agosto / sept 93

film

Cine argentino
las otras poéticas

Alejandro Agresti
entrevista

Tim Burton

Tati
por Carrière

Highsmith
de la novela al cine

Montoneros
la película

Censura: Hays

Dossier
EXPRESIONISMO

film3 • $ 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 3 agosto / sept 93

Dirección Editorial
Fernando Martín Peña
Sergio Wolf
Paula Félix Didier

Diseño
Diego Cabello

Dirección Comercial
Aldo Papparella

Secretario
Martín Krawiecki

Colaboran
en este número
Pablo Carnaghi
Diego Curubeto
Emilse Díaz
Andrés Di Tella
José Pablo Feinmann
Luciano Monteagudo
Marcelo Panozzo
Homero Alsina Thevenet
Claudio Zeiger

Humor
Caloi

Corresponsal en Nueva York
Gabriela Chistik

Películas
Studiograf
Belgrano 1827 1ºC

Impresión
Gráficas y Servicios
Río Limay 1641

Distribución
en capital
Sinfin / Jaqueline
en interior
Sadie

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

El realizador **Alejandro Agresti** opina que el estilo argentino surge de una **indisciplinada combinación** de elementos diversos. Su cine así lo demuestra.
Sergio Wolf toma esa idea y revisa desde allí **Cuerpos perdidos**, **Rapado** y **El acto en cuestión**, tres películas argentinas alternativas. 4

Tim Burton gasta veinte millones de dólares para contar la historia de Edward Wood, Jr., el realizador más barato de la historia del cine. **Diego Curubeto** cubre la distancia entre ambos y resuelve que **juntos, son dinamita**. 14

Que no todo el cine alemán mudo fue expresionista es lo que trata de demostrar el **Dossier Falso expresionismo**. Para hacerlo se indagó en los orígenes del movimiento, se revisaron films recientemente descubiertos, se propusieron otros vínculos y se rescató un texto de la venerable **Lotte Eisner**, hasta ahora inédito en castellano. 20

La literatura de **Patricia Highsmith** ha inspirado varias películas singulares. **Claudio Zeiger** se interna en los **problemas de conducta** que aparecen resaltados por el proceso de adaptación. 38

Se habla mucho sobre la actividad represora de **Will Hays** en el cine norteamericano, pero se dice poco que estuvo avalada por una industria complaciente. **Homero Alsina Thevenet** relata puntualmente la **historia de un código**. 42

El guionista **Jean-Claude Carrière** inició su prolífica carrera junto a **Jacques Tati**, maestro de la *comedie a la française*.
Una evocación. 46

Andrés Di Tella escribe sobre su documental **Montoneros, una historia**. Mientras tanto, **Marcelo Panozzo** descubre **Pasiones en Clichy**, de Claude Chabrol, y **José Pablo Feinmann** rescata **Cantando bajo la lluvia**. Todo en las **videopáginas**. 50

En **Los ojos de Greta Garbo**, **Manuel Puig** aparece ejerciendo una forma particular de crítica cinematográfica. Reseña **Luciano Monteagudo**. 60

Si Perón y la Iglesia hubieran tenido otra relación, el cine argentino hubiera tenido una **Camila O'Gorman, versión 1954**. Un proyecto oscuro de Luis César Amadori, con Zully Moreno y Alfredo Alcón, un **clásico nativo** iluminado por **Fernando Martín Peña**. 62

Film es una publicación de Marienbad S.R.L. Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual en trámite. Los artículos firmados representan la opinión de los autores y no necesariamente la de la revista. **Impreso en Argentina**.

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

"El arte empieza sólo al otro lado de la veridicidad" **Macedonio Fernández**

Cuestión de poéticas

Los otros cines argentinos

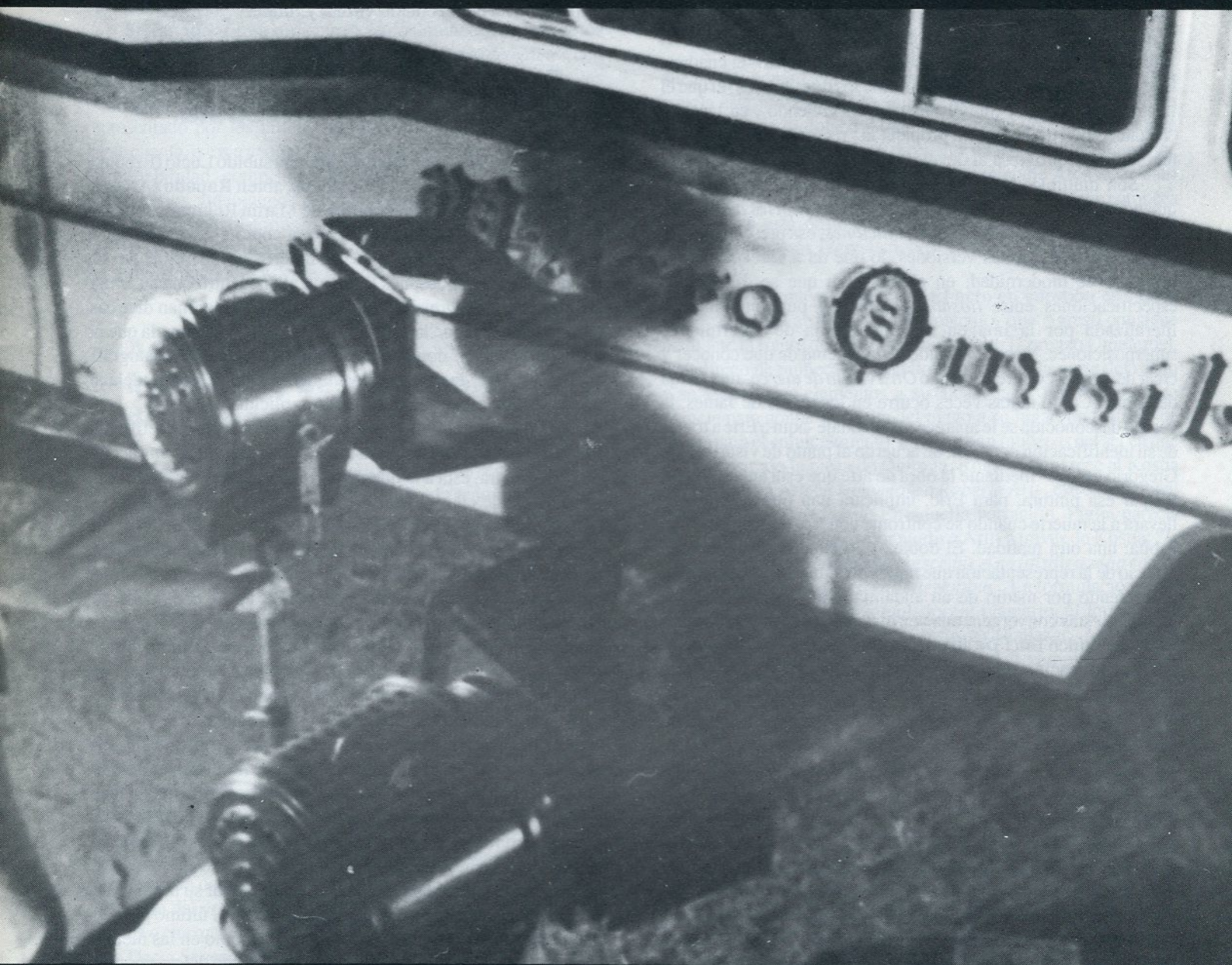
por **Sergio Wolf**

La expresión *cine argentino* suele designar un régimen que separa, peligrosamente, territorios. La reducción consiste en trazar una frontera que define qué imágenes y sonidos son auténticamente locales y así descarta lo supuestamente contaminado de foráneo. Reemplaza la palabra *orígenes* por la palabra *raíces*, dictamina los *límites de la lengua* -cómo "se habla", cómo "debe hablarse"- bloqueando lo que de vivo y cambiante tiene un lenguaje y, finalmente, abjura del abanico temático.

A su vez, la expresión *cine argentino* propone una generalización indiscriminada, eludiendo el hecho de que esas películas fueron concebidas con materiales y fines quizá disímiles, y desde apuestas estéticas heterogéneas. Cuantifica a modo de inventario, y al cuantificar unifica y homogeneiza. Los propios films se resisten a esa masificación informe. Masificación que, como su nombre lo indica, evita los rasgos singulares: cómo crean sentido esas obras, mediante qué recursos y en qué instancias son empleados, desde qué modelos fílmicos y artísticos preexistentes, qué ocurre con la lógica interna que los anima. De allí que, más bien, haya que hablar de *cines argentinos*, porque de eso se trata: de una pluralidad de estéticas desplegadas.

La reducción y la generalización, no discriminan *poéticas*, rasgo que define a una obra artística, a un film. Las poéticas son las que, en verdad, agrupan o distancian a unas películas de otras, las que marcan a esos *cines argentinos* que resisten la globalización por esgrimir parámetros diferentes y afinidades o afiliaciones menos estandarizadas y que buscan otro espectador. Es precisamente a través de sus *afinidades y filiaciones*, tanto cinematográficas como literarias, que puede advertirse un *modo de poética* que relaciona -aún con las diferencias del caso- tres films realizados por otros tantos cineastas argentinos, producidos en los últimos cuatro años y bajo condiciones de producción o coproducción diversas: **Cuerpos perdidos**, de Eduardo De Gregorio, **Rapado**, de Martín Rejtman, y **El acto en cuestión** de Alejandro Agresti.

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



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

De Gregorio: encierro, circularidad y laberinto

En **Cuerpos perdidos** (*Corps perdu*, Argentina-Francia, 1989), lo que Eduardo De Gregorio pone en tensión es el concepto del relato como unidireccionalidad. Hay un pretexto que hace viable esta estructura de la inestabilidad: un crítico de arte, Eric Desange (Tcheky Karyo), debe certificar, al venir de Francia a la Argentina, la autenticidad de un cuadro de un tal Bax que la poseedora, Laura Canetti (Laura Morante), tiene como parte de la mansión que heredara de su abuela y *cantatrice* Letizia Fiume. Bajo la superficie del crítico obsedido por su objeto -el cuadro-, Eric va a funcionar como aquel que une los dos tiempos -el que él imagina de Bax y el que él mismo está viviendo-, en tanto la "restauración" de la pintura propicia la "recomposición" de una narración que progresa al develarse.

Son múltiples los vínculos con Henry James, escritor de quien De Gregorio ya adaptara, en 1982, *Los papeles de Aspern*. Por un lado, están aquí las *dobles soluciones*, esa preservación de lo indiferenciado de las versiones, lo que da a **Cuerpos...** esa impronta de modernidad: en el modo en que se diluyen las especificaciones entre *flashback,* sueño y pura imaginación literalizada por la imagen, en un sistema de laberintos y superposiciones. Y, por otro lado, está el tema de que conocer y crear devienen -como en el relato *Otra vuelta de tuerca*- una forma de horror. Como tantas veces ocurre en los textos de James, la verdad desconocida se le aparece al personaje -aquí a Eric a través de su identificación con Bax, de acuerdo al punto de vista que De Gregorio escoge- mediante la obra de arte que está ante sus ojos. Raspar esa pintura, para Eric, implicará una obsesión que lo llevará a la muerte cuando se confronte con lo que debajo de ella habita: una otra realidad. El doblez y lo simétrico sugieren un espacio de la representación que nunca declama un único camino, procediendo por medio de un andamiaje que trabaja dos vías, hasta que éstas convergen, una vez instalados en la plena subjetividad del crítico Eric. De allí, que "lo fantástico" esté legalizado por la planificación, como en el claro ejemplo de la puerta celeste del ámbito donde trabaja Eric (y donde éste supone, o imagina, que lo hacía su doble lejano Bax), y que no se explica sino en el interior del propio film.

El efecto que esa casona ejerce sobre el personaje remite, claramente, a dos films de Leopoldo Torre Nilsson: **La casa del ángel** (1957) y **La mano en la trampa** (1961). Hay aquí, como en esos dos films de Nilsson, un misterio que el lugar oculta y que el personaje necesita desentrañar. Esa solución del enigma -tal como ocurría en **La mano...**- tendrá una continuidad, va a reproducirse, doblemente, circularmente, fatalmente. Al rasgar esa apariencia -ese cuadro, esa casa, ese pasado- lo esperará lo ominoso, aunque en **Cuerpos...** no se trate de encubrir prejuicios de una clase social, que era lo que sucedía en **La casa...** y **La mano...**

Como tercer referente de filiación, está Jacques Rivette. Lo que enlaza a De Gregorio con Rivette no es el sistema conspirativo de los grupos y vigilancias de **París nos pertenece** (*París nous appartient*, 1961). Más bien, la conexión radica en el involucramiento, hasta el fin, del personaje en un misterio capturado en un sitio determinado -la casona de aquel extraordinario film de Rivette de 1974: **Celine et Julie vont en bateau**, cuyo guión co-escribiera el propio De Gregorio- y en sus alucinaciones casi teatrales pero con él mismo integrado a la representación -eje nuclear de lo que descifra en **Celine...**, o que atravesaba la narración de **L'amour par terre**, que hiciera Rivette en 1983. En Rivette, la puesta en escena opera sobre círculos concéntricos y en espiral, como una melodía que vuelve a repetir lo ya visto pero efectuando alguna variación leve cada vez, dando así paso a la progresión narrativa; en De Gregorio, el encierro contiene un tiempo sobre el que otro va a sobreimprimirse, marchando primero paralelamente hasta que confluyen, pero esa unión borra la diferenciación "temporal-espacial" y hace que, en el desenlace, se muestre que lo clausurado (el misterio oculto) revele su circularidad, su posibilidad de repetición virtual y futura.

Rejtman: huída, levedad y asepsia

Breves planos de la moto en que está subido Lucio (Ezequiel Cavia), intercalándose con los créditos, abren **Rapado** (Argentina-Holanda, 1991), la opera prima de Martín Rejtman. Inmediatamente, un largo plano fijo describirá cómo el protagonista es despojado de su vehículo, de su dinero, de su reloj, de sus zapatillas, pasando después la acción al encuentro con su amigo Damián (Damián Dreizik). En esa exposición, Rejtman dice casi todo en relación con "la anécdota" pero, a su vez, anuncia que no es en "la anécdota" donde está alojado su sistema cinematográfico. Es al revés: "la anécdota" y su deliberada delgadez, delatan que el sentido está en lo que ella no explicita.

En **Rapado** el énfasis es lo prohibido, el tabú, prefiriendo Rejtman la sutileza descriptiva monocorde y aséptica: una acción sucede a la otra, ésta a la que sigue y así sucesivamente. No está en cada una de ellas el "valor", sino en el modo de ponerlas en escena, en lo que duran y en lo que de ellas se desprende. Todas llevan el signo de lo efímero -un diálogo familiar tiene tanta relevancia como una conversación casual ante un semáforo en rojo-, todas propician un desapego que es el código de los personajes, que coexisten sin comunicarse. Lucio vaga por la ciudad en *silencio*, pensando como recuperar la moto que le robaron;su amigo Damián *habla* las posibles estrategias para lograrlo, verbalizando, complementariamente, lo que el primero calla. Ninguno de ellos sabe lo que el otro cavila.

La planificación del film, en vez de acercarlos, los disocia, como lo ejemplifica ese momento en que el montaje paralelo los desune y muestra lo que alternativamente hace cada uno. Y pese a la levedad que anima cada secuencia, el objetivo de Rejtman parece ser reforzar la frustración que embarga a sus personajes. Frustración que hace abortar la maniobra, como se advierte en las escenas de la huída, cuando Lucio consigue robar su moto y trata de pasar de la ciudad al campo, truncándose en el último paso. La narración se concentra en los preparativos, como en las mejores obras de Robert Bresson, pero interrumpe el éxito del preparativo. Tal como sucedía en **Un condenado a muerte se escapa** (1956) o en **Pickpocket** (1959) -referentes aludidos en **Rapado**-, la fuga funciona como la esperanza de un pasaje y su preparación es el fin en sí de la narración. Los pasos necesarios, y los detalles que los explicitan, evidencian dónde está concentrada la atención, del mismo modo que lo hace el empleo de la música. Música que es una pura ausencia, salvo el momento en que Lucio encuentra el cassette de "Estrella Roja", y que, como había ocurrido con lo que verbalizaba Damián, también va a decir lo que él silencia.

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

No solamente ciertos segmentos "anecdóticos", toma Rejtman de los cuentos que integran su libro *Rapado*. Resulta evidente que ha tomado del relato *Tiene que haber un mundo mejor* lo referido a la amistad masculina como un tiempo fragmentado, como un espacio de comunión a compartir; que de *Shawinigan* extrapoló sí algo "anecdótico" como el viaje de la madre a Canadá; que el cuerpo central del "argumento" ya estaba en *Rapado*; o que en *Todo puede pasar* preexistían los tránsitos azarosos, ínfimos, desprovistos de eventos. Esa textura que buscaba eliminar la dimensión, fruto de la ligazón con la literatura de Raymond Carver se ha aliado, y acaso transformado, en su lúcida trasposición cinematográfica, en la caligrafía de Bresson.

Si **Rapado** afirma su discurso, es por la autoconciencia de los materiales con que cuenta. El hallazgo de los *videogames* con carreras de motos como legibilidad de lo que le ocurre a los personajes, lo demuestra. O bien esa insistencia en lo aparente, representado por los billetes falsos y el "*mirale los ojos*" para darse cuenta, o los trueques que frecuenta el relato, y que grafican la inestabilidad, como los contínuos cambios de precio de las fichas de los videojuegos. En su ejemplar austeridad, Rejtman pareciera retomar historias que pudo haber contado la Generación del '60 pero narrándolas a través de un tono que se ha liberado de los peligros alegóricos y del peso de denunciar "temas importantes".

Agresti: invención, desenfreno y distorsión

Pensar **El acto en cuestión** (Holanda, 1993) es sostener que el sistema de Agresti consiste en la adición y la acumulación, y que esos elementos que se suceden, relevan, superponen u oponen tienen tal heterogeneidad que terminan por parecer incompatibles. Lo que el realizador de **El amor es una mujer gorda** (1987) narra esta vez, es la historia del mago Miguel Quiroga (Carlos Roffé) que roba decenas, cientos de libros insólitamente ignotos hasta que halla el modo de "trascender" en un texto oscuro que le brinda el arma secreta para "hacer desaparecer personas", en vez de objetos. Tratará, luego, de borrar las fuentes de su descubrimiento, para así perpetuar su fama y su dinero. Agresti, para dar cauce cinematográfico a esta idea, provoca al espectador mediante una estrategia que *acumula capas de sentido evocadas*: personajes que deliran "inventándose un mundo" derivados de la narrativa de Roberto Arlt; apelaciones de léxico al género chico, el sainete y el tango; uso enfático del gran angular, de resoluciones en pródigos planos-secuencia o multiplicidad de relatos que se disparan para después interrumpirse a lo Welles o Raúl Ruiz; o la distorsión del verosímil institucional, enmascarado, a manera de parodia o cita marcada por el efecto-**Zelig** (1983), de Woody Allen.

Decía Severo Sarduy en *Ensayos generales sobre el barroco*, que la captación de lo envolvente y de la superficie son efectos y que por eso su subversión es intensa. Esta es la premisa que extiende **El acto...** : cuando parece que el relato va a seguir una trayectoria, una direccionalidad y una estética, el régimen fílmico muta, explota y se convierte -como el acto en cuestión del ilusionista Quiroga- en otra cosa. Es el desenfreno de no querer reducir las ideas, de agotarlas y combinarlas con las fuentes depredadas. Pretender que Agresti debiera "recortar" su material, aligerarlo, es sucumbir a la equivocación de transformarlo: su cine tiene sentido en el caos de esas materias que se funden, como metales.

El acto en cuestión acopia estéticas, pero es un film que no se resuelve en la suma de ellas. Así, cuando estalla en el primer tramo del film la discusión entre Quiroga y su mujer Azucena (Mirtha Busnelli), la cámara alterna el barrido sobre los rostros y los insultos, con un gran angular que explicita la idea, pugnando por reescribir aquel pasaje memorable del primer matrimonio de Kane que se hace pedazos en **El ciudadano**. Lo que ocurre es que Agresti deshace la previsión de lo que continuará, y que está sometido a otras ideas o filiaciones estéticas y, por ende, diluye la tensión entre esos materiales, les raspa la dramaticidad que podrían tener al estar uno seguido del otro.

Si en **Zelig** Allen literalizaba los relatos de encubrimientos que hacía Leonard a la doctora Mia Farrow, en **El acto...** Agresti recicla este procedimiento, aunque no se ciña al ordenamiento clásico de que lo dotaba Allen, *sin hacerlo un sistema*. Esto se advierte cuando la voz en *off* da cuenta de la infancia de Quiroga, o cuando muestra a la francesita Sylvie (Natalie Alonso Canale) "encadenada" literalmente. El rigor de la estructura debe entonces buscarse en esta obstinada sumisión a las literalizaciones, saqueos, prodigiosas fagocitaciones. Debe buscarse su fin en esa cópula.

