, **El reñidero** (1964).

Rosendo Juárez, el Pegador, su antagonista, era otra elección obvia: el paraguayo Jacinto Herrera (1922-1969) destacó a comienzos de los '50 como uno de los integrantes de **La barra de la esquina**, pero pronto se lo encasilló en personajes de hampón, de guapo y de guardaespaldas, algo lógico dado su físico contundente y su cara picada de viruela. Cumplió algunos trabajos memorables en **Mi noche triste** (como el Cachafaz), en **La Parda Flora** (como el Mocho Laguna), en **El último perro** (inolvidable Cantalicio) y en **La muerte flota en el río** (como Zamora). Su único papel protagónico lo obtuvo en un film de 1954, **Codicia**, que tuvo muy poco éxito de público.

El Oriental en el film, que es el narrador en el cuento, fue para Walter Vidarte, un actor uruguayo que debutó afortunadamente en el cine argentino con **Procesado 1040**, imponiendo un tipo

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

simpático, picaresco, juguetón, bien aprovechado luego en títulos como **Gringalet**, **La patota**, **Alias Gardelito**, **El romance de un gaucho** y **Tres veces Ana**.

La Lujanera, sin duda, era un papel codiciado por cualquier actriz. La hembra entre dos hombres guapos, la flor del bailongo, la *mina* fiel al hombre de turno, casi un personaje-código para cierto cine argentino popular como el que se hacía en la época. Obviamente, fue para Susana Campos, estrella favorita de los Mentasti durante todos los años '50, desde **La niña del gato** en adelante, con destaque en **Rosaura a las 10** (su primer protagónico) y en **Detrás de un largo muro**. La Campos había emigrado a España en 1958 y volvió a mediados de 1961 para filmar **El Bruto** y, a continuación, **Hombre de la esquina rosada**, tras el cual retornó a España hasta

que en 1965 inició una vida nómade entre ambos países. Su Lujanera es, en verdad, uno de los personajes para el recuerdo, para la antología.

Hombre de la esquina rosada tuvo su estreno oficial el 26 de junio de 1962, y fue afortunado a la hora de los premios y de los festivales: obtuvo el primer premio al mejor film, del Instituto Nacional de Cinematografía; concursó en el X Festival Internacional de Cine (San Sebastián, España, 1962), en el que Susana Campos mereció el premio Perla del Cantábrico a la mejor interpretación femenina; fue exhibido en el I Concurso de Cine de Habla Castellana, paralelo a la V Reseña Mundial de Festivales Cinematográficos (Acapulco, México, 1962), donde Francisco Petrone se llevó el premio al mejor actor; y, en fin, participó en la IV Rassegna del Cinema Latinoamericano (Sestri Levante, Italia, 1963).

En 1978, el español Miguel Picazo (**La tía Tula**) dirigió un programa de televisión basado sobre el mismo cuento de Borges, para la serie *Escrito en América*. Pero ésa es otra historia.

Hombre de la esquina rosada (Argentina, 1961-1962)

Producción: Argentina Sono Film SACI, Buenos Aires. **Coordinador:** Salvador Salías. **Asistente:** Adolfo Cabrera. **Director:** René Mugica. **Asistente:** Orlando Zumpano. **Guión:** Isaac Aisenberg, Carlos Adén y Joaquín Gómez Bas, sobre el cuento homónimo de Jorge Luis Borges. **Fotografía (b&n):** Alberto Etchebehere. **Cámara:** Ricardo Agudo. **Escenografía:** Gori Muñoz. **Decorados:** Dimas Garrido. **Vestuario:** Bergara Leumann. **Maquillaje:** Vicente Notari. **Peinados:** Susana Fernández. **Sonido:** Ricardo Brovelli. **Regrabación:** Mario Fezia. **Montaje:** Jorge Garate. **Música:** Tito Ribero. **Estudios:** Argentina Sono Film SACI. **Laboratorios:** Alex SACI. **Estreno:** 26/6/62, cines Normandie y simultáneos. **Duración:** 70'. **Elenco:** Francisco Petrone (Francisco Real, el Corralero), Susana Campos (la Lujanera), Walter Vidarte (el Oriental), Jacinto Herrera (Rosendo Juárez, el Pegador), Berta Ortegosa (Julia), Ricardo Argemí (don Carmelo), Jorge de la Riestra (el Turco), Juan Carlos Galván (Juan), María Esther Buschiazzo (madre de Nicolás Fuentes), María Esther Podestá (casera de la pensión), Alberto Barcel (comisario), Manuel Rossón (Ramón Santoro), Mario Savino (Cosme), Adolfo Linvel (don Nicanor), Isidro Fernán Valdés (tío de Nicolás Fuentes), Andrés Ernesto Ribero (padre de Nicolás Fuentes) y, no acreditados, Claudio Lucero (agente Medina), Rafael Salvatore (carrero), Tino Pascali (intendente), Reina del Carmen (mujer en el bailongo), Héctor Fuentes (hombre en el bailongo).