Quizás la mayor astucia de **El acto en cuestión** esté en la legalización del artificio -el set mostrado- que Agresti consigue mediante la figura del narrador, de Rogelio (Lorenzo Quinteros), un "clínico de muñecas". Rogelio narra la mayor parte del relato y se vale de los elementos a su alcance: un transatlántico de juguete para contar la vuelta del mago a su lugar, un teatrillo de títeres para el enjuiciamiento, un símil con muñecas del set en que había mostrado la pieza de Quiroga. Rogelio se parece al Kostia que evocaba a Arlt en *Homenaje a Roberto Arlt* , ese excepcional cuento de Ricardo Piglia. En aquella narración, Piglia parecía aludir a Quiroga -lo hacía por aludir a Arlt- a través de Kostia: "*la historia de un tipo que no puede escribir si no falsifica, sino copia: ahí tiene un retrato del escritor argentino*". La formulación de **El acto...** habla de sitiar al simulador, al plagiario, al imitador, al inventor de ilusiones. Mientras -y éste es su hallazgo- Agresti hace invisibles las evidencias, rapta esa visibilidad, vampiriza y sustrae las huellas, desmiente, en su salvaje desenfreno, su propia formulación.

CIEVYC
Centro de Edición
Super VHS / AG 5700
A-B Roll
Post-producción de sonido
Cochabamba 868
304-1297 / 26-1170

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

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

una entrevista

AGRESTI

la indisciplinada combinación

por **Sergio Wolf**

El hecho de que no exista una continuidad equivalente entre la capacidad e producción de Alejandro Agresti (Buenos Aires, 2 de junio de 1961) y la periodicidad de estreno de sus films, presume la dificultad de un diálogo que no sigue una línea cronológica sino que, más bien, trata de esquivarla. De allí que esta conversación deje de lado, voluntariamente, varios títulos de su trayectoria, claves por el tipo de experiencia que configuraron, como su trabajo en Estados Unidos, o por tratarse de películas "*de encargo*", o porque se ciñen a temáticas disímiles respecto de las que rodó en el país o con mayores guiños "*locales*".

Sergio Wolf -*En la mayoría de tus películas, los personajes* "se inventan un mundo". *O bien se inventan un presente -como el Fermín de* ***Boda secreta***-, *o un modo de sobrevivir en el presente -como el José de* ***El amor es una mujer gorda***-, *o se inventan un oficio que les permita hacer dinero -como el Quiroga de* ***El acto en cuestión***. *Y teniendo en cuenta tu manifiesta pasión por Roberto Arlt, tendríamos dos grandes temas arltianos: la invención por un lado, y los modos originales de hacer dinero, por otro...*

Alejandro Agresti -Yo me crié en Dean Funes e Independencia, pleno barrio de Almagro. No tuve estudios de tipo burgués. Veía las películas en el cine Unión, que era de la Unión Ferroviaria, ahí, en la calle Independencia, donde dejaban entrar a los chicos gratis, presentando el carnet infantil. Tuve la suerte de comprar una cámara de súper 8mm. y hacer mis primeros trabajos, me llamaron de Canal 7. Reparaba objetos cuando conocí a Aníbal Di Salvo, que me enseñó la mayor parte de lo que sé de cámara... En este sentido, soy bastante autodidacta. Y cuando llega

fotos por **Pablo Carnaghi**

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

a mis manos Arlt, ví que era alguien que describía muy bien a todos esos personajes que yo veía en mi barrio, esos soñadores, inmigrantes. Arlt parecía describir muy bien, ¿sabés a quién?, a mi tío abuelo pascual, que era fotógrafo... Yo adopté a Arlt porque sentía que era alguien que "*no me hacía sentir solo*". Eso es lo más importante de arte para mí: que me muestren que no estoy solo. Y Arlt me dijo: esos tanos locos o soñadores, todos ellos, son importantes, pueden ser parte de una novela. Son personajes simples, sin condicionamientos de moda; no eligen ser eso, no adoptan una pose: llegaron a ser eso, la vida los llevó ahí... Y no soy el único en mi familia: mi viejo escribe geopolítica y no deja que nadie lo lea y después está mi bisabuelo. La historia de mi bisabuelo es netamente arltiana. Llegó a la Argentina sin hablar un carajo de castellano, no había qué hacer, porque era fotógrafo, y su primer laburo era cazar ratas en Molinos Río de la Plata, dándole un peso por cada rata. Después se trajo a toda la familia y necesitaban zapatos: compró una bolsa de 100 zapatos pero eran todos de mismo pie. Entonces, puso una carbonería, pero fue en cana porque al segundo día entraron dos ladrones a robarle y los mató con las pesas de la balanza. Al estar en la cárcel se enfermó de cáncer de próstata y se pegó un tiro que salió mal y quedó sordo. Estando atado a una cama se desató y se tiró en el Riachuelo con una piedra. Lo encontraron, a los dos meses, flotando ahí, en pijama. La locura está en mi familia: Arlt lo único que hace es asociarme.

-La cuestión de la invención también se advierte en la mostración del "artificio cinematográfico". Pareciera que en el modo de poner en escena los relatos quisieras demostrar que el cine es algo que está por inventarse, pero al mismo tiempo descubrimos que esas resoluciones ya están inventadas.

-Para mí, el cine es excitante por el hecho de poder usar todas las herramientas que te brinda. Es como la literatura: el minimalismo, el barroco o el estilo descriptivo son atractivos, pero sólo si se emplean en dosis, cada uno como herramienta. El problema es si buscás ser obsesivo y decir: "*ah, descubrí el minimalismo*", eso me resulta poco interesante, porque la riqueza está en la combinación de todo. La Argentina es combinación de estilos. Lo que trato de hacer con mis películas es combinar, manosear, dar vuelta, y eso acá es una tradición: la mezcla. Es patético cuando alguien quiere limitarse a un estilo: si puede haber un estilo argentino, está en los ruidos y la mezcla. Hay que aclarar que no todos mis films están en esa línea. Hay dos que son una crítica a la sociedad de consumo, típicas de Europa del Norte, que son **Modern Crimes** y **Todo el mundo quiere ayudar a Ernesto** (sobre el tema del neorracismo) y que, estéticamente, obedecen a un estilo que tiene que ver con la realidad de allí.

-Otra característica de tus películas es lo retro, en el sentido de que trabajás con ciertos géneros populares argentinos que pueden verse, hoy, como arcaísmos: tanto en el modo de representar el tango -en ***El amor es una mujer gorda****, con Caferata- o en el empleo de nombres con fuerte carga referencial o evocación lunfarda -el pueblo Mendieta o la Tota-Busnelli en* ***Boda Secreta****-, o la recurrencia al sainete -en las discusiones de Azucena y Quiroga en* ***El acto en cuestión****.*

-Si me hubiera quedado acá, tal vez percibiría eso como algo arcaico o demodée Pero tal vez sea que por vivir afuera, eso ni me pasa por la cabeza si puede ser mal o bien intencionadamente interpretado. Me parece hermoso que alguien encuentre "*Un cocodrilo en el inodoro*" y que diga "*llamen al museo..., pero ¿qué comen? ¿alfalfa?*". Y me parece hermoso, sobre todo, por cómo está armada esa toma de **El acto en cuestión**: toda la discusión en un solo plano, hasta llegar al "cocodrilo" que nunca se ve; lo mismo pasa en la secuencia en que hay, supuestamente, una foto en el libro que están analizando y que nunca vemos. Eso es importante: el *espacio-off*. No ves los elementos en **El acto en cuestión**, y esta forma genera una gran tensión, muy sutil.

-Cuando ví ***El Amor es una mujer gorda****, notaba que el modo de actuar del personaje que hacía Elio Marchi hacía explícito el discurso del film. En* ***El acto en cuestión****, ¿no creés que sucede todo lo contrario, que hay un sistema más ligado a la parodia y, por lo tanto, el "tema" aparece pero elusivamente, metaforizado?*

-Sí. Lo que decís de **El amor es una mujer gorda**, en relación con lo explícito, es absolutamente cierto. Sin embargo, creo que lo que molesta en **El amor...** es que transita por lo

implícito todo el tiempo y en el final se hace explícita. **El amor...** es sobre un personaje que constantemente elude situaciones, un marginal, y que habla de los medios de prensa, del imperialismo, del cine, de la educación, del triunfo fácil (la chica que quiere entrar al canal de televisión), del sexo, de la justicia, del machismo, de la Vieja Guardia tanguera. Mil temas en 80 minutos, sugeridos, y que en el desenlace, durante el monólogo en el café, se hacen completamente explícitos. Cuando la hice, estaba viviendo en Holanda: la hice para dejar un documento, por eso es explícito, porque diez años después nadie se acuerda. Cuando vean la foto de Alfonsín, o escuchen la radio con la voz del Papa, van a tener que pensar tres minutos para entender qué había querido decir... Hoy veo un film como **La herencia** (1962) de Alventosa, y en su momento habrá sido muy explícito todo lo de "*mantenga su derecha, no gire a la izquierda*", o los granaderos, o lo del gobierno de Frondizi, y hoy es un documento muy importante. En ese sentido, **El amor...** era muy explícita, pero todo eso no lo decía nadie en cine, y alguien lo tenía que decir. Ahora se puede metaforizar.

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

-Parece ya un "sistema-Agresti" la acumulación y superposición de temas, personajes, historias que abortan y se continúan en otras...

-No sé. Lo que puedo decir es que **El acto en cuestión** me parece un compendio de cierta narrativa argentina.

Tenés a Cortázar y *Rayuela*: la película que podés desarmar y poner otro orden y cae siempre bien parada. Quería que la película le diera vueltas a los espectadores en que ni los *flashbacks* ni los *flashforwards* conforman una idea de "una cosa después de la otra", como un trencito, un desfile de cosas armadas, ordenadas. Cuanto la secuencia más tiene que ver con lo posterior, más se transforma en un desfile de cosas, que es lo que ocurre con las películas de Aristarain, por ejemplo, o muchas otras. Es lo habitual de "*Me voy al doctor*", y el personaje llega a lo del doctor.

Hay referencias a Borges. Cuando Borges decía que no tenía sentido escribir un libro de 500 páginas, si podía decir que ese libro existió y referirlo como si realmente hubiera existido, escribo tres renglones y me ahorro esa escritura. Tomé esa idea y la trabajé en **El acto en cuestión**, además del bibliotecario en la escena en que se ve a Quiroga robando libros, que es igual a lo que me gusta. Creo simplemente que la tradición narrativa es extraordinaria y mi deseo es incluirla.

Guión y espacio visual

-¿Cómo es tu proceso de escritura de los guiones?

-Depende del guión, pero normalmente los escribo en poco tiempo. Después que tiene una cierta maduración dentro mío, los dicto en cinco o seis noches. Los guiones, en mi caso, arrancan de un tema, que está a priori. El proceso sería: el tema, primero; la intriga, después; y por último lo que yo llamo el "*espacio visual*", es si eso que está escrito va o no va para el cine, cuánto puedo jugar yo con eso... Por ejemplo, el otro día hablaba con alguien que quiere que haga en cine *Aventura de un fotógrafo en La Plata*, de Bioy Casares. Le dije que encanta como libro, pero yo no puedo hacer con ese libro un film. ¿Por qué? Porque no me da espacio. La historia, todas las peripecias narrativas ya están contadas, no tengo manera de yuxtaponer imágenes que me den espacio narrativo.

Borges y me costó muchísimo conseguir. Está, también, ese tono que para mí es parte importante de la narración argentina, el de *Les Luthiers*, ese comentario cínico sobre las cosas. Como cuando oímos: "*En Alemania, Quiroga fue recibido con la clásica hospitalidad de la raza aria*"... O incluir el sainete, o el querer conquistar Europa del argentino, el tango... Quise mezclar, no atarme a un único estilo.

-¿Tiene que ver con esto mismo el hecho de que emplees, frecuentemente, en la banda sonora, canciones de Spinetta? Me refiero a que pareciera que utilizás distintos momentos de su música para los distintos tonos de tus historias o para los diferentes estados de ánimos de tus personajes. En ***El amor...*** *la violencia se remarcaba en el uso de la música de Pescado Rabioso; en* ***Boda secreta****, debido al pasado de Fermín, hacés lo mismo con el tema Muchacha ojos de papel de Almendra, y aquí empleás la ambigüedad elusiva de La Montaña...*

-No me pregunto demasiado por el tono. Pongo en la película

-Siguiendo esa idea, la que deberías hacer es La invención de Morel...

-Sí, pero ya es demasiado compleja. Quizá la que daría más *espacio visual* es *El sueño de los héroes*... En el caso de *Aventura de un fotógrafo*..., lo que sucede es que está demasiado estructurada respecto al diálogo. Para mí, la cuestión es que pueda haber una dicotomía entre el diálogo y la imagen. Creo que mis películas las podés ver mudas, y vas a ver una cosa, y las podés escuchar, y vas a ver otra. Si ves las dos juntas, la masa de información es enorme y difícil de capturar por completo.

-¿Hablás de un conflicto entre la imagen y el sonido?

-No, de una dicotomía. Cuando, por ejemplo, en **El acto en cuestión**, la chica le manda una carta y dice que lee en el diario lo de Hitler y él está haciendo ejercicio bochornosamente en una casita de lo más simple, en un plano completamente sencillo hecho con lente de 50mm., mientras ella dice que es famoso y está

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

con Hitler. O cuando -si hablamos de la relación del personaje con las mujeres- vemos tres ventanas, y la cámara hace un muy lento *zoom* hacia los libros y Quiroga aparece y también la mujer, que es más alta que él, y está como "traída" por un *travelling* pero es un *zoom*, esa simpleza de la dicotomía... Una dicotomía que mezcla dos elementos que tal vez no tienen que ver. A veces, esto produce risa porque la asociación es evidente, y en otras es distinto, porque la relación es opuesta. En una película que hice en Francia y que se llama **Library Love**, y que forma parte de un tríptico, hay tres niveles de narración: lo que los personajes piensan interiormente, lo que dicen y lo que la cámara muestra y que marca otro punto de vista distinto.

-Una característica de algunos de tus films, y que está, evidentemente, ya en la frase del guión, es que hay un personaje que sabe y otros personajes que no saben. O bien: un personaje que dice saber algo y otros que o no lo creen, o van a tratar de desmentir lo que él dice que es o sabe. Le ocurre al periodista que busca a la chica en ***El amor****... y es desoído por los otros, al Fermín que vuelve del pueblo y nadie reconoce en* ***Boda secreta*** *y al dueño del circo Amilcar que trata de develar el truco de Quiroga en* ***El acto en cuestión****.*

-Eso me gustaría discutirlo. Si hay algo que me molesta es lo que hacen ciertos escritores americanos, como Upton Sinclair, Dreiser o el Tennessee Williams de *Un tranvía llamado deseo*, o cineastas como Elia Kazan. Si tomás **Un tranvía**... (1951) por ejemplo, tenés que Blanche es una prostituta, él es un chorro, y así todos. El espectador sabe todo y pasan 90 minutos en que ellos no se dan cuenta de lo que son.

-Un equivalente de Chejov...

-Parecido, sí, pero en Chejov eso funciona con un alto grado de cinismo. Chejov sería la *remake* humorística de un serio libro de Tennessee Williams... Acá tenés eso, o en **A Place in the Sun** (*Un lugar en el sol*, George Stevens-1951), sabés que Montgomery Clift es transparente y que Elizabeth Taylor es rica y ves la estupidez sabiendo que ellos ignoran todo.

En cambio, en **El acto en cuestión** es distinto. No es que los otros no saben lo que él es, sino que es él mismo quien no lo sabe, quien cree que es otra cosa. Por otra parte, todo el proceso del ascenso de Quiroga está mostrado desde una perspectiva completamente distinta a la que emplea la narrativa americana. Es decir: en **El acto**... las diferentes versiones surgen en la confusión y en la mutación del mismo personaje, no dichas por otras personas, como ocurría en *El ciudadano*, por ejemplo.

-¿La idea de incluir un narrador -el Rogelio que hace Lorenzo Quinteros- estaba planificada desde el comienzo del guión?

-Sí y es una idea que pienso seguir utilizando en el futuro. Prácticamente todo es un flashback que narra a lo largo de una noche el pérsonaje de Rogelio. Pero lo que vemos no es sólo lo que él sabe, ya que todo lo de la Torre Eiffel él no lo conoce. Rogelio idealiza, imagina.

-Y esa solución te permite, al mismo tiempo, retomar una cuestión que persiste en tus películas: la de los artistas que cuentan un proceso creativo, o de un artista hablando sobre otro...

-Por supuesto. Eso forma parte de lo que yo llamo "preocupaciones permanentes". Y las "permanentes", en mi caso, serían: si alguien es algo o todos lo aprendimos, si valen la pena los juicios morales, si nosotros somos nuentros mayores enemigos... Y las "preocupaciones momentáneas" serían las que trabajé en las películas que hice en Holanda, que tienen que ver con algo que surgió en ese momento. Los otros temas, los que me importan, vienen conmigo.

-¿La idea de las muñecas estaba desde la escritura del guión?

-¿Honestamente?... Estaba filmando escenas en Bulgaria, tomando sol, hacía cuatro días que no se me ocurría nada. El equipo estaba en el hotel y yo, la verdad, no tenía ganas de ponerme a pensar... Alguien me había mandado las *Obras completas de Roberto Arlt*, que había editado Carlos Lohlé. Y esperando que se me ocurriera algo, leía el libro y descubrí el aguafuerte de Arlt que se llama *Clínica de muñecas*. Como venía haciendo **El acto en cuestión** de a pedazos, porque la guita no alcanzaba, había tenido tiempo de pensar en cómo iba a resolver muchas cosas: el juicio previo al final, o el hecho de que él vuelve en un barco argentino. Cuando leí el libro, me dije: "*ahí está, el narrador es un doctor de muñecas, y narra a través de ellas*". Como la filmación se fue resolviendo en el camino, los descubrimientos que hacía se iban incorporando. De repente, descubrí que el estilo debía tener algo naif y acartonado para poder funcionar. Lo de muñecas surgió así.

-Y eso te permite justificar el hecho de que el artificio -el set- esté mostrado, que el artificio se exponga tan visiblemente...

-Claro, porque no se trata de mostrarlo porque sí. Resulta interesante para la historia, da la ambigüedad que la historia requería. Las desapariciones narradas desde la óptica de él. Si yo hubiera abierto así el decorado por abrirlo, en una película normal, se podría decir: "*¡Pero qué hace este tipo!*". Pero acá es parte de quién narra.

-Tanto en la génesis de tus proyectos, como en los temas o situaciones que atraviesan los personajes, aparece la literatura. ¿Podés contar cómo nace Luba, *la única adaptación que hiciste basada explícitiamente en un texto?*

-Tomé la situación del tipo perseguido, encerrado con una puta toda la noche en un prostíbulo. De ahí en más, el prostíbulo era un cabaret, en la Segunda Guerra Mundial, él era comunista y escritor y fabricaba medias, como el personaje de Arlt. Los que lo persiguen y las putas, todo eso se transformó, tomé la situación. Hice la película por mi cuenta y después lo senté a Ricardo Piglia -de quien tomé el relato- y casi se muere cuando vió su historia hecha película.

-Pero Luba *no permitía mucho de lo que vos llamás "espacio visual"...*

-Tuvo que ver con el berrinche de hacer una película en un único decorado. El film dura lo que dura la acción, un ejercicio de

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

una noche. Fue la pleícula más costosa que hice: en *cinemascope*, con decorados enormes... Me decían: "*el* cinemascope *es para el paisaje*". Y dije:"*Bueno, hagámosla en* cinemascope". El ejercicio consistía en hacer todo lo contrario de lo que se aconsejaba... Venía de un éxito grande en Holanda con **Boda secreta**, que había ganado el Premio a la Mejor Película, y todos querían invertir dinero en la próxima. Así que compré el libro de Piglia, *Prisión perpetua*, leí el cuento, y me dije que era un reto, tener 2.500.000 dólares a mi disposición. Esa era una relectura de Andreiev y como a mí me apasiona la literatura rusa, uno de mis próximos trabajos, que va a ser para televisión, se va a llamar **Tres relatos de Garshin**, sobre textos de ese escritor.

Experimentación y zapping

-En tus opiniones y puntos de vista sobre cine, se desprende que para vos el cine es un espacio de experimentación. Sin embargo, esto se combina con la recurrencia a estereotipos muy marcados funcionando en el interior de una materia narrativa más bien abierta. Un ejemplo de esto sería ***Boda secreta****, con esos personajes que representan, de un mdo visible, a estamentos del poder.*

-Es que **Boda secreta** es un *western*: es un tipo que llega a un pueblo en una diligencia, toca el piano en el *saloon*, encuentra ahí a la mina, ella no lo reconoce, en el pueblo lo tratan de indeseable, mata a la ley -el cura- del pueblo y se lo llevan de vuelta en la misma diligencia en que vino. No es que dije: "*voy a hacer un western*". Lo empecé a pensar a medida que la escribía. En realidad, no es un film que haya disfrutado mucho hacer. Hice esa película para probarme que yo también podía hacer una historia en que las intrigas se relevaran constantemente. Es muy clásica, en relación con las otras.

-¿Cómo es tu futuro film ***Zapping South****?*

-Igual que en **El acto en cuestión**, tengo las situaciones, no un guión propiamente dicho. Está escrito todo lo de las películas que se ven, que son de un tal Dexter Wexley y que se ven cortadas. Son las historias de un héroe argentino que triunfa en Hollywood y se llama Edgar Wexley, que hace films en blanco y negro en los '70 y viene al país. Se ven, cortadas, algunas películas de él (que va a hacerlo Ricardo Espalter) como *Doctor Fausto veranea*, *Pileta número 5* o *El fiolo de la navaja*. Todas se van a realizar en estudio en Europa, y acá voy a filmar durante 14 semanas en el Sur. La voy a ir haciendo como **El acto...** Tengo escritas más de 500 páginas, es más una novela que un guión. Hay 55 personajes claros, netos, dentro de un estructura muy abierta, que tiene que ver con la vida de un pueblo.

-¿Cuáles son los textos que más te interesaría filmar?

-Uno, es *Era cariñosa y dulce*, de Dostoievski, y el otro es *E jardín de los senderos que se bifurcan*, de Borges. La de Borge estuve a punto de hacerla, con un productor español, ya soñab con los laberintos y el libro de un millón de páginas, con la ciuda Albert -donde estuve mientras escribía ese guión-, pero creo que va a tener que esperar.

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, L. a V. de 11 a 19 hs.

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

Tim Burton
filma la biografía del peor director de la Historia del Cine

Juntos son dinamita

"El mundo es un lugar extraño para vivir... Tantos automóviles... Todos dirigiéndose hacia algún lado... Todos transportando seres humanos..."

Glen or Glenda?, de Edward D. Wood, Jr.

por **Diego Curubeto**

Sí, el mundo es un lugar extraño. Y Hollywood es uno de los lugares más extraños del mundo. Es una ciudad que puede asistir indiferente a los inútiles esfuerzos de un director de mala muerte para conseguir un miserable puñado de dólares y sacar su película del laboratorio. La misma indiferencia se mantendrá cuando ese director muera en la miseria, olvidado por todos. Entonces podrán pasar un par de años y el difunto artesano del *poverty road* se convertirá en una auténtica celebridad, inmortalizado como el creador de "la peor película de la Historia del Cine". Y una década más tarde un director joven y moderno, triunfador de un par de *megahits*, quizá encuentre atractiva la biografía de aquel cineasta risible, sabiendo que para filmarla contará con veinte millones de dólares.

Esta historia podría parecer una ficcion escrita para capitalizar el éxito de **The Player**, pero no. Es absolutamente verídica. El cineasta de mala muerte que filmaba películas clase Z fue Edward D. Wood, Jr., *auteur* de gemas como **Glen or Glenda?** y **Plan 9 from Outer Space**. El director joven y moderno que filmará su vida se llama Tim Burton, artífice de dos **Batman** y **El joven manos de tijera**. La película, titulada ascéticamente **Ed Wood**, se rueda desde agosto, tras un fornido combate entre varias *majors* que se disputaban el auspicio del proyecto.

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

Con faldas y a lo loco

Una de las primeras nociones biográficas conocidas sobre Wood es su violento desembarco en una isla del Pacífico plagada de japoneses durante la Segunda Guerra Mundial. El futuro cineasta, por entonces sólo un *marine* combatiendo al enemigo nipón, contaría orgulloso años más tarde que realizó aquella viril hazaña bélica vistiendo bajo su uniforme un coqueto conjunto de ropa interior femenina.

Antes, durante y después de su carrera como realizador y guionista, Wood demostró su interés por temas estrechamente vinculados a los conflictos sexuales del hombre contemporáneo en sus múltiples esfuerzos literarios, que llevaron títulos como *It Takes One to Know One*, *Killer Drag*, *69 Rue Pigalle* o *Diary of a Transvestite Hooker*. Desde luego, la aproximación de Wood a esta problemática exhibiría la personalidad inconfundible que lo distinguirá como realizador. Para comprobarlo basta transcribir, quizá por primera vez en español, un fragmento de su novela *Watts... the Difference*: "*Ella salió de sus bragas y las dejó en una silla junto a sus otras prendas, para luego asumir frente a él lo que consideró una pose apropiadamente sexy. Acercó lentamente su seno izquierdo a la boca de él, deteniéndose justo antes del contacto con sus ansiosos labios. De pronto, con un movimiento salvaje acompañado por un gemido de su garganta, él tomó brevemente su pecho con los labios y luego comenzo a desvestirse a toda velocidad. A medida que su indumentaria masculina desaparecía, sus movimientos se volvieron más suaves. Con cuidadosa alegría, se puso la ropa de Angie. Dejó el sweater para el final y, tomándose mucho tiempo, lo deslizó por sobre su cabeza. Entonces oprimió un botón secreto de su escritorio y de un panel oculto surgió un gigantesco espejo que cubrió la pared. Extrajo una peluca rubia de un cajón del escritorio y se la colocó mirándose atentamente en el espejo. Lo único de Angie que no le quedaba bien eran sus zapatos, pero también tenía remedio para eso. Seleccionó un par de un armario y se los puso.*

Entonces se dirigió a Angie, no sin antes asegurarse de que sus medias de nylon estaban bien colocadas. 'Me llamo Ginger', *le dijo*".

Estas líneas son sólo un ejemplo de los audaces conceptos de Wood, y también de la profunda identificación que él tenía con sus criaturas de ficción. Según la actriz Valda Hansen, que trabajó con el director en su film maldito **Night of the Ghouls**, Wood sentía una verdadera fascinación por los *sweaters* y los vestidos de angora. "*Tenía un vestido rosa de angora que le gustaba especialmente. Le quedaba divino, porque hacía juego con sus ojos verdes*". La ropa de angora obsesionó a Wood hasta el punto de firmar varias de sus novelas con el pseudónimo "Angora Peters".

La irrupción del tema del cambio de sexo en la pacata sociedad norteamericana de los años '50 se debió al soldado George Jorgensen, que en 1952 ocupó las primeras planas de todos los diarios norteamericanos tras someterse a una revolucionaria operación quirúrgica que lo convirtió en Christine Jorgensen[1]. Wood intuyó que ese era el momento para realizar una película sobre el tema.

Esa intuición derivó en el film **Glen or Glenda?**, también conocido como **I Changed My Sex**, **He or She** y **I Led Two Lives**. Aunque Wood había comenzado su actividad cinematográfica en 1948, muchas fuentes toman **Glen or Glenda?** como su debut en la dirección, quizá debido a que fue el primero de sus films en alcanzar alguna trascendencia. La película fue diseñada para que la interpretara Jorgensen, pero Wood no logró convencer a la flamante señorita y para superar ese obstáculo él mismo decidió asumir el rol protagónico. Bajo el pseudónimo Daniel Davis, Wood interpretó a un hombre incapaz de controlar su pasión por vestirse de mujer. El guión también describía el caso de otro personaje, encarnado por Tommy Haines, que no se conformaba con el vestuario y la peluca y prefería una operación.

Ed Wood era amigo y ocasional manager de un Bela Lugosi morfinómano y avejentado, que aceptó personificar a un extraño espíritu narrador por la generosa suma de cinco mil dólares[2]. **Glen or Glenda?** enfocaba el tema del cambio de sexo en forma revolucionariamente optimista, con arengas como "*Denle a este hombre ropa interior de seda y faldas y será el individuo más feliz del mundo; trabajará mejor y será más útil a su comunidad y a su gobierno, porque será feliz*". Sin embargo el enigmático personaje de Lugosi, ubicado en un laboratorio lleno de tubos de ensayo y cráneos humanos, llegaba a una conclusión distinta e igualmente misteriosa tras estudiar los dos casos que presentaba el film: "*Cuidado con el dragón verde que se sienta en el umbral de tu hogar... Puede devorar a tus niñitos*".

La película no fue bien recibida, ya que la crítica quedó desconcertada ante el crudo realismo, las apariciones del bueno de

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

Bela, los visibles inconvenientes de presupuesto[3] y el excéntrico lenguaje cinematográfico del realizador. El *Herald Examiner* consideró que el film "*puede provocar que el espectador deba redefinir enteramente su noción del* camp".

Habiendo fracasado con su tema favorito, Wood se vio obligado a recorrer otros campos. En 1954 rodó el melodrama policial con cirugía plástica **Jail Bait**, también llamado **Hidden Face**, en la que aparecía el musculoso Steve Reeves varios años antes de convertirse en Hércules, y en 1955 descubrió el género que lo haría inmortal: el terror.

Bride of the Atom fue la obra que demostraría el temible potencial de Wood para crear imágenes tenebrosas. Un Bela Lugosi todavía más deteriorado aceptó protagonizar el film por apenas dos mil dólares. El pobre Drácula estaba tan mal que al terminar el rodaje se internó voluntariamente en una clínica para adictos. El proyecto se llamaba **The Atomic Monster** cuando sólo era un argumento de Alex Gordon, coguionista de **Jail Bait**, y daba vueltas desde 1953 sin encontrar inversionista. La filmación había comenzado en 1954 pero a Wood se le acabó el dinero y todo se paró. Al año siguiente convenció a Donald McCoy, ranchero sureño y dueño de una envasadora, para que aportara los fondos a cambio de un papel protagónico para su hijo Tony, que tenía vocación por el arte. La gran novedad del elenco fue la inclusión de Tor Johnson, ex luchador sueco que tuvo una extraña carrera en series de TV como *Peter Gunn* y películas clase Z, generalmente en papeles sin diálogos. La inconfundible figura de Tor se convertiría en una verdadero estigma de la autoría de Edward D. Wood, Jr.

El doctor Vornoff (Lugosi), asistido por Lobo, (Tor Johnson) realiza mortales experimentos en un diminuto laboratorio custodiado por un monstruoso pulpo gigante. Según el guión, el científico había encontrado a Lobo deambulando por el Tíbet. La policía detiene a Vornoff cuando está a punto de convertir a una entrometida periodista en "la novia del átomo". Así se llamó la película cuando se estrenó en Buenos Aires y aún circula una copia en 35mm. en tenebrosos ámbitos de la cinefilia porteña. El pulpo monstruoso era un desperdicio de **Wake of the Red Witch** (Edward Ludwig, 1948), un film en el que John Wayne hacía de buzo. Wood supo que el pulpo de goma todavía existía y logró dar con él tras una intensa búsqueda en el galpón de utilería de los estudios Republic. Aunque uno de los tentáculos del bicho se rompió durante el transporte, Wood resolvió guardarlo después del rodaje y le halló un hábitat apropiado en la pileta de su casa, quizá con la esperanza de poder usarlo en otro film. **Bride of the Atom** no fue exactamente un éxito de taquilla y Wood no pudo filmar por algún tiempo. Mientras trabajaba como guionista en títulos como **The Bride and the Beast** y **The Violent Years**, el hombre soñaba con **Plan 9 fron Outer Space**, que sería su obra maestra.

El asunto empezó en 1956 con una fallida película de vampiros que iba a protagonizar Bela Lugosi y que según algunas fuentes se habría llamado **Tomb of the Vampire**. Wood consiguió el dinero y empezó a filmarla en un cementerio que estaba frente a la casa de Tor Johnson, pero a los pocos días de rodaje Lugosi murió de un ataque cardíaco y la película quedo en la nada. En 1959 Wood decidió que no estaba en condiciones de desperdiciar dos minutos de tomas con Bela Lugosi y se esforzó en conseguir los fondos necesarios para hacer una película donde poder insertarlos. Créase o no, obtuvo el apoyo de una iglesia bautista.

El guión de la película (también llamada **Grave Robbers from Outer Space**) combinaba vampiros y otros muertos vivientes con dos invasores del espacio (Dudley Manlove y Joanna Lee, después guionista de TV) decididos a dominar la tierra. Como ya lo habían intentado ocho veces sin conseguirlo, éste era un noveno plan (de ahí el título), consistente en resucitar a los muertos para así contar con un ejército de criaturas de la noche. Bela Lugosi era un anciano profesor que aparecía frente a la tumba de su esposa, aunque a veces adoptaba un extraño aire vampírico. Para rodar algunas escenas adicionales del personaje de Bela con el rostro tapado, Wood convocó como doble a su kiropráctico, el Dr. Tom Mason, notablemente más alto y delgado que Lugosi. Una de las frases más memorables era: "*El inspector Clay está muerto. ¡Fue asesinado! ¡Y debe haber un responsable!*". La mujer muerta de Lugosi que volvía de la tumba a instancias de los alienígenas fue interpretada por Vampira, cuyo verdadero nombre es Maila Nurmi, y que tenía cierta fama previa a **Plan 9**... como animadora de programas terroríficos en la TV. Había llegado a ser amiga de James Dean y cuando éste murió, Vampira conmocionó a la prensa amarilla al revelar que podía comunicarse con el actor muerto: la mujer aseguraba que Dean la llamaba por teléfono desde el otro mundo.

En **Plan 9**... también aparecía, interpretándose a sí mismo, un curioso personaje llamado Criswell, que luego deambularía por otras películas de Wood. Criswell era un conocido profeta televisivo, autor del popular libro *Criswell Predicts*. Algunas de sus predicciones más notables para el futuro cercano:

- En los años 80 varias ciudades del mundo sólo estarán habitadas por homosexuales.
- En Las Vegas tendrá lugar la primera conferencia interplanetaria.
- Los Estados Unidos cederán todo Nuevo México a los indios americanos.
- La ley de gravedad dejará de funcionar y el cielo estará plagado de icebergs, imposibilitando los vuelos comerciales.

En la película, Criswell era el preocupado narrador de los hechos. "*Demuéstrenme que ésto no ha pasado*", decía, y terminaba implorando "*¡Qué Dios nos ayude en el futuro!*". En 1959 la crítica no trató bien **Plan 9**... y la obra quedó olvidada durante años.

En 1961 Wood lanzó al mundo su canto de cisne. **The Sinister Urge** (como todas las obras de su autor, fue conocida también con otro título, **The Young and the Inmoral**) era un policial sobre la influencia de la pornografía en la delincuencia juvenil y lo interpretaban Dino Fantini, Kenne Duncan y Jean Fontaine. Wood aparecía en una escena, aunque sólo vistiendo ropas masculinas.

En la década del 60 la carrera de Wood se eclipsó definitivamente. Debió conformarse con escribir novelas, guiones para films (como **The Shotgun Wedding**, de 1963, o la más celebrada **Orgy of the Dead** con Criswell como un ser sobrenatural denominado "*the Master of the Dead*", cuyo trabajo en el más allá consiste en determinar qué castigo merece cada pecador) o rodar películas pornográficas en súper 8.

En 1978, a los 54 años, murió de un ataque al corazón en su casa de Hollywood, cuya pileta de natación seguía albergando al pulpo de **Bride of the Atom**.

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

La venganza del muerto

En 1980 empieza otra historia, porque Harry y Michael Medved, especialistas en películas malas, hicieron una encuesta para su libro *The Golden Turkey Awards*. Por unanimidad, el público aficionado a los bodrios declaró a **Plan 9 from Outer Space** la peor película de todos los tiempos, acordando, desde luego, que también puede tratarse de una de las más divertidas. La comicidad involuntaria que Wood y sus camaradas despliegan en el film es de antología, aunque hay que reconocer que la suma de errores, incongruencias y diálogos delirantes termina por superar lo meramente cómico. Puede resultar divertido ver las naves extraterrestres confeccionadas con platos de cartón, el doble alto y esmirriado de Bela Lugosi que se tapa la cara, las escenas que pasan de la noche al día (o viceversa) sin aviso previo, o la actuación increíble de los pilotos que, sentados frente a una pared casi desnuda, simulan encontrarse en la cabina de un avión. Pero todo eso -¡y mucho más!- deriva en un conjunto más surrealista que Buñuel, y casi tan profundo como Carl T. Dreyer. **Plan 9**... es una película sumamente discursiva, y si el espectador logra prestar atención a las conversaciones, especialmente las de los dos marcianos, pronto se sumirá en una especie de sueño opiáceo del que no despertará hasta alcanzar sorprendentes descubrimientos metafísicos. Un buen ejemplo es el caso de Danny Peary, autor de tres célebres libros sobre *Cult Movies*, que llegó a encontrar en **Plan 9**... un mensaje subversivo subliminal.

A partir de la encuesta de los Medved, **Plan 9**... se convirtió en una exitosa película-culto, el *must* para todos los amantes del *camp*. Gracias a su redescubrimiento, distribuidores de todo tipo y calaña corrieron en busca de algún otro Edward D. Wood, Jr. Aparecieron varios, como **Hellborn**, de horror, o el *western* **Crossroad Avenger**, o intentos más *hard-core* como **Necromania** y **Take It Out in Trade**. En 1981 la Paramount Pictures adquirió sorpresivamente **Glen or Glenda?** y preparó una campaña publicitaria de estilo irónico, en la que se comparaba el film con títulos como **El ciudadano**, **Napoleón** y **Freaks**. Posteriormente el esperado reestreno quedó suspendido a causa del intento de homicidio contra el presidente Ronald Reagan. Según la Paramount, el hecho impedía el clima jocoso necesario para **Glen or Glenda?**, aunque es más creíble suponer que algún directivo del estudio dudó a tiempo de las posibilidades comerciales de toda la idea.

Pero el redescubrimiento más notable fue el de **Night of the Ghouls** (también llamada **Revenge of the Dead**), que había sido la última entrada de Wood en el género terrorífico. Rodada en 1960, trataba sobre un falso medium que simulaba comunicarse con los muertos para obtener dinero de sus deudos, hasta que los espíritus realmente se corporizan y acaban con el farsante. El auténtico medium Criswell aparecía para hablarle al espectador sobre una historia con "*monstruos a los que hay que comprender... monstruos a los que hay que despreciar*". Dr. Acula, el falso medium, era interpretado por un *stuntman* devenido actor, Kenne Duncan, y el elenco incluía también a Tor Johnson como Lobo y a Vampira como una muerta viviente. **Night of the Ghouls** no alcanza los momentos increíbles de **Plan 9**..., pero luego de un comienzo demasiado largo, plagado de planos secuencia con la cámara fija y otros hallazgos formales, comienza a despegar en las sesiones del Dr. Acula, con trompetas que flotan en el aire, esqueletos por todas partes y policías torpes amenazados por el feroz Lobo. **Night of the Ghouls** estuvo perdida durante 23 años. Wood no tuvo dinero suficiente como para pagar la cuenta del laboratorio y nunca pudo estrenarla. En 1983 la fiebre por su obra condujo a su recuperación y posterior edición en video. Jamás había sido vista en un cine.

Desde el redescubrimiento de Wood, todo aquel que lo hubiera conocido fue entrevistado por la prensa especializada. En esas entrevistas, sus más allegados coincidieron en que a él le hubiera encantado disfrutar de esa fama en vida, y que no le hubiera importado en absoluto que estuviera basada en la comicidad involuntaria de su filmografía o en sus torpezas como cineasta. El caso es prácticamente único, porque se podrían citar arbitrariamente docenas de realizadores que hicieron éxitos de crítica y taquilla (como John Farrow, Rudolph Maté, John Cromwell, Robert Rossen o John Brahm) que sin embargo no son recordados hoy con el mismo cariño y entusiasmo que Edward D. Wood, Jr.

El responsable

En 1960, mientras Ed Wood trataba sin éxito de pagar la cuenta del laboratorio para estrenar **The Night of the Ghouls**, nacía en California un chico que crecería viendo películas de Roger Corman. En su infancia, Tim Burton se hizo notar por su habilidad para el dibujo. A los 13 años diseñó un poster para una campaña pidiendo a la gente que tire la basura correctamente, y ganó un premio que otorgaba una tienda californiana: los camiones de basura lucieron el poster del pequeño Tim durante un año. Con este excelente antecedente, Burton ingresó al *California Institute of the Arts* para estudiar animación y, al terminar su carrera, consiguió entrar como aprendiz en los estudios Disney.

Burton podría haberse pasado toda la vida dibujando fondos para dibujos animados, pero tuvo mucha suerte desde un principio. En 1982 la Disney le produjo **Vincent**, un curioso corto de animación que cuenta la historia decididamente autobiográfica de un chico obsesionado por Vincent Price, quien participó como narrador. **Vincent** ganó un buen número de premios y fue estrenado comercialmente por la Disney, lo que permitió que ese mismo año Burton consiguiera los fondos necesarios para filmar un proyecto más ambicioso. **Frankenweenie** tuvo 29 minutos y allí el joven director prescindía de la animación para narrar el intento de un pequeño científico por revivir a su perro salchicha. Con claras referencias a James Whale y al expresionismo alemán, el corto demostraba una inusitada imaginación formal, combinada con un original sentido para el humor negro y los detalles bizarros. Justamente esos detalles -sumados a la fotografía en blanco y negro- conspiraron contra su carrera comercial. Desconcertada ante lo extraño del producto, la Disney lo archivó hasta que los éxitos posteriores de Burton provocaron su edición en video y su emisión en el *Disney Channel*.