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

Mugica, Petrone y la esquina rosada

Francisco [Petrone] volvió[1], empezó a hacer películas otra vez pero le fue muy mal: no estuvo bien él, no estaban bien las películas, éstas no eran lo que fueron. Hasta que le tocó **Hombre de la esquina rosada**. Quince años antes la idea había estado dando vueltas por [Artistas Argentinos] Asociados; se le había ocurrido a Francisco pero no le encontraron la vuelta -o no les gustaba el asunto a Manzi y a Petit[2].

Cuando Atilio [Mentasti] me llamó, yo llegaba recién de Francia porque **El centroforward murió al amanecer** había ido al Festival de Cannes. Llegué y me encontré con un mensaje de Salvador Salías, que era socio con nosotros en **El centroforward**. Fui a verlo y me dijo que Mentasti quería hablar conmigo. Me dijo: "*Mirá, hay esta propuesta*". Voy a hablar con Mentasti y había ya una adaptación hecha. Me dice: "*Léala, a ver qué le parece*". La leí y le dije: "*Sí, hay una película acá, pero yo lo veo de otra manera. No digo que haya que hacerlo como me parece a mí, pero yo lo veo de otra manera. Todo un* racconto *que hay acá, el muerto, para mí no tiene que aparecer. Al muerto no tenemos que conocerle la cara. Es un protagonista importante pero no es, no está*". "*Bueno, lo mismo póngase a trabajar*". Me dijo.

Con [Carlos] Adén e [Isaac] Aisenberg modificamos el libro e hicimos lo que teníamos que hacer. Lo presenté a Mentasti, me dijo "*Perfecto*", y yo pregunté: "*¿Y qué quiere usted con ésto?*" Porque con Atilio todavía no teníamos trato. "*¿A dónde apunta usted con este libro?*". "*A todo*", me dijo. "*¿Cómo?*". "*Sí, gaste lo que tenga que gastar, pero ni un peso más. No tire*". Una vez que yo arreglé con Mentasti, y ésto es justicia que lo diga, él fue al rodaje sólo para sumar. A veces con algunas ideas que no me iban. Alguna vez él dijo que a mí no me podía manejar, pero que en realidad yo sabía manejarme solo. Y posiblemente ésa sea una de las razones por las que yo no volví a filmar en Sono. Por algo fue. Y yo les llevé ideas para hacer que a veces tomaron y a veces no, pero dirigir, ahí no dirigí más.

En Asociados yo había trabajado con Petrone como actor. El era la estrella, yo era un pinche como actor. El era el dueño de la empresa y yo era un pinche como empleado. Pero cuando tuvo que trabajar a mis órdenes lo hizo con sometimiento a las necesidades que veía yo para el personaje y para la película, y con un respeto absoluto, total. Vale decir, era un profesional cien por cien. Un intuitivo tremendo. A veces yo un poco lo ofendía: "*Francisco, te tragás todos los finales de las palabras, te vas a indigestar*". Pero no se enojaba, se esforzaba y lo hacía bien. Había que tocarle el amor propio y él se emperraba como nadie en hacer las cosas como tenía que hacerlas. Fue muy respetuoso de la autoridad del director. El decía: "*El que tiene todo acá, en la cabeza, es el director*". Pero había que marcarlo; tenía una personalidad avasallante. Vos lo mirabas y te dabas cuenta que tenías adelante *algo*.