Terminada así abruptamente su relación con Pluto, Donald, Mickey y Goofy, Burton se alejó de la Disney y trató de abrirse camino como director. El debut en el largometraje se produjo en 1985 con la excelente y descerebrada **Pee Wee's Big Adventure**, diseñada para lucimiento del cómico Pee Wee Herman (su verdadero nombre es Paul Reubens), personaje de la TV norteamericana que nunca llegó a la Argentina. La idea básica es que se trata de un chico de 9 años encerrado en el cuerpo de un adulto, y el concepto del programa -y también del film- es el de un *cartoon* realizado con actores en lugar de dibujos. Nadie mejor que Burton para plasmar esa idea, y el resultado fue una película con aspectos

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

visuales deslumbrantes y algunos excepcionales momentos de humor absurdo, levemente mitigados por la ausencia de un argumento muy elaborado.

El mismo estilo de "*live action cartoon*" caracterizó a **Beetlejuice**, una de las comedias fantásticas más originales de los años 80[4]. Un Michael Keaton absolutamente irreconocible bajo una densa capa de maquillaje logró el mejor papel de su carrera como un espíritu guarro que tortura a una pareja de difuntos. **Beetlejuice** se convirtió en uno de los éxitos más inesperados de la temporada 1988 y preparó a Burton para las ligas mayores.

Hay muy pocos directores capaces de manejar un presupuesto cercano a los 50 millones de dólares antes de los 30 años. Burton tuvo ese raro privilegio sin perder el control creativo de su película, logrando uno de los mayores sucesos de todos los tiempos y además conformando a buena parte de la crítica mundial. El fenómeno **Batman**, cimentado en una pantagruélica campaña publicitaria, permitió a Burton dedicarse a un trabajo más personal. **Edward Scissorhands** (*El joven manos tijera*) es una obra maestra del cine fantástico en cada uno de sus detalles, desde las interpretaciones de Johnny Depp, Winona Ryder y Vincent Price y la banda sonora de Danny Elfman, hasta la increíble dirección de arte. El guión sobre un joven *freak*, cuyos instrumentos para crear arte son también los que lo convierten en un marginado, permitió a Tim Burton desarrollar su mejor trabajo. Hasta *Cahiers du Cinéma* lo ubicó, junto a gente como Jim Jarmusch y Spike Lee, en su lista de "los cineastas más importantes del año 2000", un raro honor para un talento 100% hollywoodense, especializado para colmo en películas con cataratas de efectos especiales y temas fantásticos.

Ahora, después de un **Batman Returns** que recaudó sus buenos billetes (y contiene grandes momentos, como el fabuloso sepelio acuático del Pingüino, Tim Burton vuelve a otro proyecto personal). Se interesó para hacer **Ed Wood** en un guión de Scott Alexander y Larry Karaszewski, sobre el pésimo cineasta que guardaba un pulpo en su piscina. Wood es interpretado por Johnny Depp, y Martin Landau cubre el trascendental rol de Bela Lugosi. Bill Murray y Sarah Jessica Parker están también en el reparto. El presupuesto ronda los veinte millones de dólares, pero tanto Burton como Denise Dinovi, la productora, han tratado de que no trascienda demasiado sobre el proyecto. El rodaje iba a comenzar en mayo pero se suspendió cuando los inversionistas no pudieron convencer a Burton de que la hiciera en colores, en lugar del blanco y negro que caracterizó toda la filmografía de Wood. Finalmente otro estudio aceptó las condiciones de Burton y el rodaje se lleva a cabo desde agosto.

No faltará algún obsesivo de la integridad del cine B que se ofenda ante la idea de que los miserables avatares de la vida del creador de **Plan 9 from Outer Space** sean objeto de una superproducción de Hollywood. Es cierto que sólo con un millón de dólares Wood habría hecho un puñado de películas inolvidables, pero también se puede suponer que le habría encantado que filmen su vida, aun cuando se muestren públicamente sus aventuras transexuales, aun cuando lo describan como el peor director de la historia del cine. La película de Burton tal vez sea su propia "*Revenge of the Dead*".

Diego Curubeto es egresado del C.E.R.C. y ha realizado alrededor de una docena de cortometrajes. Ejerce la crítica cinematográfica desde 1986, en diversas publicaciones de Argentina y Chile. Acaba de publicar el libro *Babilonia Gaucha*, sobre los múltiples vinculos entre Argentina y Hollywood.

Se sospecha que la dama de pie es Ed Wood, Jr.

Notas

1. Homero Alsina Thevenet ha recordado que un diario neoyorquino, tras examinar a la nueva mujer, sentenció: "*Jane Russell no tiene de qué preocuparse*".

2. Es probable que hasta el último centavo de esa suma haya ido a parar a los bolsillos de los proveedores de drogas duras del legendario vampiro de la Universal.

3. El elenco se completaba con Dolores Fuller, esposa de Wood, y George Weiss, productor del film.

4. En la Argentina se llamó *El súper fantasma*, título aberrante pero un poco mejor que el español, *Bitelchús*.

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

en septiembre

film

presenta otro clásico de su videoteca

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

dossier

FALSO EXPRESIONISMO

por **Fernando M. Peña**

El rótulo **Expresionismo alemán** es uno de los más discutibles de la historia del cine, porque se lo utiliza para resumir toda una década que estéticamente fue mucho más amplia. En realidad no se trata tanto de un error como de una imprecisión que confunde. Se notaría poco si el expresionismo no hubiese sido una corriente artística perfectamente definida antes de llegar al cine. En las páginas siguientes se procura aproximar lo esencial del expresionismo como movimiento artístico, encontrar otras influencias y vínculos entre las películas del período y relacionar **El gabinete del Dr. Caligari** con experiencias previas.

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

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

Sombras nada más

La influencia del cine mudo alemán no se terminó en la luz. Esas películas enseñaron además a dibujar personajes de psicología compleja, de comportamiento impredecible por no responder al estereotipo sino a personales conflictos interiores. Exploraron las posibilidades de plasmar en imágenes una torturante tradición fantástica, aportando casi todos los elementos necesarios para definir todo un género cinematográfico que hasta entonces no existía. Demostraron que *ritmo* no necesariamente significa *velocidad*. Crearon universos de formidable coherencia, algunos de los cuales hoy son parte de la iconografía popular.

En ese contexto, es más justo asignar al expresionismo el rol más modesto de una de las influencias que aportaron elementos temáticos y formales para que esa amplitud de registro fuese posible. Esta realidad aparece más clara año tras año, con la exhumación de documentos perdidos, la constante recuperación de films y la restauración de las obras clásicas, que permite verlas bajo nuevas perspectivas.

Por empezar, hubo vida antes de Caligari y su gabinete, un dato que los dos autores básicos sobre el período [1] pasaron rápidamente por alto: Siegfried Kracauer porque opinó que el "*período arcaico*" carecía de elementos de interés para su hipótesis, y Lotte Eisner porque no tuvo a mano el material.

En 1990 el festival anual de cine mudo de Pordenone, Italia, estuvo dedicado exclusivamente al cine de ese período, reuniendo por primera vez material disperso en distintas cinematecas del mundo. Así se proporcionaron abundantes pruebas para sostener que **Caligari** no fue la ocurrencia aislada de un grupo de iluminados, sino el producto lógico de una combinación de manifestaciones y recursos expresivos que se fueron gestando durante la década del '10.

Como en todos los países, el cine alemán aprendió a narrar apoyándose tanto en la tradición literaria propia como en la literatura popular del momento. A grandes rasgos, las primeras películas que se arrimaron a climas de misterio y horror, primero con base racional, se basaban en aventuras policiales de moda. La inspiración más directa era el enorme éxito del detective Sherlock Holmes, y eso explica algunas versiones cinematográficas sobre Conan Doyle (**Der Hund des Baskervilles**, 1915) y la aparición de otros detectives de ascendencia inglesa, como Harry Higgs y Joe Debbs.

El arte, después

Como en todos los países, hizo falta alguien que se decidiera a elevar el cine a la categoría de expresión artística. Ese fue el mérito del actor y director Paul Wegener al protagonizar la primera versión de **Der Student von Prag** (*El estudiante de Praga*, dir.: Stellan Rye-1913), que buscó un nuevo verosímil poético al sacar la cámara a exteriores, evitando la artificialidad de los estudios pintados. Wegener trató de incorporar en la película elementos de las artes tradicionales, indagando en la obra de autores germanos: el asunto buscaba reproducir el tono de la literatura de E. T. A. Hoffman, al tiempo que las imágenes se inspiraban en la pintura de Arnold Böcklin. Su primera aproximación al mito del Golem, en 1914, supuso continuar en esa línea estética. Fascinado con la legendaria historia del muñeco de arcilla animado por las artes cabalísticas del rabino Loew, Wegener la interpretó en una versión actualizada, porque no había dinero para una ambientación medieval. Fue dirigida por Henrik Galeen (luego guionista de **Nosferatu**) y, como en *El estudiante de Praga*, Wegener prefirió los exteriores.

El hombre llegó a exponer teóricamente sus ideas en una conferencia que dictó en 1916, ante un público poco habituado a que el cine recibiera una atención tan seria. Su concepto de crear un verosímil poético ajeno al visible artificio de los estudios primitivos se basaba en la idea de que a través de la cámara las personas y los objetos reflejaban una nueva dimensión estética. Esa no era una propuesta muy distinta a la idea de la *Fotogenia* que Louis Delluc estaba impulsando al mismo tiempo en Francia. Como Leduc, Wegener encontraba inspiración en el cine norteamericano pero, a diferencia de aquel, no lo atraía su propuesta plástica sino su particular dinamismo. Eso también podía rescatarse de los primitivos y atmosféricos policiales alemanes. A ese ritmo había que darle un contenido artísticamente trascendente.

Por esos caminos llegó Wegener a su otro **Golem**, en 1920, y por esas razones negó siempre su filiación al expresionismo, aunque el ghetto judío de Praga fue creado para el film por el arquitecto expresionista Hans Poelzig. Wegener entendía que el modelo de expresionismo cinematográfico era **Caligari**, porque allí todos los elementos respetaban los postulados del movimiento. En esa dirección, el paso decisivo dado por los creadores del film fue prescindir de todos los recursos aprendidos durante la década previa para construir la sensación de verosimilitud y en cambio establecer una deliberada distancia con el espectador mediante la artificialidad de los decorados pintados. Así como en otras películas puramente expresionistas, esa artificialidad era muy pertinente porque indicaba que las historias narradas tenían carácter metafórico.

La historia de **Der Golem** está situada en la Praga del medioevo. Wegener intentó alcanzar la recreación poética de un mito fantástico y por eso evitó calculadamente la reconstrucción histórica precisa: como dijo entonces, "*Mi amigo, el arquitecto Poelzig, no ha reconstruido Praga. En cambio, se trata de una ciudad-poema, un sueño, una paráfrasis arquitectónica del tema 'Golem'. Esas calles no deben sugerir nada real sino crear la atmósfera en la que el* Golem *respira*". Pero, al mismo tiempo, como a Wegener no le interesaba destacar ninguna metáfora, no tenía por qué sacrificar la impresión cinematográfica de realidad[2]. Insistiendo en el trabajo con decorados corpóreos, en el empleo modelador de la luz y en la cuidadosa caracterización de los personajes, Wegener trató de que esa irrealidad poética fuese cinematográficamente creíble, verosímil. Todo esto equivale a decir, simplemente, que se utilizó un recurso expresionista (la arquitectura de Poelzig) para obtener un resultado total que no lo fue. El mismo espectador forzado a asistir desde afuera a la metáfora del poder que desarrolla **Caligari**, ingresa desde el principio al corazón mismo de la recreación poética propuesta en *El Golem* [3].

Lang & Murnau

Los folletines policiales también impresionaron a un joven Fritz Lang, que comenzó a escribir argumentos alrededor de 1918. Su primer gran éxito se llamó **Die Spinnen** (*Las arañas*), fue estrenado en 1919 y era un frenético film de aventuras en el que un proto-Indiana Jones descubre el secreto de un tesoro colosal, en poder de un grupo de incas dado a los sacrificios humanos. Allí, Lang adelantaba temas y recursos de montaje que llegarían a ser rasgos característicos de su estilo. Inmediatamente encontró un ritmo más sosegado para adaptar la obra *Madame Butterfly*, con el título **Harakiri**, la participación de la actriz Lil Dagover y excelencias de fotografía y ambientación. Luego hizo una segunda parte de **Die Spinnen**, más delirante, que culminaba con el hallazgo de un sagrado diamante hindú, escondido en una gruta volcánica de las islas Malvinas y custodiado por una fumarola mortal. El film confirmaba la preferencia de Lang por destacar con pequeños matices hasta los personajes menos importantes, y su habilidad para desarrollar varias situaciones simultáneas, vincularlas y resolverlas con hallazgos de puesta en escena.

Inmediatamente posterior a **Die Spinnen** es **Das wandernde Bild** (algo así como *La imagen errante*), un film completamente

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

olvidado que se encontró recientemente en los depósitos de la Cinemateca de San Pablo (Brasil). La película ilustra con claridad la influencia del cine nórdico, que fue paralela al expresionismo. En este film, como en las películas suecas y danesas más representativas, la fuerza de la naturaleza tiene un rol protagónico, equivalente a cualquiera de los personajes centrales[4]. Lang filmó la mayor parte de Das wandernde Bild en verdaderos exteriores alpinos, con algunos alardes de calculada dificultad, como el registro de una espesa neblina que avanza detrás de la protagonista, acechándola.

El cine de Lang no niega una influencia del expresionismo pero lo excede largamente. Esto es más obvio que nunca en **Mabuse** (1922), porque Lang sitúa elementos expresionistas en modernos salones de juego y en casa de los burgueses ociosos, despojados de ideología y convertidos en adornos a la par de otras tendencias artísticas del momento. Como Wegener, Lang nunca se consideró expresionista. Todavía en 1965, cuando le preguntaban si prefería su período "expresionista" o su período norteamericano, el hombre respondía secamente: "*No entiendo a qué se refiere usted con mi período expresionista*". Y se iba.

Algo parecido sucede con la obra de Friedrich W. Murnau, otro de los realizadores esenciales que comenzaron su carrera antes de **Caligari**. Según Lotte Eisner, el cine de Murnau está más cerca de las películas suecas y danesas, y de las puestas teatrales de Max Reinhardt, que del expresionismo. El concepto fue desarrollado después por el especialista británico Thomas Elsaesser en un artículo para la revista británica *Sight and Sound*, donde además se apunta con perspicacia que el cinesta tenía "*una habilidad especial para naturalizar el artificio y para elevar la realidad al punto donde la acción es cubierta por una atmósfera a la vez lírica y misteriosa, etérea y enigmática*". Elsaesser concluye que en el caso de Murnau el expresionismo importó, pero no más que las puestas de Reinhardt, el cine nórdico y en particular la pintura alemana romántica.

Realismo y réditos

También en la década del '10, Alemania generó otra tendencia influyente de la que se habla poco. Durante la Primera Guerra Mundial, la emergencia hacía realmente necesarias películas que, con fines educativos, abordaran temas como la profilaxis sexual. Así, en 1918 una entidad de bien público solicitó al realizador Richard Oswald que hiciera un film sobre la sífilis, en la convicción de que una producción argumental podría llegar a los soldados con mayor eficacia que un documental científico. Oswald hizo una película titulada **Es werde Licht** (t.l.: "Que haya luz") y se entusiasmó con el tema, seguramente al recibir los borderaux y descubrir que no sólo los soldados iban al cine. De inmediato agregó otras dos partes a su film y alcanzó a realizar una cuarta, aunque la guerra ya había terminado.

Después del Armisticio, toda forma de censura quedó abolida en Alemania y eso facilitó la producción de más películas sobre asuntos que hasta ese momento el cine no había tocado tan directamente. Sólo en 1919 Oswald hizo **Das gelbe Haus** y **Die sich Verkaufen** (dos partes de una misma saga conocida con el elocuente título **Die Prostitution**) y **Anders al die Andern** (t.l.: "Diferente de los otros"), que fue la primera película en tratar abiertamente la homosexualidad. Otros realizadores emprendedores estrenaron hacia la misma época títulos como **Opium**, **Frauen, die der Abgrund verschlingt** (t.l.: "Mujeres devoradas por el abismo"), **Verlorene Tochter** (*Hijas perdidas*) y **Hyanen der Lust** (t.l.: "Hienas de lujuria"). Cuando estas películas llegaron a Buenos Aires, se las identificó con el adjetivo *realistas*.

Las audacias de los films *realistas* sorprenderían todavía hoy y la mayoría de las veces eran posibles gracias a un mecanismo narrativo conocido como *compensación moral*: el pecado podrá mostrarse en tanto el pecador reciba en su momento un castigo directamente proporcional a la gravedad de su falta. Por eso, al final de las películas *realistas*, varios personajes tenían que morirse.

Exhibidores y productores insistieron siempre en el profundo sentido moral e instructivo de esas películas pero parece obvio que las razones de producción no se terminaban en la intención didáctica. Una publicación gremial de 1923 indica que el film realista *Hijas perdidas* es de un valor enorme, porque mostraba "*dónde pueden caer las jovencitas ingenuas y los sistemas empleados por la gente de mal vivir para deshonrar a las mujeres en esa edad difícil en que las ilusiones ejercen poderoso influjo contra la virtud de las doncellas, rodeadas de tentaciones, de adulaciones, de señuelos engañadores*"[5]. Como fuere, la abundancia de esta línea de producción desató en Alemania una agitada polémica, que desembocó en una nueva ley. Esta mantenía la libertad temática pero restringía determinadas películas a menores de dieciocho años. Se puso en vigencia en mayo de 1920.

No conviene prescindir de figura de Richard Oswald, aunque como veloz creador de las películas *realistas* más importantes haya sido tildado de oportunista sin talento por los historiadores. Extraordinariamente prolífico (sólo en 1919 dirigió nueve largometrajes), Oswald alcanzó a ser un narrador dinámico y conciso, demostrando ya en este período primitivo un completo dominio de técnica y lenguaje. Un buen ejemplo de su capacidad, fuera del *realismo*, es **Unheimliche geschichten** (*Historias siniestras*, 1919). La película adapta cuatro historias breves (entre ellas *El gato negro* de Poe y *El club de los suicidas* de Stevenson) con austeridad, imaginación y un sentido del humor siniestro y agresivo. Además de la aparición, entre historias, de la Muerte (Conrad Veidt) y Lucifer (Reinhold Schünzel) hay muy poco de sobrenatural en estos cuentos. En cambio, Oswald juega a construir tensiones de base tan macabra como racional. Trabajada íntegramente sobre Veidt, Schünzel y la actriz Erna Morena, la película no incluye decorados estilizados pero ya incorpora los preceptos de la actuación expresionista[6]. Nuevamente, un elemento expresionista forma parte de un todo que no lo es.

La década del '10 produjo otros talentos, más oscuros. Ideas de composición eminentemente cinematográfica y elaborado desarrollo de personajes pueden hallarse en la obra de Franz Hofer, que comenzó a dirigir hacia 1913 y que para la historia del cine es un solemne desconocido. La animación era utilizada por Lotte Reineger para contar historias con siluetas y por Julius Pinschewer para hacer películas de propaganda. Ernst Lubitsch escribía, dirigía y actuaba en sus primeras comedias, pero también un actor llamado Karl Valentin llegó a componer con éxito un personaje propio. Robert Wiene era un guionista y realizador establecido, con unos 37 títulos en su filmografía, al momento de dirigir **Caligari**. La lista podría continuarse con facilidad.

Historia de un film

Según el libreto original de Hans Janowitz y Carl Mayer para **El gabinete del Dr. Caligari**, el protagonista homónimo era un psiquiatra enloquecido, que se valía de un sonámbulo llamado Cesare para cometer horribles crímenes. La intención explícita de los autores era la de representar, con esos personajes, la autoridad despótica e ilimitada de los jerarcas alemanes durante la Primera Guerra Mundial, y la forzosa sumisión del hombre común, convertido en soldado y obligado a matar.