Petrone no componía. Había que agarrar un personaje que fuera él, que tuviera su ímpetu, su fuerza, y meterlo en la piel de ese personaje. Así le podías sacar partido. No había que hacerlo componer. Cuando alguien de maquillaje le quiso disimular las marcas de viruela que tenía en la cara, él le dijo: "*¡Pero si yo tengo unos pozos que cuando pasan las moscas se quiebran las patas!*". Su imagen la da Borges mismo en el cuento, cuando el personaje entra al galpón: "*El hombre era parecido a la voz*[3]".

Después, cuando a la película le dieron un premio, llamé a Francisco: "*Ché, Mancera acaba de anunciar que la película sacó el primer premio del Instituto*". "*¡Carajo!*", me dijo. A él después lo premiaron como mejor actor en el Festival de Festivales de Acapulco. Las últimas películas que hizo lo volvieron a poner en el lugar que mereció ocupar siempre.

Entrevista de *Fernando Peña*

Notas

1. Hacia 1947, Petrone se fue del país, opuesto al régimen de Perón. Regresó en septiembre de 1955.

2. Homero Manzi y Ulyses Petit de Murat fueron los libretistas fundacionales de la productora Artistas Argentinos Asociados.

3. "*Al rato largo llamaron a la puerta con autoridá, un golpe y una voz. En seguida un silencio general, una pechada poderosa a la puerta y el hombre estaba adentro. El hombre era parecido a la voz*" (J.L.Borges: *Hombre de la esquina rosada*).

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

memories

no todas las películas viejas son

CLASICOS

MUERTE EN VENECIA	L. Visconti
EL BOSQUE DE LOS ABEDULES	A. Wajda
QUERIDO PAPA	B. Blier
MACBETH	R. Polanski
ASCENSOR PARA EL CADALSO	L. Malle
THE LODGER (EL VENGADOR)	A. Hitchcock
EL TESORO DE LA SIERRA MADRE	J. Huston
LA MALVADA	J.L. Mankiewicz
EL PERRO ANDALUZ	L. Buñuel
LA MUJER DEL PANADERO	M. Pagnol
FREAKS	T. Browning
LA REGLA DEL JUEGO	J. Renoir
NOSFERATU	F.W. Murnau
EL GABINETE DEL DR. CALEGARI	R. Wiene
LA LINEA GENERAL	S. Eisenstein
EL PROCESO	O. Welles
EL ACORAZADO POTEMKIN	S. Eisenstein
LA GRAN ILUSION	J. Renoir

Cine de Arte en Video

memories

Corrientes 2537 2ª of. 14 951-5529/6036

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

Un Libro

por **Fernando Martín Peña**

La lejanía de Hollywood

Babilonia gaucha, por Diego Curubeto
Editorial Planeta, 1992, 280 páginas.

Si se lo mide con parámetros conservadores, el criterio cinematográfico de Diego Curubeto (n. 1965) es un tanto contradictorio. Buena prueba de ello es su cortometraje **Soghoth** (1986), en el que unos individuos devoran las tripas de otro, como en las sangrientas producciones clase Z de Herschell Gordon Lewis, pero donde además la última toma funde a rojo, como en **Gritos y susurros** de Ingmar Bergman. La paradoja fue consciente y deliberada. Curubeto todavía se ríe.

Esa cinefilia abarcadora, gozosa y despejuiciada, que uno querría ver más difundida, es lo que torna fascinantes los capítulos de su *Babilonia Gaucha*, subtitulada *Hollywood en la Argentina, la Argentina en Hollywood*. Algún distraído podrá pensar, erróneamente, que el libro quiere emular el estilo de los tres volúmenes de basura apilados por Kenneth Anger bajo el título *Hollywood Babilonia*. Curubeto lo cita en su introducción pero él mismo ha derrotado sus propias intenciones de evocarlo con un rigor como investigador que Anger nunca tuvo.

La combinación de curiosidad frívola, pasión cinéfila y rigor histórico es inusual pero entender esa parte del juego es necesaria para no sorprenderse. La obsesión descriptiva de Curubeto alcanza un extremo especialmente notable en la minuciosa reconstrucción de los pasos porteños de Guy Williams (el Zorro), que conviene disfrutar sin interrogarse sobre su relevancia.