El productor Erich Pommer adquirió la historia y confió la supervisión de su producción a Rudolf Meinart, uno de sus asistentes y ocasional realizador. Meinart entregó el libreto al decorador Hermann Warm, quien lo analizó junto a sus colegas Walter Röhrig y Walter Reimann; los tres pertenecían al grupo artístico *Sturm*, con sede en Berlín, uno de cuyos preceptos era promover el expresionismo en todos los campos del arte. La historia

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

aceptaba un tratamiento expresionista, entre otras razones porque el antiautoritarismo era uno de los grandes temas de este movimiento artístico, y también porque así quedaba evidente su carácter metafórico. Así fue aceptada la idea por Janowitz y Mayer. Meinart y Pommer pudieron dudar, pero estuvieron de acuerdo porque el uso de decorados visiblemente artificiales reducía mucho los costos.

Con el proyecto así definido, Pommer confió la dirección a Fritz Lang, quien lo encontró demasiado inusual y confuso. En consecuencia propuso agregar un prólogo y un epílogo, con los cuales la historia de Cesare y Caligari terminaba convertida en el relato de un demente. Ese recurso podía servir para justificar la estética del film pero también invertía exactamente los términos de la propuesta de Mayer y Janowitz, que repudiaron la decisión. Eventualmente Lang debió cumplir con otros compromisos, no pudo ocuparse de **Caligari** y, aunque su aporte se mantuvo, fue reemplazado por Robert Wiene[7]. El film se estrenó en febrero de 1920 despojado de su original intención subversiva, lo cual no le impidió convertirse en un éxito de público y crítica tanto en Alemania como en el exterior. Carl Mayer siguió escribiendo y llegó a ser uno de los libretistas más importantes y prolíficos del período, pero jamás colaboró con Fritz Lang. El éxito de **Caligari** no justifica que se la considere la primera película importante del cine alemán, pero ciertamente lo explica. Junto con **Madame Dubarry** (*Idem.*, 1920) de Ernst Lubitsch y **Der mude Tod** (*La muerte cansada*, 1921) de Fritz Lang, **Caligari** quebró la resistencia internacional a aceptar el cine del país vencido y en consecuencia proporcionó un nuevo impulso nuevo a la industria cinematográfica alemana. Una curiosa excepción al éxito de **Caligari** fue la Argentina. Primero, el film tardó más de dos años en estrenarse porque las películas alemanas se consideraban lentas y sólo las realistas se daban por rentables. Luego, ante el suceso de **Caligari** en París, un distribuidor local se atrevió a estrenarla en junio de 1922[8].

Producido el estreno, la Municipalidad resolvió prohibir la película por entender que contravenía "*un artículo de la ordenanza que no permite obras que se desarrollen en manicomios*", según la revista porteña *Imparcial Film*. La legislación que se aplicaba al cine era la misma escrita anteriormente para teatros y ferias, y lo que la ordenanza procuraba evitar con esa disposición era que se lucrara con la exposición pública de enfermedades físicas y mentales. Cuando el intendente tuvo claro que en **Caligari** se apuntaba a otra cosa, la prohibición se levantó. Aún entonces, la recepción pública del film no fue buena: "*Con unos cuantos telones mamarrachescamente cubeados, torcidos, pintarrajeados, como marcos destinados a ideas desequilibradas, se ha pretendido hacer una cinta futurista* (sic) *y ha resultado un melodramón burdo y grotesco, al cual no se le puede hacer el honor de una crítica, como a las cosas que no tienen ni pies ni cabeza*"[9].

Problemas de recepción

La valoración del cine del período ha sido tradicionalmente complicada por tres cuestiones puntuales:

• La descalificación apresurada y sistemática de muchos films por parte de los historiadores. Esa descalificación suele basarse en razones de pertinencia estética y sociológica, tan calculadas como discutibles. Desde una perspectiva histórica, el excesivo recorte al que nos tienen acostumbrados los mismos historiadores termina por ser insuficiente para dar debida cuenta de aquellos aislados *superclásicos* que soportan la selección. Por otra parte, la valoración de un film a la distancia, así como se acepta que es independiente de su repercusión comercial, tampoco puede basarse únicamente en la coyuntura que las produjo. Siegfried Kracauer prescinde, por ejemplo, de las fantasías escapistas del realizador Ludwig Berger porque "*proporcionaban la ilusión de una tierra de promisión en la que la pobre muchacha vendedora triunfa sobre la complicidad de la reina y la buena y hermosa madrina ayuda a la Cenicienta a conquistar al Príncipe Encantado*". A 70 años de distancia, el hecho de que el cine de Berger fuese escapista queda sólo como un dato anecdótico que no anula su eficacia como narrador ni su capacidad para lograr obras de sólidos méritos formales. Sucede que, pese a todo, un film puede ser escapista y además espantoso, pero no tiene por qué ser necesariamente espantoso por ser escapista. En perspectiva, sólo podemos maravillarnos de que los alemanes hayan tenido cineastas escapistas como Berger, Richard Oswald o Joe May. Para valorarlos mejor, Kracauer tendría que haber conocido a Palito Ortega.

• La sacralización de los clásicos ha querido dejar de lado el humor, elemento abundante en el cine del período y una de las variables que ayudan a explicar su vigencia. Es casi siempre negro, macabro y fatalista, pero nunca burdo o casual. Paul Wegener había hecho una parodia de su propio **Golem**, en 1918, titulada **Der Golem un die Tänzerin**. Allí Wegener se disfrazaba de Golem para asustar y conquistar a una bailarina elusiva. En su **Golem** de 1920 hay un paso clásico de comedia: el monstruo redivivo aparece en primer plano blandiendo un hacha, pero la toma siguiente, más amplia, revela que sólo está cortando leña. Después, su amo lo manda con una lista a hacer las compras al almacén.

En *Fausto* (1926), Murnau introdujo a la actriz y cantante francesa Yvette Guilbert como *comedy relief* y la hizo interpretar una brillante escena de seducción cómica con Mefistófeles (Emil Jannings). Ese juego sirve de contrapunto a una escena de seducción real entre Fausto y Gretchen, que luego desatará terribles consecuencias. Ya en **Nosferatu** (1922), Murnau hacía comedia (ver *Film* nº 1) con varios elementos, pero en particular con Knock, el enloquecido siervo del vampiro. Werner Herzog, consciente del humor de Murnau, llegó a poner en escena divertidos encuentros entre Knock y el vampiro en su **Nosferatu** de 1979.

Lang apelaba frecuentemente al humor y a la ironía. El ejemplo más directo se encuentra en **Mabuse**, cuando asistimos al sospechoso progreso económico que a través de los años experimenta un hombre de pocos escrúpulos. Lang resume su pasado en cuatro tomas sucesivas, donde se lo ve cada vez más próspero. Finalmente aparece en la actualidad (1922) contando "*el premio que merece el trabajo manual*".

• A causa de características propias, vinculadas a su misma esencia como producto, el cine se pierde y se rompe. Hay una tendencia a ofrecer versiones cuidadosamente restauradas, pero se trata de un fenómeno reciente y que todavía cuenta con poca difusión local. Para cualquier estudioso, el problema es muy serio. Se dice poco, por ejemplo, que las películas no se veían en blanco y negro sino que se distribuían copias viradas a distintos tonos de color. Las variaciones cromáticas eran convencionales y el espectador las asociaba con las distintas horas del día, con el espacio (interior o exterior) y hasta con estados de ánimo. Un azul oscuro indicaba noche, un suave tono rosado se utilizaba para el amanecer y el crepúsculo, un amarillo en un interior suponía iluminación eléctrica, ciertas escenas tórridas se viraban al rojo. Por eso es que la versión de **Metropolis** que el músico Giorgio Moroder presentó en 1984 no estaba simplemente "coloreada", sino que buscaba reproducir los tonos de color originales.

En otro sentido, las malas copias de algunos clásicos han provocado errores tan involuntarios como terribles. La version más conocida de **Nosferatu**, por ejemplo, designa a los protagonistas con los nombres de la novela *Dracula*, de Bram Stoker, una fuente que Murnau en realidad evit¢ citar directamente porque no había comprado los derechos de la obra. Esa copia termina inmediatamente después de la destrucción del vampiro, conservando la ambigüedad respecto al destino de la protagonista. En la versión original no hay duda alguna: Ellen muere desangrada por el monstruo. De igual modo, no puede evaluarse **Siegfried** (primera parte de *Los*

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

Nibelungos, de Fritz Lang, 1924) a partir de las copias habituales. En este caso el problema no pasa por el argumento tanto como por la estructura: así como cada plano está trabajado en base a composiciones simétricas, Lang estructuró el relato en siete cantos, de veinte minutos cada uno. Ello le permitió valerse de ingeniosos recursos narrativos (las dos primeras partes están evocadas por un juglar que desde la tercera parte pasa a integrar la acción) y además respetar el origen fragmentario de su fuente, *El cantar de los Nibelungos*. Las copias comunes tienen otro montaje y otros textos, gracias a lo cual el relato pierde hilación y coherencia. Otro ejemplo trágico es el de **Varieté**: en la versión original alemana, el protagonista interpretado por Emil Jannings vive con su esposa y la abandona por una bailarina llamada Bertha, que luego será su perdición. La versión norteamericana, que es la más factible de ver, prescinde de esta explicación y presenta a Bertha directamente como la esposa de Jannings. Esta diferencia puede parecer inocua, pero otorga al protagonista una justificación moral para sus actos que en la versión original nunca tiene.

En esta línea el cine mudo alemán ofrece muchos otros ejemplos pero posiblemente ninguno supere al caso de **Metropolis**, un film que todo cinéfilo cree conocer pese a que su versión integral duraba más o menos el doble de todas las copias conocidas.

Notas

1. Los clásicos *De Caligari a Hitler*, de Siegfried Kracauer (un texto que data de 1947) y *La pantalla diabólica* o *demoníaca*, según la edición, de Lotte Eisner. Ambos, especialmente el segundo, se preocuparon por explicar que el expresionismo era una influencia no excluyente pero, en ese sentido, nadie les hizo mucho caso. Ver al respecto *Contribución a una definición del cine expresionista*, por Lotte Eisner, en *Fuentes y documentos del cine*, Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

2. Sobre este punto, ver Acerca de la impresión de realidad en el cine, texto básico de Christian Metz, en Ensayos sobre la significación en el cine, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

3. El mismo recurso será utilizado por Murnau (especialmente en Fausto, 1926, y Amanecer, 1927), por Lang (en todas sus películas alemanas) y por numerosos realizadores posteriores. El Marcel Carné de Quai des brumes (El muelle de las brumas, 1938) y Le jour se leve (Amanece, 1939) puede ser un ejemplo claro y nada caprichoso, porque en ambos films contó con el fotógrafo Eugen Schufftan, activo en el cine alemán y creador de los efectos visuales que hicieron creíbles las tomas más audaces de Varieté (Dupont, 1925) y la ciudad de Metropolis (Lang, 1926).

4. Ver, por ejemplo, Berg-Ejvind och Hans Hustru (Los proscriptos, 1916) de Victor Sjöstrom, o Herr Arnes Pengar (El tesoro del Sr. Arne, 1919) de Mauritz Stiller. Sjöstrom, trasladado a los Estados Unidos, dará un protagonismo fatal al paisaje en The Wind (La rosa de los vientos, 1928) con Lillian Gish.

5. Excelsior, 22 de septiembre de 1923.

6. "Que ese actor se atreva a extender los brazos ampulosamente y a dar todo su ímpetu declamatorio a una frase, en una forma que por cierto no lo haría en la vida cotidiana; que en modo alguno sea un imitador: no es necesario en modo alguna tomar notas en un hospital o en la taberna para encarnar a un moribundo o a un borracho. El ritmo de un gran gesto tiene una fuerza mucho más cargada de sentido y de emoción que el comportamiento natural más impecable. (...) Debe expresarse lo pasional de una situación por medio de una movilidad intensa y es menester inventar movimientos que superen a la realidad. (...) La deformación expresionista de los gestos es la contrapartida de la deformación de los objetos". (Lotte Eisner, en *La pantalla diabólica*)

7. Algunos autores afirman que el cambio argumental de *El gabinete del Dr. Caligari* se debió a la censura oficial. Ello no es correcto. Como queda dicho, la censura había sido abolida inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial. Aunque luego resurgió con formas más moderadas, en el momento que **Caligari** se rodó no existía ningún tipo de presión política lo suficientemente fuerte como para coartar un film. Esa liberalidad fue, precisamente, la que ayuda a explicar la riqueza temática del cine alemán del período y la audacia de algunas realizaciones.

8. *La Pantalla*, Buenos Aires, 24 de junio de 1922.

9. *Imparcial Film*, Buenos Aires, 4 de julio de 1922.

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

DE COMO LAS SOMBRAS

por **Emilse Díaz**

Cuando se hacen los ciclos de revisión de la producción cinematográfica alemana de las décadas del '10 y '20, se la engloba bajo el título de "Cine expresionista alemán". Igual denominación recibe en las enciclopedias de cine. Pero cuando uno compara **El gabinete del doctor Caligari** (R. Wiene, 1919) con **La caja de Pandora** (G.W.Pabst, 1928) se pregunta las razones de esta totalización.

El expresionismo

A comienzos de este siglo hubo en Europa una reacción contra el sistema de representación realista en las artes, que originó los que hoy se conocen como movimientos históricos de vanguardia: Dadaísmo, Surrealismo, vanguardia soviética posterior a la revolución o el futurismo italiano. En Alemania, esa reacción fue el Expresionismo. Estos movimientos, en líneas generales, tienen en común no sólo rechazar un determinado procedimiento artístico, sino que rompen con la tradición y rechazan la institución arte tal como se la concibió en la sociedad burguesa, en una esfera aparte, buscando llevar al arte la vida cotidiana.

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

El teórico expresionista Ludwig Coellen define a este movimiento como "*una primacía de lo espiritual*" que reemplaza al objetivismo impresionista. En 1919, Kasimir Edschmid publica el manifiesto "*El expresionismo en la literatura y la poesía moderna*", en el que declara que este movimiento reacciona contra la "*disgregación atómica*" del impresionismo y contra el reflejo mimético del naturalismo con su objetivo de reproducir fotográficamente el mundo. Para Edschmid, el artista expresionista no ve,sino que tiene visiones, y los hechos reales ya no existen, sino que existe la "*visión interior*" que provocan. El artista "*a través de ellos se apodera de lo que está detrás de ellos*".

Para los expresionistas, el mundo se articula en dos planos: detrás del mundo cotidiano hay un mundo trascendente que confiere a las cosas su profunda dramaticidad. La obra expresionista nace como una tensión, en el esfuerzo por captar el valor metafísico escondido tras los datos inmediatos de la realidad.

En lo pictórico, sentaron -con mayor radicalidad que los cubistas- los principios de un arte totalmente despojado de toda referencia a lo real, en el que el pintor crea un universo con formas y colores arbitrarios.

En literatura, proclaman la "*desustantivación del mundo*" (F. Wertel), la "*esencialización de la palabra*" (K. Edschmid), la cual ya no debe ser descriptiva, sino que debe abandonar los nexos lógicos, cambiar el típico concepto de imagen verbal por el de "*imagen sonora*" (R. Blümner). Buscaban hacer un lenguaje convencional con ruidos y sonidos escandidos rítmicamente (grupo de la revista *Der Sturm*). Querían un lenguaje abstracto paralelo al pictórico de Klee o Kandinsky.

adecuado para reflejar el caos de la República de Weimar. Cita al poeta Carl Hauptmann, que consideraba al expresionismo como la manifestación de experiencias y sensaciones primitivas, preguntándose cómo podían representarse mejor "*las manifestaciones de un alma profundamente agitada*". Como creía que el lenguaje estaba muy pervertido para hacerlo, veía al cine (al que llamaba *bioscopio*) como el mejor medio para "*exteriorizar la fermentación de la vida interior*". Concluye Kracauer que, al ser las películas proyecciones externas de lo psicológico, el expresionismo simbolizaba la retracción general de la Alemania de posguerra, por lo que no resultó accidental que "*en cuanto ese proceso colectivo fue eficaz, se singularizara más de una película notable por el uso de actitudes y escenarios extraños de estilo expresionista*".

Lotte Eisner, en cambio, ve al expresionismo como una influencia estética constante, presente aún en películas pertenecientes a la llamada *Nueva Objetividad*, del mismo modo que influiría Reinhardt (a quien separa del expresionismo). En el primer capítulo da cuenta de los códigos que el expresionismo propone para analizar cómo se los usa en las películas según los requerimientos dramáticos. Señala el uso que hace Murnau, por ejemplo, de la significación metafísica de los objetos en **Die letzte Mann** (*El último*, 1924), en la que el botón que pierde el portero, al ser filmado en cámara lenta, se convierte en el símbolo de la degradación. También indica cómo Murnau usa las técnicas de actuación expresionista para los momentos de tensión, por ejemplo cuando el portero huye llevándose el uniforme. Lo muestra por un instante inmovilizado, extendiéndose oblicuamente en la pantalla, tal como había sido mostrado Caligari, en una especie de paroxismo que era

ECHAN LUZ SOBRE EL PODER

Cine alemán de los años '20

El expresionismo en el cine no experimental

Los dos libros canónicos sobre el cine alemán de este período son *De Caligari a Hitler; una historia psicológica del cine alemán*, de Siegfried Kracauer, y *La pantalla demoníaca; las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*, de Lotte Eisner. Como sus respectivos subtítulos demuestran, cada uno aproxima lecturas distintas.

Kracauer propone una historia que refleja las circunstancias concretas en las que se este cine se produjo, y el estado psicológico que ese contexto generaba en la población, a la manera de los análisis materialistas del marxismo tradicional, que sólo consideraban el reflejo de la estructura en la superestructura. Periodiza según los sucesos históricos: 1) el período arcaico (1895-1918), 2) el período de posguerra (1818-1924), 3) la estabilización (1924-1929), 4) el período prehitleriano (1930-1933). Ubica al expresionismo en la época de la posguerra y lo considera como un procedimiento visto con frecuencia en los actores dirigidos por Piscator. También señala el procedimiento de presentar un personaje como una sombra para mostrar su carácter amenazante: Cesare moviéndose como una sombra que se desliza por las paredes, o en **Die Buchse der Pandora** (*La caja de Pandora*, 1929) cuando vemos por primera vez a Jack el Destripador en un contraluz tan fuerte que lo hace parecer una sombra. Otro elemento expresionista que Eisner encuentra es el manejo de masas por parte de Lang, a la manera de las manifestaciones en las puestas de Piscator o los coros hablados del teatro expresionista.

Se podría añadir que también hay una apropiación del discurso expresionista por parte de este cine. El grupo *Die Aktion*, por ejemplo, que representa una tendencia social, predicaba el "*nuevo reino del hombre*", que era un socialismo vagamente teñido de cristianismo. En **Metropolis** (Lang, 1926) se toma este discurso y la iconografía que se desprende de él para definir el personaje de María. Se la muestra dando un sermón en antiguas catacumbas, en referencia al cristianismo primitivo que se refugiaba del poder romano. Aparece rodeada de cruces, predicando que todos somos

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

hermanos y que el corazón debe mediar entre las manos y el cerebro, tal como lo proclamaban los poetas Hasenclever (*"todos los hombres son hermanos"*) y Karl Otten (autor de una poesía titulada *"Entronización del corazón"*).

¿Pero es solamente este uso de procedimientos lo que da unidad al cine alemán de la década del '20? No, hay otro elemento que sirve de unión:

La cuestión del poder

El libro de Kracauer advierte que para el período de posguerra hubo una serie de películas que mostraron una *"procesión de tiranos"*. Luego, en la época de la estabilización hubo otro grupo de films referidos a la *"tiranía de las pasiones"* y otro a la *"rebelión juvenil"*. Tanto la palabra *tiranía* como *rebelión* remiten al problema del poder (la *tiranía* es un modo de ejercerlo, y *rebelión* en potencia es lo que permite la existencia del poder, dado que éste necesita que los individuos puedan tener un mínimo de libertad para poder someterlos a su gobierno). Muchos de los tiranos son "doctores", es decir que poseen un saber, y dentro de las pasiones está el sexo. El saber y el sexo son dos problemas vinculados a las formas de ejercer el poder. Considerando ésto, podemos decir que la producción cinematográfica alemana de la década del 20 confirma un archivo de discursos sobre el poder.

El filósofo francés Michel Foucault dedicó su obra al estudio de las representaciones del poder. Planteó que la cuestión del poder excede al problema de un gobierno central. Este sólo sería un efecto de múltiples relaciones de poder que conforman redes a lo largo de la sociedad. Estas redes se manifiestan en discursos, estrategias, repartición del saber, control de la sexualidad.

En este corpus de películas se pueden encontrar, en muchos casos, una misma historia que se repite con distintos procedimientos. Hay un mundo burgués regido por un conjunto de normas, que tiene cerca otro mundo paralelo y marginal del que surge alguien con un poder capaz de destruir al poder institucional reconocido por los burgueses. Ese mundo marginal se rige por leyes distintas. Puede ser el mundo fantasmal de **Nosferatu** (1922) que Murnau delimita al usar un plano en negativo para presentar el paso de la carrera que comunica ambos mundos. En **Metropolis**, Fritz Lang marca esta diferencia con la casa del Dr. Rotwang, tan distinta de los rascacielos de la ciudad. O la sociedad secreta del **Dr. Mabuse** (1922) que tiene distintos centros de reunión a los que accede disfrazado; a uno de ellos (la imprenta de dinero falso) se llega descendiendo, configurándose así como un verdadero submundo. Puede tratarse también de un mundo regido por la ley del deseo, en el que sólo se obedece a las pulsiones, como el de **M, el vampiro negro** (Lang, 1931).

El caso del Dr. Caligari

Sus guionistas la habían pensado como una denuncia contra un poder enloquecido, que mandaba matar, que enviaba a los jóvenes a la guerra. Ese poder estaba representado por el Dr. Caligari, burgués respetable que siente impulsos asesinos. Para poder cumplir con sus deseos debe salir de su mundo a otro en el que sí se permite la libertad, el mundo de las ferias, del circo. Este mundo reaparece en otras películas: **Das Wachsfigurenkabinett** (*El museo de las figuras de cera*, Paul Leni, 1924) y **Varieté** (*Idem*, E.A.Dupont, 1925), en el que otra vez el circo es el espacio en el que se permite liberar los deseos (en este caso sexuales). En el circo, Caligari manda al sonámbulo Césare a cometer crímenes. Cuando se descubre que el verdadero criminal no es Cesare, también se descubre que la persona que lo presentaba como fenómeno en la feria era en realidad el respetable director de un manicomio.

Para que la historia fuese más comprensible al público, Fritz Lang sugirió el agregado de un prólogo y un epílogo, que convierten toda la historia en las alucinaciones de un loco. Caligari queda así como un buen médico que podrá curar a su paciente. El guión pierde así todo carácter revolucionario, pero queda en evidencia otro mecanismo del poder: la exclusión del que tiene un discurso diferente al oficial. Y también el hecho de tratar de normalizar (poner en la norma, en la ley) para así poder controlar mejor.

Hay otras películas sobre este esquema. En **La muerte cansada** se nos presenta a la muerte, que es un atributo típico del poder soberano. Los que no pueden vencer al destino son aquellos que no tienen una posición de poder. El que tiene poder puede reprimir el deseo del otro, castigando mediante la muerte al que desafía su propio deseo. En este caso, el destino funciona como un instrumento del poder que imposibilita el libre albedrío o la rebeldía frente al mismo.

En **Metropolis** el poder institucional se alía al poder marginal de Rotwang para aplacar la rebelión de los trabajadores. Pero luego no puede controlar lo que desató. En este film, la división de espacios para indicar la división de mundos es muy clara: hay uno subterráneo en el que viven los sometidos al poder, forzados a trabajar en la oscuridad, y otro mundo superior, luminoso, en el que viven los que detentan el poder, quienes se pueden dedicar a los juegos y al sexo. Este mundo de poderosos está a su vez subdividido, ya que el ámbito de quien posee un saber extraordinario (Rotwang) es distinto al resto de la ciudad. En el gesto final de alianza con los trabajadores se advierte otra estrategia: ceder. El poder no siempre es prohibitivo; para fortalecer su posición puede recurrir a otras estrategias, como el diálogo.

En el caso de **M**, aunque aparenta ser un burgués, el asesino no pertenece a este mundo. Se rige por otra ley. En esta película, el mundo institucional está a su vez escindido en dos: un mundo legal que reconoce a otro marginal como institución delictiva. Este se muestra más eficaz que el mundo legal para controlar la amenaza, por lo que el film puede leerse también como una crítica a la burguesía, que se suma a otras críticas previas a la hipocresía e indiferencia del burgués en **El último** y **Scherben** (*Rieles*, 1921) de Lupu Pick. En el segundo film, quien trae el deseo y rompe la rutina familiar provocando el desafío a la autoridad, es alguien que viene de afuera, de otro mundo regido por leyes distintas a las de la familia del protagonista.

M cae, como los otros tiranos que no pueden reprimir sus deseos: Lulú, Nosferatu, Caligari. Y en general, aquellos que son tiranizados caen también porque no sólo pierden su libertad al someterse a la voluntad del tirano, sino que además pierden su posición social: Schön en **La caja de Pandora** o el profesor Unrath en **Der blaue engel** (*El ángel azul*, von Sternberg, 1930).

También en **M** encontramos el procedimiento expresionista de presentar la amenaza mediante una sombra: la primera vez que vemos al personaje de Peter Lorre es a través de su sombra proyectada sobre la palabra asesino, impresa en un cartel que denuncia sus crímenes y pide su captura.

Conclusión

En la década de '20, Alemania era un país conmovido por la lucha por el poder. Distintas concepciones sobre la forma en que debía ser administrado estaban en permanente confrontación, un debate agudizado por la crisis económico-social. En las películas no encontramos un reflejo mecanicista de tal situación. Tampoco hay una declaración que adhiera abiertamente a una postura ideológica. Lo que se ve con mayor claridad es la instauración de un archivo de representaciones del poder. Cómo está controlada la producción de discursos en una sociedad.

En este archivo se producen exclusiones: la ya marcada del

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

discurso político, y la de la figura del político en sí. Estos tiranos nunca ocupan un lugar central de poder. Los únicos que aparecen en tal posición son los personajes de La muerte cansada, pero lo hacen en países exóticos de oriente, o en tiempos pasados de occidente. Lo mismo sucede con el Califa o Iván el Terrible en **El museo de las figuras de cera**, Fredersen en **Metropolis** es el amo de una ciudad de ciencia- ficción.

A medida que el partido nazi se hace más influyente, la figura del tirano desaparece, dejando paso a la de "la mujer fatal", figura menos inquietante para mostrar las relaciones de poder, pero más eficaz para demostrar la seducción que se puede ejercer desde él y la caída a que esa seducción lleva.

Tradicionalmente, la producción cultural legitima lo institucional al objetivar significados sociales e integrar distintas esferas de la realidad. Operan como portadores de tranquilidad, en tanto que integran a la vez realidades marginales que amenazan la existencia establecida y rutinizada de la sociedad. "*Constantemente se sugiere la idea (insana por excelencia) de que tal vez la realidad luminosa de la vida cotidiana no sea más que una ilusión que en cualquier instante puede ser devorada por las ululantes pesadillas de la otra realidad, la sombría*" [1]. Esas ideas se reprimen ordenando todas las realidades concebibles dentro de un mismo universo simbólico, de tal manera que lo cotidiano retenga su calidad de mayor realidad, poniendo cada cosa en su sitio. Aparentemente, este cine cumple con esa consigna: Caligari va a normalizar, a curar al enfermo. Pero la puesta en orden de estas "*sinfonías del terror*" es inquietante porque no corresponde totalmente al orden, ya que es realizada por elementos marginales de la realidad luminosa. Este procedimiento es más visible en **M, el vampiro negro**, pero también se da en **Nosferatu** (derrotado por el sacrificio de una mujer) o **Dr. Mabuse** (la institución debe recurrir a dos mujeres para atraparlo), y en esta época todavía no se había impuesto el modelo femenino de Ripley o Sarah Connor.

Por lo tanto la unidad de este cine, más que en los procedimientos expresionistas, está en que constituye un archivo de representaciones inquietantes del poder, cuestionadoras del mismo. Un ejemplo de esto es el hecho de que Fritz Lang haya recurrido al personaje de Mabuse para realizar **El testamento del Dr. Mabuse**, su primer film antinazi en 1932. En 1965 declaró: "*Puse todas las consignas nazis en boca del fantasma criminal*". Para el estreno del film en Estados Unidos, en 1943, escribió un prólogo explicando su origen: "De los Mabuses proceden los Haydrichs, Himmlers y Hitlers..." Si bien se puede dudar de todo esto por la filiación política de la coguionista Thea von Harbou, cuando se comparan los actos terroristas que deja escritos Mabuse en su testamento para lograr la prolongación de su poder al generar caos en la población, con las actividades llevadas a cabo por los grupos parapoliciales del nazismo para hacer caer al gobierno, la coincidencia es muy grande.

Notas

1. Berger, P. y Luckmann: *La construcción social de la realidad*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1989.

EL GRITO EXPRESIONISTA

por **Paula Félix-Didier**

"Nunca hubo una época más turbada por la desesperación y por el horror de la muerte. Nunca un sepulcral silencio ha reinado en el mundo. Nunca el hombre fue tan pequeño. Nunca estuvo más inquieto. Nunca la alegría estuvo tan ausente y la libertad tan muerta. Y he aquí gritar la desesperación: el hombre pide gritando su alma; un solo grito de angustia se eleva de nuestro tiempo. También el arte grita en las tinieblas, pide socorro e invoca al espíritu: es el expresionismo".

Hermann Bahr en 1916

El expresionismo como movimiento artístico constituyó una de las llamadas "vanguardias" del siglo XX y encarnó una protesta radical contra el arte burgués de la *belle epoque*. Fue una amplia corriente que difícilmente pueda contenerse en una sola definición. Las formas en que se manifestó son numerosas y diversas y para llegar a su comprensión es más útil partir de sus contenidos, que de todos modos no son unívocos. Se trata sin duda de un arte de oposición que hunde sus raíces en el romanticismo alemán y surge de la crítica contra el positivismo, contra la concepción hedonista que la burguesía tuvo de la vida en los años del apogeo optimista de la Revolución Industrial.

El correlato artístico de esta actitud fue el naturalismo impresionista, más preocupado por los efectos de la luz en un atardecer en el campo o en un grupo de jóvenes bailarinas, que por la denuncia social y el compromiso político. Antinaturalismo y antiimpresionismo definen la actitud de la corriente expresionista que considera la realidad como algo que debe describirse desde el interior -acentuando la expresión subjetiva- y no representarse desde un afuera que se pretende objetivo.

En realidad, no puede hablarse del expresionismo como de una escuela claramente definida, sino más bien de una corriente emocional que plasmó un estado de ánimo común. Resulta significativo al respecto que no produjeran un manifiesto o un programa expresionista al estilo del dadaísmo, el surrealismo o el futurismo. Si bien Kirchner pretendió elaborar un documento que sentara las bases del movimiento expresionista, lo cierto es que sólo generó una áspera polémica, y de hecho fue desmentido y abjurado por el resto de los artistas.

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

A la vuelta del siglo

En la Europa de preguerra se resquebrajó el idilio positivista que hacía de la fórmula "progreso = felicidad" la panacea para todos los males conocidos. El reverso de esta situación -miseria, desocupación, explotación, alienación- irrumpió en forma dramática a comienzos de siglo, y la vanguardia artística e intelectual no tardó en hacerse eco de esta situación. El expresionismo fue más bien la cristalización de una actitud de rechazo al estilo de vida burgués de comienzos de siglo. Abarcó la totalidad de las formas artísticas -artes plásticas, literatura, música, cine y teatro- y sus orígenes se encuentran vinculados con las causas de la crisis que desembocó en el estallido de la Primera Guerra Mundial. Movimiento fundamentalmente alemán, recoge los temas del romanticismo -irracionalismo, culto a la naturaleza, idealismo, fantasía- y reúne las influencias de la fenomenología de Husserl, las teorías psicoanalíticas de Freud, la crítica al racionalismo de Bergson y, sobre todo, la filosofía de Nietzche, un Nietzche que -aún no devaluado por el mal uso el nazismo haría de él en años posteriores- preanuncia con su Superhombre, al hombre renovado.

Entre los artistas busca sus referentes clásicos en El Greco, Goya, Caravaggio, pero fundamentalemente en los más próximos Van Gogh, Ensor y Munch y en sus compatriotas Durero, Cranach y Holbein.

El término "expressionismus", un neologismo en la lengua alemana, se relaciona con el sinónimo *ausdruck* que significa en su sentido originario *exprimir* o *retorcer*. En 1912, el berlinés Georg Levin (conocido por el nombre literario de Herwarth Walden), músico, escritor y galerista, organizó una exposición vanguardista titulada "Expressionismus". El término entró muy pronto en la historiografía artística al ser utilizado por Max Deri en la revista *Pan* y por Paul Fechter y Hermann Bahr en dos ensayos sobre arte de 1914 y 1916.

Algunos componentes del movimiento expresionista no llegaron nunca a conocer el término que pronto se convirtió en el lema de toda la vanguardia europea opuesta al impresionismo. Varias revistas -medio por excelencia de transmisión de las tendencias artísticas- contribuyeron a su difusión: *Der Sturm* (La tempestad) fundada en 1910 por H. Walden, *Die Aktion* (La Acción) fundada en 1911 por Franz Pfemfert y *Das Neue Pathos* y su cabaret literario (1913).

La historia del expresionismo abarca desde 1905, año en que se fundó el grupo *Die Brücke*, hasta el advenimiento de los nazis en 1933, cuando el movimiento fue dispersado, sus integrantes exiliados y sus obras censuradas o destruidas.

Podrían distinguirse dos tendencias en la estética expresionista: una místico-metafísica, caracterizada por la búsqueda de evasión frente a una realidad que no los conforma -los grupos *Die Brücke* y *Der Blaue Reiter*- por un lado y la otra, más social y política - que culmina en el movimiento conocido como o "Nueva Objetividad".

Die Brücke y Der Blaue Reiter

El grupo de pintores *Die Brücke* fue fundado en Dresde en 1905 por cuatro estudiantes de arquitectura: E.Kirchner, E. Heckel, K. Schmidt-Rotluff y F. Bleyl. Más tarde se unirían E. Nolde, Max Pechstein y Otto Mueller. El nombre surgió de una frase que Nietzche puso en boca de Zaratustra: "*Yo no voy donde ustedes van, despreciadores del cuerpo. Para mí no son el puente que conduce al superhombre*". Se autoproclamaron -entonces- como el puente de unión entre "*todos los elementos agitadores y revolucionarios*" y propugnaban la espontaneidad de la inspiración y la destrucción de las reglas que prescribían las formas. El arte debe ser una expresión del alma del artista y no una descripción sumisa de la realidad.

Llevaban una vida en común -con un aire de bohemia romántica- y vivían de vender sus obras a los burgueses: tenían algunos socios que por una cuota mensual recibían un álbum de estampas y un informe de sus actividades.

La búsqueda de una relación directa con la propia inspiración, sin "velos culturales", derivó en un marcado interés por lo primitivo: el arte negro de Africa y Oceanía, las máscaras, y todo aquello que pudiera vincularlos a formas más primordiales de experiencia. Intentaron una recuperación del instinto que permitiera al hombre moderno liberarse de la ética burguesa.

Utilizaban colores brillantes y arbitrariamente llamativos: "*las cosas no hablan a través de su forma o dibujo* -dice Heckel- *sino a través de la expresión del color, es decir, la propia selección de las tensiones del color*". Adherían a la teoría emocional de los colores que Goethe había sostenido casi un siglo atrás. Las formas simplificadas y deformadas, la discordancia brutal de los colores, la geometrización de las formas y los juegos arbitrarios de perspectiva caracterizan el estilo de este grupo que busca de esta manera atacar los prejuicios burgueses, la hipocresía de las formas agradables. Una mezcla de elementos grotescos y trágicos, la fealdad, la miseria física, la grosería y un profundo sentido de la ironía constituyen la materia prima con que estos artistas destilan su ácida crítica sobre la sociedad de su tiempo. En 1913 se separaron y a partir de entonces los artistas expresionistas prosiguieron sus caminos en forma independiente.

El segundo grupo expresionista fue *Der Blaue Reiter* (El jinete azul) que presenta notables diferencias de lenguaje con los artistas de *Die Brücke*. Sus búsquedas místico-metafísicas producen un estilo más armonioso y refinado y derivaron en una abstracción inquietante y movilizadora.

Fundado en Münich por Wassily Kandinsky y Franz Marc en 1911, su finalidad era la reunión con las demás vanguardias del mundo. Pronto se les unieron Paul Klee y el músico Arnold Schönberg.

Comparten el rechazo al naturalismo impresionista, y postulan buscar la esencia de las cosas, su lado espiritual, "la melodía interior" como decía Kandinsky que creía firmemente en la idea, proclamada desde el romanticismo (Wagner, Shopenhauer, Nietzche), de que la música debía reinar por sobre todas las artes.

A diferencia de los artistas de *Die Brücke*, no buscaron una relación directa con los instintos, sino una purificación del instinto para captar la esencia espiritual de la realidad. La guerra los dispersó y muchos de ellos nunca volvieron de los campos de batalla.

Ambos movimientos se desarrollaron fundamentalmente antes de la Gran Guerra y encauzaron su protesta hacia la evasión, planteando un divorcio entre arte y sociedad y manifestando su voluntad de permanecer ajenos a un mundo que no los conformaba.

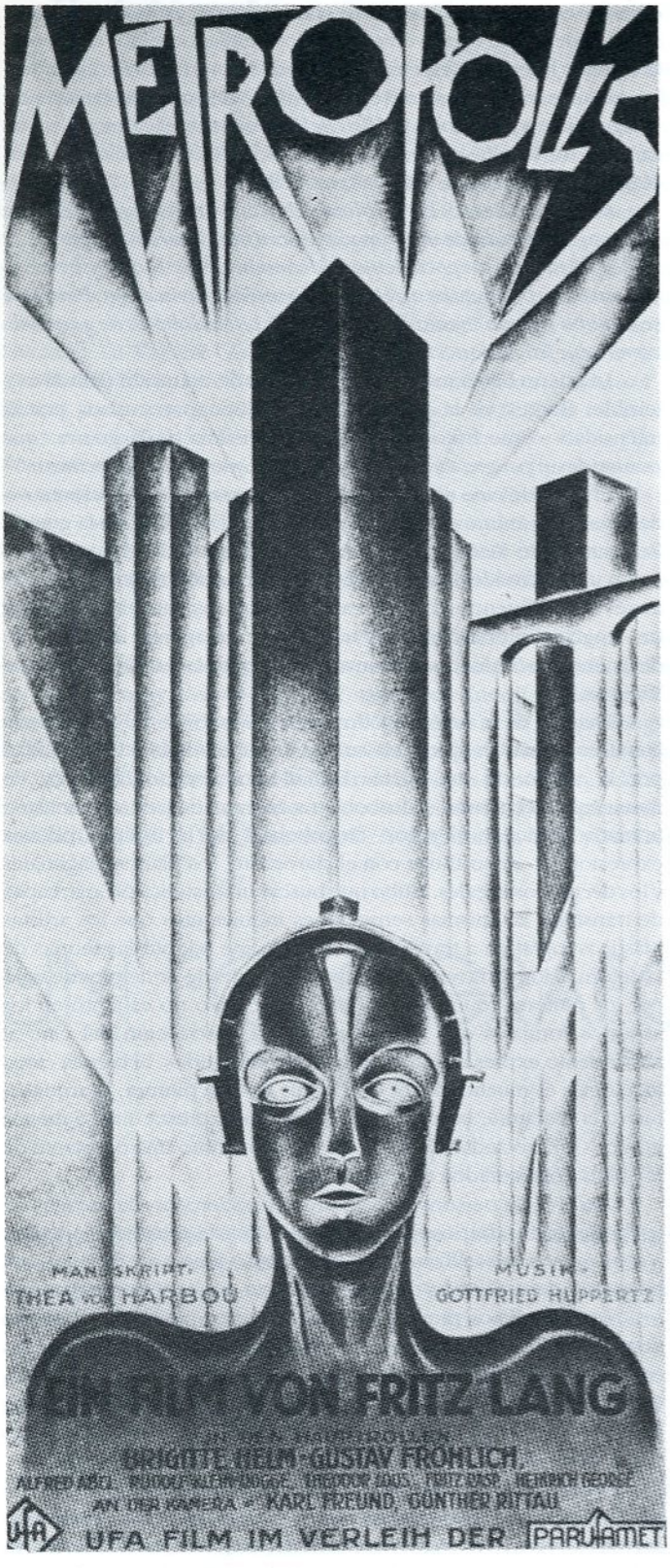
El movimiento en literatura

"*Vehemencia en el ademán y en la hondura, abundancia de imágenes y una suposición de universal hermandad: he aquí el expresionismo.*"
J.L.Borges

La búsqueda de una relación más directa con la inspiración tuvo también su correlato en la literatura y se tradujo en una total simplificación del estilo. Había que buscar la idea detrás de la apariencia y proclamar la unidad universal de la expresión, y para ello el camino era la simplicidad y la concisión unidas a la rapidez y la simultaneidad. Theodor Däubler comparaba al expresionismo con esa síntesis de la propia vida que, según se dice, percibe quien está a punto de morir ahogado o ahorcado.

Georg Trakl fue quizá el poeta expresionista más importante de la primera década del siglo. Su lírica trasunta una profunda

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



nostalgia romántica por el mundo preindustrial. El horror de la guerra pudo con él y murió en 1914 de una sobredosis de droga.

Augusto Stramm, poeta y promotor del expresionismo desde la revista *Der Sturm*, poseedor de un estilo lacónico y poderosísimo, murió en los campos de batalla, al igual que Ernst Stadlrer y Reinhard Sorge.