El aficionado al relato histórico más tradicional no perderá su dinero, tampoco. No sólo porque Curubeto extiende su tema hasta oscuros rincones del cine mudo, sino porque además se detiene en un período del cine norteamericano que sus historiadores no se han molestado en despejar y que tocó de cerca a los espectadores argentinos: la producción de temas sudamericanos forzada por la política de los "buenos vecinos", a comienzos de la Segunda Guerra Mundial. El ejemplo ayuda a explicar hasta qué punto la política internacional pudo llegar a convertirse en una variable de producción. Aunque hoy está olvidado, en Buenos Aires, los resultados del cine producido bajo esa política fueron catastróficos y hasta hubo disturbios de alguna trascendencia, que derivaron en prohibiciones para salvaguardar el honor de "lo argentino".

Otro aporte a destacar de *Babilonia gaucha* es el capítulo sobre el realizador Hugo Fregonese, único argentino que llegó a filmar con regularidad en Hollywood, y cuya carrera sigue siendo un enigma para muchos estudiosos locales, en parte porque sus películas norteamericanas son muy poco vistas, en parte porque toda una tradición crítica ha simulado que carecen de interés, en parte porque el mismo Fregonese no era un individuo accesible. De los numerosos testimonios que Curubeto compila destaca el de Tulio Demicheli, recogido poco tiempo antes de su muerte en 1992.

Entre la abundancia del material, destaca además la información dedicada al rodaje local de **El camino del gaucho**, de Jacques Tourneur, con Gene Tierney y Rory Calhoun, película que motivó la idea de todo el libro. Aquí es donde mejor se combina la erudición con un sentido del humor extraño, que le permite al autor incluir varios testimonios de gente que participó en el rodaje, y alternarlos con las edulcoradas crónicas que pergeñaban los medios gráficos de la época. Así aparecen Rory Calhoun comparando precariamente al gaucho argentino con el cowboy norteamericano, y Gene Tierney opinando sobre la femeidad de la mujer porteña. Esa técnica, que se reitera en otros episodios, rescata la retórica de toda una línea periodística y llega, indirectamente, a convertirse en testimonio.

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

VIDEO DEL ESTE
PRESENTA

DOS JOYAS PROHIBIDAS POR LA CENSURA

RKV - CINE DE AUTOR EN VIDEO

RICHARD LONCRAINE
dirige a Sting.
Gran Premio Montreal Film Festival.

Un thriller psicológico, de sorprendente belleza visual y enigmático contenido.
John Gutman. (V ariety)

Sting asombra. Excepcional banda sonora.
Judith Christ. (Work-T o)

Sutil, colorido y erótico film, interpretado por un actor carismático.
Rex Reed. (Daily News)

Satánico erotismo en interesante thriller.
Jean Pierre Jean. (Le Positif)

PILAR MIRO
La historia del crimen que se convirtió en leyenda.

Cruenta historia verídica que avergüenza con su realismo.
Alicia Miguel. (La Semana)

Realista, minuciosa y honesta reconstrucción de PILAR MIRO en el estilo del cine arte verdad.
Joan Latour . (Le Positif)

Escarmiento a la indiferencia moral
J.A. (Diario 16)

Sobriedad de estilo en dura crónica de un horror
Roberto Andreón (El Dia)

DE NUESTRO CATALOGO

ROMAN POLANSKI — REPULSION
DAVID CRONEMBERG — CROMOSOMA 5
LUCHINO VISCONT — EL INOCENTE
DANIEL VIGNE — EL REGRESO DE MARTIN GUERRE
JIM JARMUCH — STRANGERS THAN PARADIS

A LA VANGUARDIA DEL MEJOR CINE EN VIDEO

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

R.K.V. - Renacimiento Video del Este S.A.
L. N. Alem 661 3º 7 (1001) Capital. Tel: 312-4718 Fax: 311-2674
VIDEOTECA DE LA CIUDAD Maipú 971- Gal. del Este Loc. 29
FARO VIDEO - Junín 579 - Capital