El mejor poeta de período fue tal vez Gottfried Benn, médico especialista en enfermedades venéreas que durante la guerra ejerció su oficio en los prostíbulos militares. Sus obras -de un pesimismo sarcástico- describen salas de cancerosos o de parturientas pobres, caricaturizan el mundo de las ciudades en *collages* de imágenes fragmentarias, citas o titulares de diarios.

"El rey de la creación, el cerdo, el ser humano-
¡vayan por ahí con otros animales!
¿Creen que en torno a tales excrecencias creció la tierra
desde el sol hasta la luna?... ¿qué son sus almas?
Si la anciana se caga noche tras noche en la cama...,
creéis que las estrellas derraman su semilla de felicidad?"

En cuanto a la narrativa, indudablememte es Alfred Döblin el autor más interesante. Psiquiatra en ejercicio, (NOTA: Resulta significativo que muchos de los artistas expresionistas ejercieran a la vez alguna de las formas de la medicina: Benn, Döblin, Weiss, Brecht.) su obra más importante fue la novela *Berlin Alexanderplatz*, escrita en 1929 (R.W.Fassbinder hizo con ella un serie de T.V. en 1980) que -utilizando técnicas múltiples de *collage* tales como descripción en fotomontajes, la voz interior del protagonista y el comentario crítico del propio autor- narra la experiencia de un trabajador que sale de la cárcel para caer en el infierno de una ciudad destructora y corrompida.

Pero es en la dramaturgia donde el estilo expresionista -vehemente, simplificador y algo simbólico- alcanza su mayor desarrollo. En el teatro expresionista los personajes no tienen nombres individuales, sino referencias abstractas de tipo -como en los autos sacramentales medievales- y presentan un idea nebulosa, no una acción ni una situación. Kokoscka, Kandinsky, el escultor Barlach, el poeta Sorge volcaron sus talentos a la escritura de obras dramáticas en la línea del expresionismo simbólico y espiritual.

La otra vertiente -más protestataria y satírica- tiene como representantes a Walter Hasenclever y Ernst Toller.

El dramaturgo más importante fue Georg Kaiser -en quien Brecht encontró a un maestro- para quien escribir un obra de teatro era "*expresar una idea, y pensarla hasta el final*", buscando siempre la renovación del hombre por la vía espiritual. La serie de *Los corales*, *Gas I* y *Gas II* le valió la persecución de los nazis en la década del 30. Es un especie de saga de la familia de un industrial millonario que pone en práctica ideas cooperativas en su empresa productora de gas. El Padre, el Hijo y el Nieto son un alegoría de la vida de Cristo, representante de ese Hombre Nuevo que busca el expresionismo.

En cuanto a Bertolt Brecht, sus búsquedas personales no admiten ser contenidas en las propuestas del expresionismo. Este constituyó su punto de arranque -la renuncia simplificadora, el planteo casi abstracto, la intención moralizante, el ataque sarcástico al mundo circundante- pero su trabajo a partir del *V-effekt* o efecto de extrañamiento, abre el camino hacia planteos bien diferentes. Su obra no se agota en el expresionismo, su enorme talento reunió en un sólo haz los efectos de la efervescencia artística de aquellos años.

Música

En el surgimiento del expresionismo musical fue decisiva la amistad personal de Arnold Schönberg con los pintores expresionistas alemanes, en especial con los de grupo *Der Blaue Reiter*. El propio Schönberg expuso su pinturas en la primera exposición del grupo en Munich en 1911. Para los artistas el intercambio fue muy fértil:

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

buscaban en la superación de sus propios medios expresivos una representación lo mas absoluta y total posible de su mundo interior.

Schönberg había renunciado para esa época a la tonalidad como principio constructivo. La nueva concepción se expresó en obras escritas en un lenguaje musical liberado de las antiguas reglas tradicionales. Para ayudar a la coherencia de las obras escritas en lenguaje totalmente atonal muchas estaban vinculadas a un texto dramático: *Electra* , de Strauss, *Pierrot lunar* (1912), *La mano feliz* (1913) y *La espera* (1909) de Schönberg y *Wozzeck* (1917-1925) de Alban Berg.

El compositor solo podía confiar en su propia intuición, reducir el sonido a su esencia más pura. Se abre así el camino a la abstracción que desembocaría más tarde en la codificación dodecafónica del lenguaje musical.

Alemania contra el mundo

Luego de la Primera Guerra Mundial, un nuevo fantasma recorre Europa. Tres monarquías que se querían eternas han caído: la del imperio alemán, la del imperio austrohúngaro y la del imperio ruso. El viejo orden se desgarra por todas partes: no se trata sólo de la culminación del proceso de instalación de gobiernos democrático-burgueses, iniciado en Francia en 1789: el cuestionamiento es más bien generalizado. Se trata también de una impugnación global del sistema por parte de las clases populares. En el camino abierto por los bolcheviques en Rusia, se suceden los intentos de tomar el poder por *soviets* de obreros y soldados.

Hambre, privaciones, padecimientos de todo tipo golpearon a los sectores populares de naciones vencedoras y vencidas. El desempleo y la inflación causaban estragos. La situación era particularmente dramática en Alemania donde los vencedores impusieron condiciones verdaderamente intolerables. Por el Tratado de Versalles, se la consideraba "culpable" y como tal debía pagar reparaciones económicas y territoriales. Una revolución había proclamado la república -conocida como la República de Weimar- en noviembre de 1918, y dos meses después se produjo el alzamiento conducido por la Liga Espartaquista -escisión de izquierda de la socialdemocracia- que terminó con el asesinato de sus líderes Rosa Luxemburgo y su marido Karl Liebknecht. Entre 1919 y 1923 el deterioro de la economía alemana alcanzó niveles de catástrofe: la inflación llegó a cifras inimaginables aún para un argentino. El 1 de enero de 1923 un dólar se cotizaba a 7300 marcos, en junio su valor era de 74000 y en septiembre alcanzaba los 10 millones. Los precios aumentaban varias veces en el mismo día. Se sobreimprimían los nuevos valores en los viejos billetes porque no había tiempo para imprimir nuevos.

La república de Weimar jamas logró superar una precariedad estructural. Acosada por derecha y por izquierda, permanecían intactos los estamentos militares, judiciales y la burocracia estatal del estado guillermino. Alemania, obligada a pedir una paz que no deseaba, se tambaleaba entre lo nuevo y lo viejo. Se había convertido formalmente en República pero continuaba llamándose oficialmente *Reich* (imperio), promovió una legislación social de avanzada pero la aplicó con los métodos de la burocracia prusiana. La democracia de Weimar sobrevivió porque se la consideró la única alternativa favorable ante las potencias vencedoras.

Esta situación de la Alemania de posguerra no admite ya la salida individual de los artistas del *Brücke* o *Der Blaue Reiter*. Otro grupo de artistas levanta las banderas del compromiso y de un arte militante, que ya no escapa de la realidad. Surge así el "*Novembergruppe*" que prefigura el nuevo rumbo que el expresionismo adoptará a través de "la nueva objetividad" (Neue Sachlichkeit). Los representantes más destacados serán George Grosz y Otto Dix que emprendieron una ataque brutal contra quienes creían culpables del desastre alemán y un desesperado anuncio de lo que veían venir. Soldados mutilados, niños famélicos, burgueses libertinos, el retrato de la vida nocturna de las ciudades, los cabarets son sus temas preferidos. Otto Dix realizó una serie de 50 aguafuertes titulados "*Análisis del horror*" sobre lo que vio en los campos de batalla y Georg Grosz pintó el infierno de Berlín, plagado de borrachos, suicidas, esqueletos.

Grosz decía en 1925: "*El alma debía entrar en la lucha. Este fue el punto de partida de muchos expresionistas. Fueron señores muy honorables, pero un poco demasiado meditativos. Kandinsky escribía música y proyectaba en el lienzo la música de su alma. Paul Klee se sentaba en una mesita Biedermeier, y hacía labores de ganchillo como una frágil doncella.*"

La guerra había modificado las cosas de un modo definitivo y terrible. Borges ve la poética expresionista -preocupada por la intensidad- como fruto de la dura experiencia de la guerra "*que poniendo en peligro todas las cosas, hizo que las justipreciaran.*" [1]

El llamado cine expresionista se muestra como representativo del estado de ánimo del pueblo alemán tras la derrota de la guerra. Recientemente incorporado a las artes, el cinematógrafo aparece como un medio ideal para reflejar la deformación expresionista. A través de la influencia de ciertos artistas plásticos y arquitectos, y con un lenguaje propio, el cine traduce en imágenes el clima de desánimo e incredulidad que invade la Alemania de la República de Weimar.

Deudor de la novela gótica y de los cuentos de terror de la literatura romántica, propone sustituir deliberadamente la realidad por la visión de un sujeto. Los efectos escenográficos y de iluminación confieren a los objetos inanimados una dimensión humana trágica y el color -factor clave de la estética plástica expresionista- se sustituye con el claroscuro, los planos diagonales y los decorados irreales. Hubo que buscar una estética propia, capaz de transmitir las mismas sensaciones inquietantes que los artistas plásticos lograban a través del color. El cine adoptó las teorías de la deformación de la realidad propugnadas desde principios de siglo por los pintores reunidos en *Die Brücke*, pero no es tanto en los aspectos formales que debe buscarse la adscripción del cine al movimiento expresionista como en los contenidos. Si bien la carga ideológica es mucho menor que la que tuvo la pintura, la arquitectura o la literatura, la crítica -más o menos explícita, más o menos irónica - a la sociedad de la época aparece como una constante de los films considerados expresionistas.

A través de personajes diabólicos y poderosos, de escenas de terror y climas misteriosos, el cine expresionista pretendió subvertir - o al menos descalificar con ironía- los valores de la sociedad burguesa, denunciando de forma violenta sus aspectos negativos.

Los elementos provenientes de las artes plásticas -las líneas diagonales, los volúmenes impensables- sirvieron para potenciar los contenidos ideológicos y artísticos de las películas expresionistas. Con el cine, los recursos estéticos de la vanguardia artística se pusieron al servicio de un medio de difusión masiva, lo que le dio una proyección social que no tuvieron las otras artes.

Como quedó dicho, el cine expresionista formó parte de un movimiento que abarcó casi todas las formas de la expresión artística. Y este es un hecho que con el tiempo se reveló inédito en la historia del cine. Ninguna otra escuela artística llegó al cine con la misma coherencia y singularidad. El cine -como todo el arte alemán de la década del veinte- comparte una visión del mundo pesimista, amarga, nihilista -con algo de esperanza a veces- plasmada en la voluntad por inventar o recrear una realidad nueva e imaginaria frente a la realidad concreta que todos rechazaban.

1. Jorge Luis Borges, "*Acerca del expresionsismo*", en **Inquisiciones**, Edit. Proa, Buenos Aires, 1925.

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

Un fotógrafo

Karl Freund nació en enero de 1890 en un lugar llamado Königinhof, entonces Bohemia, hasta hace poco parte de Checoslovaquia y hoy sólo Dios sabe. Se vinculó al cine muy joven, primero como proyectorista y desde 1906 como operador. Se desempeñó como director de fotografía con regularidad desde 1912, trabajando con el pionero alemán Oskar Messter y luego para el productor Erich Pommer.

Freund fue uno de esos fotógrafos fundacionales, que acumuló colosal experiencia durante la década del '10 y la aplicó en los años siguientes con resultados esenciales. Fue iniciativa suya la movilidad constante de la cámara en **Die Letzte Mann** (*El último*, 1924) de F. W. Murnau y en **Varieté** (*Idem*, 1925) de E. A. Dupont. "*No fue la falta de espacio lo que me hizo buscar ángulos inusuales para la cámara*", dijo Freund posteriormente. "*Dupont quería hacer la película básicamente con tomas de elaborada composición y la cámara más o menos fija, pero Pommer y yo lo convencimos de que se utilizara el argumento para desarrollar y perfeccionar la técnica iniciada con* El último". Más tarde llegaría a vincularse al movimiento vanguardista y pondría en marcha el documental **Berlin, Symphonie einer Grosstadt** (*Berlín, sinfonía de una ciudad*, 1928) en estrecha asociación con el realizador y montajista Walter Ruttman.

En 1931 se trasladó a Estados Unidos donde además de trabajar como fotógrafo logró dirigir algunas películas, todas de interés, incluyendo **The Mummy** (*La momia*, 1932) con Boris Karloff, y **Mad Love** (*Las manos de Orlac*, 1935) con Peter Lorre. En ambas se da una prolongación estilística del estilo visual que había contribuído a asentar en su país.

Los créditos de Freund son impresionantes e incluyen, además de los films citados, el segundo episodio del serial **Die Spinnen** (*Las arañas*, Lang-1919), **Der Januskopf** (*Horror*, Murnau-1920), **Der Golem** (Wegener y Boese, 1920), **Mikaël** (Dreyer-1924), **Tartuff** (*Tartufo*, Murnau-1925), **Metropolis**, **Dracula** (*Idem.*, Tod Browning-1931), **The Good Earth** (*La buena tierra*, Sydney Franklin-1937) y **Key Largo** (*Huracán de pasiones*, John Huston-1948), sólo por citar algunos.

El realizador norteamericano Richard Brooks, que todavía era guionista cuando conoció a Freund durante el rodaje de Huracán de pasiones, recordó una venerable intraducible lección del maestro:

"Supo que yo quería dirigir y me lo dijo.

-Todavía no, Karl-, le dije -Tal vez algún día.

-Yo voy a darte la primera lección en la materia- me respondió.

A la mañana siguiente vino con una bolsa marrón. Dentro había dos películas de 16mm. Fui a casa y las vi. Ambas eran pornográficas. Me lo encontré al día siguiente y me preguntó:

-¿Viste las películas?'.

-Sí, Karl.

-Yo soy el productor y el director- me dijo, -no actúo en ellas.

-De acuerdo, Karl. ¿Cuál es la lección?.

-¿Las miraste atentamente? El sitio donde se coloca la cámara es muy importante porque de ello depende la historia. Hay que saber por qué pones la cámara en tal lugar. Cada vez que debo resolver una escena me digo lo mismo. Esta es la lección: donde sea que coloques la cámara, *make sure you get to the fucking point!*'.

Un guionista

Durante más de un lustro, **Carl Mayer** trazó el camino del cine alemán, trabajando para (o con) directores como Robert Wiene, Friedrich W. Murnau, Paul Leni, Lupu Pick, Karl Grune, Walter Ruttmann. Nació en Graz (Austria) el 20 de febrero de 1894. Su padre quedó arruinado en el Casino de Mónaco y se suicidó, tras lo cual Carl intentó desempeñarse en varios empleos. Al ser llamado a las armas, los psiquiatras notaron en él señales de desequilibrio mental y lo dieron de baja, sin poder saber que Mayer canalizaría su hostilidad hacia ellos en el libreto de un film memorable. En 1919 era director del "Teatro del Estado" de Berlín, donde conoció al productor Erich Pommer.

A partir de *El gabinete del Dr. Caligari* surgieron varias películas en la misma línea, hasta que Mayer llegó a pensar que el expresionismo se había convertido en una moda. Con esa concepción se dedicó a un tipo de cine totalmente opuesto: en sociedad con el director y actor Lupu Pick, Mayer hizo **Scherben** (*Rieles*, 1921). El film inauguró otra línea clara dentro de la cinematografía alemana, que pasó a llamarse *Kammerspielfilm*. El nombre provenía de *Kammerspiel*, o teatro de cámara; así como la música de cámara la interpreta un reducido grupo de ejecutantes, el teatro de cámara condensa su acción en pocos personajes. Max Reinhardt había hecho *Kammerspiel* y Mayer tomó ese modelo para elaborar **Scherben**. El *Kammerspielfilm* tendía hacia el realismo en el tratamiento del detalle pero lo superaba, porque su aspiración mayor era capturar dramas íntimos con escasos personajes cuidadosamente trazados, pocos y esenciales ambientes, mínima cantidad de intertítulos explicativos, interpretaciones sobrias y contenidas. En todos estos puntos se situaba al otro lado del expresionismo y por eso Lupu Pick lo definió como "*una bofetada realista para los snobs expresionistas*", aunque de realismo tenía sólo una inspiración.

Cuando a Mayer le pareció que había ya demasiados *Kammerspielfilms* los abandonó también en busca de otra cosa. Con Friedrich Murnau, contratados por la Fox, viajó a los EE.UU. en 1927 y en 1931 regresó a Europa, colaborando especialmente con Paul Czinner. En sus últimos años su crédito se redujo a asesor literario o técnico. Falleció el 1 de julio de 1944 en Londres, Inglaterra. El extraordinario fotógrafo Karl Freund dijo en un reportaje: "*Carl Mayer ha sido el único autor cinematográfico al cien por ciento que yo conocí. El film era el primer y único medio de su creación y la cámara el primer y único instrumento artístico del que se valía.*"

UN FOTOGRAFO / UN GUIONISTA

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

LOTTE EISNER SOBRE FRITZ LANG

Métodos de trabajo y estilo: el primer período alemán

Al abordar el primer período alemán, que va de 1919 hasta los comienzos del régimen hitleriano en 1933, es importante tener en cuenta que no podemos apoyarnos con certeza en todas la declaraciones atribuidas a Lang en la época (...).

Absorbido por el trabajo de sus films, Lang firmaba frecuentemente artículos redactados por agentes de prensa o escritos por Thea von Harbou. Algunos son fascinantes en sí mismos. Por ejemplo, la declaración acerca de **Die Nibelungen** (*Los Nibelungos*, 1923) en el *Kulturfilmbuch*: "*El hombre en tanto que idea debe ser presentado con emociones sobrehumanas... Es necesario el pedestal de la estilización mucho más que en siglos pasados. No levantamos monumentos en la vereda. Para hacerlos más impresionantes, los elevamos por sobre las cabezas de los peatones.*"

Firmada por Lang, esta opinión era sin embargo opuesta a la suya: como testimonio, he aquí una carta que me escribió el 3 de octubre de 1968: "*Yo pensaba exactamente lo contrario. ¡No quería exaltar a los personajes de* Los Nibelungos, *sino hacerlos descender del pedestal en que Richard Wagner los había colocado! ¡Y el primer paso era quitarles esas* barbas de ópera *wagnerianas!.*"

Ninguno de los artículos que Lang escribió antes del texto de 1947 para *The Penguin Film Review* (*Happily Ever After*) es de una autenticidad cierta. Incluso las entrevistas más recientes pueden ser sospechosas, ya sea porque los entrevistadores le atribuyen opiniones inexactas, ya sea por que él mismo ha guardado una cierta reserva.

Temas

Los críticos han advertido a menudo, en los guiones y en los primeros films de Lang, la presencia frecuente de una mujer fatal que empuja a los hombres a su ruina. Se ha querido encontrar este motivo "misógino" incluso en los films americanos, como **Rancho Notorious** (*El refugio*, 1952).

Es más importante buscar, en un nivel más profundo, un hilo conductor que una los temas de sus films alemanes: una temática emparentada con el mito nitzcheano del Superhombre, que no podía desarrollarse sino en un universo marcado por la obediencia absoluta (*Kadavergehorsam*) y en la época caótica de la posguerra alemana.

El gusto de Lang por el exotismo, lo novelesco, lo insólito, su invención narrativa, su don para el suspenso, se reiteran en todos sus films. Creemos poder reconocerlo en un artículo aparecido, con su firma, en *Die Filmbühne* (abril 1927): "*El cineasta necesita un* tempo. *De ninguna manera esto supone precipitación, sino compresión, tensión, intensificación, aceleración y culminación. Implica tener perfectamente afinadas las cuerdas del instrumento que intentamos dominar; porque una cuerda demasiado floja o demasiado tensa, provoca disonancia y desacuerdo.*"

Es con este sentido que se pueden apreciar los "simples films de aventuras" que se han querido ver en **Mabuse** (1922) y **Spione** (*El espia rojo*, 1927), y a la luz de otro comentario de Lang, en el mismo artículo:"*Todo film debe nacer de su época para ser eficaz.*"

El documental

En muy pocos realizadores es posible encontrar una relación tan estrecha entre métodos de trabajo y estilo como en Fritz Lang: por la lógica insistente de su evolución, tanto como por el modo sistemático de elaborar los films a partir de un minucioso trabajo de investigación.

Los films de Lang estan marcados por una fusión particular de realismo y fantasía. Sus guiones americanos (que él ha depositado en la Cinemateca Francesa) contienen invariablemente recortes de diarios que han llamado su atención e inspirado, sino los temas, al menos los detalles de ciertas secuencias. Esta costumbre se remonta a su período alemán, en particular a **M** (*M, el vampiro negro*, 1931) y al **Das testament des Dr. Mabuse** (*El testamento del Dr. Mabuse*, 1933). Lang mismo era tan consciente de que la fuerza de sus films estaba en su aspecto de hecho real, en sus marcas documentales, que pudo decirle a Bogdanovich que nunca pidió a sus operadores "*la 'fotografia bella' sino la foto de actualidad.*"

Incluso durante el período alemán, donde tantos críticos encuentran huellas del expresionismo -por ejemplo los efectos del modelado de la luz, en **Metropolis** (1926) o en **M**-, los films demuestran su maestría en la combinación de estructuras documentales y de fantasía aventurera.

Cada film, repite Lang, debe encontrar su estilo propio, en función de su tema. Esto no impide que hallemos en toda su obra elementos característicos de su autor: tanto en **Metropolis**, donde el elemento documental está proyectado hacia el futuro, como en **Der mude Tod** (*La muerte cansada*, 1921), donde el componente fantástico predomina. Buñuel dijo que un artista hace siempre el mismo film: y los films de Lang manifiestan una profunda unidad.

De Fritz Lang, por Lotte Eisner, *Cahiers du Cinéma-Cinémathèque Française*, París-1984

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

Lang y el expresionismo

Como Paul Wegener, que sostenía que su **Golem** (1920) no era un film expresionista (contra la opinión de los críticos, influenciados por los decorados de Poelzig), Lang rechazaba obstinadamente la sugerencia de una influencia expresionista. Presidiendo una mesa redonda al respecto, en Venecia en 1967, preguntó: "*¿Qué es el expresionismo?. Ni Brecht, ni yo hemos sido nunca expresionistas.*" Recordemos la definición que pone en boca del Dr. Mabuse, en el primer film de la serie: "*Un juego... Hoy todo es sólo un juego.*" Como todos los artistas de su tiempo, Lang atravesó esa experiencia, y la modeló en función de sus intenciones y de su estilo. "*Yo no reniego del expresionismo* -diría mas tarde- *pero he ido mas lejos. Cuando comencé a hacer películas en los Estados Unidos, me desembaracé de la manía del simbolismo.*" Es decir de toda una ideología común al expresionismo y al *Kammerspiel.*

En una larga entrevista con Jean Domarchi y Jacques Rivette (*Cahiers du Cinéma,* nº, nº 99), agrega a este propósito: "*No es posible atravesar una época sin recibir algo... Yo la he utilizado, he tratado de digerirla.*"

Pero disponemos de una opinión de Lang que se remonta a los años veinte. En 1924, con ocasión de una reunión para la "reforma del cine" en Viena, tomó la palabra a propósito de "*la estructura artística del drama cinematográfico*". Se trata evidentemente de un texto redactado por el mismo Lang. Constata ya entonces que cada film tiene reglas, leyes que le son propias. Lang indica que un cierto expresionismo corresponde al desarrollo sufrido por su país luego de la guerra. "*Si uno trata de definir este expresionismo con una fórmula, encontrará allí la expresión absoluta de la vida. Miren los cuadros expresionistas: tendrán, por la forma y el color, la impresión absoluta de una granada que explota.*"

La moda femenina incluso, según él, está marcada por el expresionismo "*difícil de resumir con palabras; es como si los vestidos hubiesen sido arrancados del cuerpo a jirones.*"

En cuanto a la influencia de Max Reinhardt -igualmente negada por Lang- es evidente que un creador tan original no tenía ninguna necesidad de buscar su inspiración en otra parte. La manera de modelar objetos y personajes con una luz suave a la Rembrandt era ya un denominador común del cine alemán, heredado del cine escandinavo antes que de Reinhardt. Lang experimentaba y descubría, como lo ha contado a propósito del rodaje de *La muerte cansada.* Podemos decir lo mismo de la dirección de masas en Piscator y en los 'coros hablados' expresionistas, por un lado, y en *Los Nibelungos* y **Metropolis** por otro.

Lang admite haber sido influenciado por Brecht, antes incluso de la experiencia de **You and Me** (*Los dos solos,* 1938). Lo vemos en ciertas escenas de **M**: "*¿Bert Brecht ha influido en mí?. ¿Quién no ha sido influenciado, entre aquellos que quieren honestamente mirar de frente a su época? ¿Podemos eludir a un genio como Brecht? Lo que no quiere decir que obligatoriamente adoptemos todas sus puntos de vista. Pero no evolucionamos sino a partir del contacto con las influencias exteriores.*"

La colaboración con Thea von Harbou

Es difícil atribuir con certeza tal o cual elemento de los guiones redactados en común a Lang o a Harbou. El único contraejemplo que nos queda es **Die Spinnen** (*Las Arañas,* 1920) escrito por Lang solo.

Es únicamente a título de hipótesis que podemos atribuir la estructura realista, la base documental de los films, a la necesidad de claridad de Lang, y considerar de antemano que los pasajes sentimentales provienen de la "literatura femenina" ilustrada, es decir, de Harbou.

Thea von Harbou, cuyo nombre sugiere una ascendencia francesa (una familia de emigrados hugonotes, que pasaron a ser más alemanes que los propios alemanes, como Fontane) era un producto típico de la primera década del siglo.

Femenina y emancipada, al mismo tiempo que hogareña y maternal, sensible e interesada por la psicología, evoca a las heroínas de Ibsen (una influencia profunda en los alemanes de la época): Hedda Gabler, Hilde Wangel o Solveig. Como su contraparte judía Vicki Baum, Harbou era una novelista popular cuyo estilo prolífico parece hoy bastante convencional, en oposición a otras mujeres escritoras como Anna Seghers, Annette Kolb o Ricarda Huch.

Hemos podido ver, a propósito del guión de **Phantom** (cf. mi *Murnau,* pp 48-56), como Harbou rodea cada movimiento, cada gesto de sus personajes con una abundancia de elementos psicológicos. No lo hace sin una razón. Según Lang, sus guiones del cine mudo eran precisos al exceso: marcaban todas las indicaciones para los actores, describían a menudo motivaciones secretas, imposibles de definir con palabras; todas las reacciones, expresiones, gestos y actitudes. Lang agrega que esta exhaustividad era necesaria para los actores del cine mudo, que improvisaban un texto a veces muy alejado del tema que contenían a menudo bromas dudosas. Lang fue uno de los primeros en poner fin a esta costumbre sometiendo a sus actores a indicaciones estrictas. Las descripciones de Thea von Harbou tenían como objetivo ayudar a los actores, orientándolos hacia lo esencial.

Estos actores -entre otros, los interrogados por Alfred Eibel para su libro- tienen pocos recuerdos de la colaboración entre el director y la guionista. Lil Dagover evoca simplemente la 'devoción' con la que Harbou asistía a Lang en las escenas difíciles.

Ya los críticos de la época juzgaban duramente el sentimentalismo de Harbou, y desde **Phantom** le reprochaban su superficialidad. Así Herbert Jhering, en su critica a **Spione** dijo; "*Fritz Lang ha reflexionado. Sería fatal para el cine alemán que este gran talento, uno de los pocos que nos quedan, no reflexionara. ¡Nunca más Thea von Harbou!. Sin ella el guión empujará perpetuamente al realizador hacia sus pecados de juventud. Fritz Lang ha evolucionado de lo pictórico, de lo plástico, al movimiento, a la peripecia. Thea von Harbou decreta Wagner. Fritz Lang, la diversión. Thea von Harbou, el castillo del Graal.*"

Lang reivindicaba para sí mismo la responsabilidad de ciertos pasajes excesivamente sentimentales. Desde el montaje de **Metropolis** -pero ya era un poco tarde- no estuvo de acuerdo con la tesis del "corazón mediador". En sus últimos años, interpretó la rebeldía de los jóvenes contra el mundo de las computadoras, buscando reencontrarse con los sentimientos, como una relativa justificación de esta posición.

Su actitud crítica para con el trabajo de su colaboradora le dio siempre buenos resultados, y fue en **M** y en *El testamento del Dr. Mabuse* que ella dio lo mejor de sí misma. Lang recordaba que el gran monólogo de Peter Lorre en **M** es completamente de Harbou.

En un texto convencional, probablemente apócrifo (*Filmkunstler -wir uber uns selbst,* Sybillen Verlag, Berlin 1928), Lang dice haber encontrado en Thea von Harbou "*una colaboradora inestimable, que aporta una profunda comprensión de mis objetivos en la escritura de guiones que constituyen la base de mi trabajo.*"

La guionista parece trabajar casi sola en la etapa de la escritura, si no supiéramos que para Lang los guiones constituían solo un boceto; es en este sentido que debe entenderse el término "base".

Citemos por fin un testimonio de Theo Lingen, actor secundario (**M**, *El testamento*), que relata su primer encuentro con Lang, en su villa de Dahlem (barrio residencial de Berlin). La primera cosa que remarca, es el enorme "decoupage" apoyado sobre el escritorio

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

de Lang."*No había visto nunca un guión antes, pero nunca volví a ver algo parecido. Todo estaba anotado, señalado, fijado y detallado, en un minucioso trabajo de precisión. Y creo que es justamente este trabajo de preparación del guión lo que constituye uno de los secretos del éxito de sus films. El trabajo en el estudio seguía muy ajustadamente este script.*"

El trabajo en estudio

En una carta, Lang me describió cómo era el trabajo en el estudio. Uno o dos días antes del rodaje, pasaba la noche encerrado para determinar precisamente el desarrollo de cada secuencia e incluso el detalle de cada encuadre. Durante este periodo alemán, sin embargo, siempre quedaban algunas incógnitas: experimentación e improvisación podían aun intervenir en el set (...).

Entre estas experiencias se encuentran, por supuesto, las visiones grandiosas para las cuales hacía falta inventar métodos de realización, los trucos se hacían en la cámara (en el rodaje mismo). A veces llamaba artistas de vanguardia: Walter Ruttmann para el "*sueño de las águilas*" de *Los Nibelungos* (realizada en dibujos animados). Lang mostró siempre reticencia a develar los secretos del trucaje ,"*para no destruir la magia*".

Para lo demás, todo estaba previamente decidido. Según Theo Lingen: "*Nos ceñíamos al plan de trabajo estrictamente. La improvisación no era tolerada en el plateau. Todo, posición de cámara, encuadre, posición de los actores, acentuación de diálogos, fin de cada escena, e incluso montaje, estaba previsto y calculado de antemano. Si bien esto puede hacer pensar que este trabajo de precisión degeneraba en pedantería, yo afirmo todo lo contrario: el dominio sobre los elementos, la utilización inteligente de este saber y el conocimiento de la técnica; allí estaban las ventajas particulares de Fritz Lang como director.*"

Ningún otro actor que haya trabajado con él por esa época supo describir tan claramente los rasgos esenciales del trabajo de Lang. Carl de Vogt, el héroe de *Las Arañas*, dice solamente: "*Estaba dominado por un amor fanático por el cine y su exigencia hacia lo actores era extrema. Tenia una gran virtud: al contrario que el resto de los directores, él sabía siempre lo que quería. Era infatigable en su trabajo y no tenia ninguna indulgencia consigo mismo. Por eso, yo le obedecía gustoso, incluso si a veces se producían algunos malentendidos. Pero siempre se aclaraban rápidamente, porque era un director maravilloso y un hombre y un compañero excelente.*"

Lil Dagover insiste acerca de su "*dinamismo, su vitalidad y sobre todo su inclinación al trabajo. Tenia exigencias que no eran fáciles de satisfacer. El fuego, el agua, las serpientes, etc. no debían atemorizarnos; y numerosos planos se repetían despiadadamente hasta que su idea de la escena se concretara.*"

Estos testimonios subrayan ya la pasión de Lang, "poseído por el cine", que no ahorraba los esfuerzos de nadie, sobre todo los suyos propios en su necesidad de precisión.

Gustav Frohlich dice que "*nunca volvió a encontrar semejante voluntad de trabajo*". Robert Siodmak, entonces asistente de dirección y asistente de montaje recuerda: "*Le teníamos por su temperamento tan particular, temperamento que tenia el don de mantener, a él y sus colaboradores, en un perpetuo estado de frenesí y furor. Obsesionado por la perfección, el día del estreno de* Los Nibelungos, *se negó a mostrar el ultimo rollo porque sostenía que no estaba completamente listo.*"

En esta voluntad de perfección, de dominio de todos los elementos de la imagen, Lang fue ayudado por Erich Pommer, que puso a su disposición capitales, técnicos y tiempo. Pommer estaba -luego de la guerra- a la cabeza de la Decla, trasformada en Decla-Bioscop. Cuando ésta se integró a la UFA en 1921, fue director de producción de la UFA. Cuando deja la UFA en 1926, Lang no quiso quedarse. Antes de terminar **Metropolis**, decidió independizarse y crear su propia compañía de producción con dos asociados, Fellner y Somlo. La UFA pasaba entonces por un momento difícil, a cuyo termino quedó bajo el control de Hugenberg[1].

En sus memorias privadas, que puso a mi disposición, Robert Herlth describe la llegada de Lang y su séquito al trabajo: "*Cuando al amanecer, Lang y su estado mayor entraban al estudio en sus tres grandes coches, el resto del equipo esperaba ya ante la puerta: técnicos, maquilladores, vestuaristas, a quienes daba instrucciones antes de bajar del auto. Con un espíritu dictatorial metía la mano en todo. Daba el toque final a un maquillaje, ponía a punto un truco difícil, tiraba el mismo las flechas (en* Los Nibelungos*) que debían acertar en el centro. Cuando montaba el film -como lo hacían entonces los realizadores- no salía del estudio durante semanas enteras. Dormía al lado de la sala de montaje; y a menudo, en el medio de la noche, se levantaba para retomar el trabajo. Tenia la desmesura de un maestro del Renacimiento. Como Cellini, no tenía la mínima consideración consigo mismo ni con sus colaboradores. ...Si bien exigía mucho de sus colaboradores, tenía para con ellos una fidelidad casi juvenil. Allí radicaba el secreto de su éxito: su propio ejemplo era siempre el mas fuerte.*"

Murnau sigue sus pasos en Die letzte Mann (El último, 1924) al poner la cámara sobre rieles, o al ajustarla al cuerpo del operador. La cámara de Pabst, en un crescendo dramático, se inclina sobre el rostro de Louise Brooks como sobre un centelleante paisaje lunar. No puede percibirse mas netamente la profunda lógica de Lang que en su elección de encuadres, estrechamente ligados a la progresión de la acción.

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

"Escribir con la cámara"

Al comienzo de *Las Arañas*, encontramos un primer plano un poco arbitrario de un anciano que se prepara a arrojar una botella al mar, expresando simplemente la soledad y desarraigo del personaje. Cuando en **Mabuse**, la cabeza del Doctor disfrazado de viejo jugador se agranda hasta ocupar toda la pantalla, no se trata sólo de comunicar un sentimiento, sino de dar a ver, por medio del encuadre, la fuerza de la sugestión de Mabuse. El plano general, para Lang, no es nunca una naturaleza muerta sino un momento del acción. En *Los Nibelungos*, a la inversa, cuando Hagen espía la llegada de Krimilda -a quien espera sonsacar el secreto del punto vulnerable del cuerpo de Sigfrido- muestra toda la silueta del guerrero, tenso en la espera. En **M**, el primer plano nace siempre del desarrollo de la acción, la hace avanzar o la condensa: Lorre se mira en el espejo y hace muecas, o descubre sobre su hombro la *M* reveladora. La mano enguantada de cuero de Schranker que se posa amenzante sobre el plano de la ciudad: comprendemos que la organización tentacular del hampa va a intervenir. Las manos que se aferran sobre la combinación de una caja fuerte: de nuevo una accion inmediata. (Son a menudo las propias manos de Lang que figuran en estos primeros planos).

En **M** -otra vez- el encuadre en picado que muestra como la calle esta obstruída para el asesino. Es también un picado el que descubre a los niños jugando en el patio trasero.

Cada encuadre (fijado por el cineasta antes del rodaje, sobre la maqueta de la escena) depende de la acción y la determina.

En *Happily ever after*, Lang explica que, con el tiempo y el cambio de país, sus ideas se han trasformado. El "*destino determinado previamente*", el "*hombre preso de la trampa del destino*" de sus primeros films, ve allí en 1947, una actitud negativa "mostrando el triunfo del mal y un conglomerado de vidas humanas". Para el, en lo sucesivo, es el carácter individual el que determina el destino del hombre.

Perspectivas

Expresa un punto de vista similar en una carta que me dirigió: "*No creo en el destino místico. Cada ser crea su propio destino con su manera de elaborar (o no elaborar) su propia experiencia, con su elección o su rechazo de hechos y situaciones, con lo que puede esperar o no, cualquiera sean su razones. Ningún destino místico, ningún Dios es responsable de su suerte, sino él mismo. Porque no podemos escapar de lo que hemos sido creados para hacer.*"

Encontramos aquí la clave del ultimo film americano de Lang, **Beyond a Reasonable Doubt** (*Más allá de la duda*, 1956) El carácter determina el destino, es el demonio del hombre. Todos sus films americanos ilustraron esta convicción, con su insistente interrogacion: ¿dónde comienza la culpabilidad? ¿Qué es la inocencia? ¿Qué es el BIen y qué es el Mal?

Traducción y notas **Paula Félix-Didier**

Notas

1. Se refiere al magnate nacionalista Alfred Hugenberg, que vio en el control de la empresa una poderosa herramienta de propaganda. No mucho después, Hugenberg pasó a apoyar económicamente a Hitler.

BIBLIOGRAFIA

Prima de Caligari, Cinema tedesco 1895-1920, AA. VV.
Edizioni biblioteca dell'image/Le giornate del cinema muto, Pordenone, 1990
(Sin traducción al castellano)

Klassiker des Deutschen Stummfilm, I. Brennicke y Joe Hembus
Ed. Goldmann, Munich, 1983
(Sin traducción al castellano)

Dialogue on Film, Richard Brooks
en American Film, Junio de 1991
(Sin traducción al castellano)

La pantalla demoníaca, Lotte Eisner
Ed. Cátedra, Madrid, 1988
(Hay varias ediciones previas, pero esta tiene apéndices y agregados de la autora que son importantes)

Secret Affinities, Thomas Elsaesser
artículo sobre F.W.Murnau publicado en Sight and Sound, Londres, invierno europeo de 1988/89.
(Sin traducción al castellano)

Erich Pommer, ein Produzent macht Filmgeschichte, Wolfgang Jacobsen
Argon, Berlín, 1989
(Sin traducción al castellano)

De Caligari a Hitler, una historia psicológica del cine alemán, Siegfried Kracauer
Ed. Paidós, Barcelona-Bs. As.-México, 1985

E.A.Dupont, Herbert Luft
artículo en Films in Review, New York, junio/julio de 1977
(Sin traducción al castellano)

The Great German Films, Frederick Ott
Citadel Press, New Jersey, 1986
(Sin traducción al castellano)

Fuentes y documentos del cine, Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.)
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980
(Hay dos artículos de Lotte Eisner sobre el tema, más una filmografía del movimiento confeccionada por los autores)

Karl Valentins Filme, Michael Schulte y Peter Syr
R. Piper & Co., Münich, 1978
(Sin traducción al castellano)

La magia del cine, Herman Weinberg
Ed. Extemporáneos, México D.F., 1987

Historia general del arte, AA.VV.
capítulo: El siglo XX
ed. Montaner y Simón, Barcelona, 1959.

El expresionismo teatral, Colección Capítulo Universal nº 115
Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1970.

Teoría de la vanguardia, Peter Bürger
Ediciones Península, Barcelona, 1987.

Historia de la sexualidad: la voluntad de saber, Michel Foucault
tomo I; Siglo XXI, México, 1989.

Microfísica del poder, Michel Foucault
La Piqueta, Madrid, 1980.

El orden del discurso, Michel Foucault
Tusquets, Barcelona, 1980.

La vida de los hombres infames, Michel Foucault
Tusquets, Barcelona, 1980.

Atlas histórico mundial, Hermann Kinder y Werner Hilgemann
tomo 2: De la Revolución Francesa hasta nuestros días
Editorial Istmo, Madrid, 1974.

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

Problemas de conducta **Patricia Highsmith**

1. Problemas de género

Hay un conflicto alrededor de la obra de Patricia Highsmith que bien puede considerarse tanto literario como, después de ocho films basados en sus novelas, cinematográfico. Se trata en principio de un problema de indecisión de genéro, como es la pertenencia o no de la autora al universo del policial negro. Claro que si ésto conserva alguna importancia después de que los años y los ensayos se encargaron de codificar hasta el hartazgo el género, los géneros, es desde ya porque tiene repercusiones y permite iluminar una zona crucial en el universo de la propia Highsmith, presente tanto en sus obras más netamente policiales -*Extraños en un tren* o la serie de novelas dedicadas a Tom Ripley, el amigo americano- hasta algunas menos difundidas como *El temblor de la falsificación*, la que le gustaba a Graham Greene, y donde de modo ejemplar coagula el tratamiento no detectivesco del crimen.

por **Claudio Zeiger**

Claudio Zeiger es crítico literario. Publica regularmente en *Página 12* y *Con V de Vian*, y es autor del ensayo sobre "Cine y literatura" en el volumen *Cine argentino*. La otra historia (ed. Letra Buena).

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

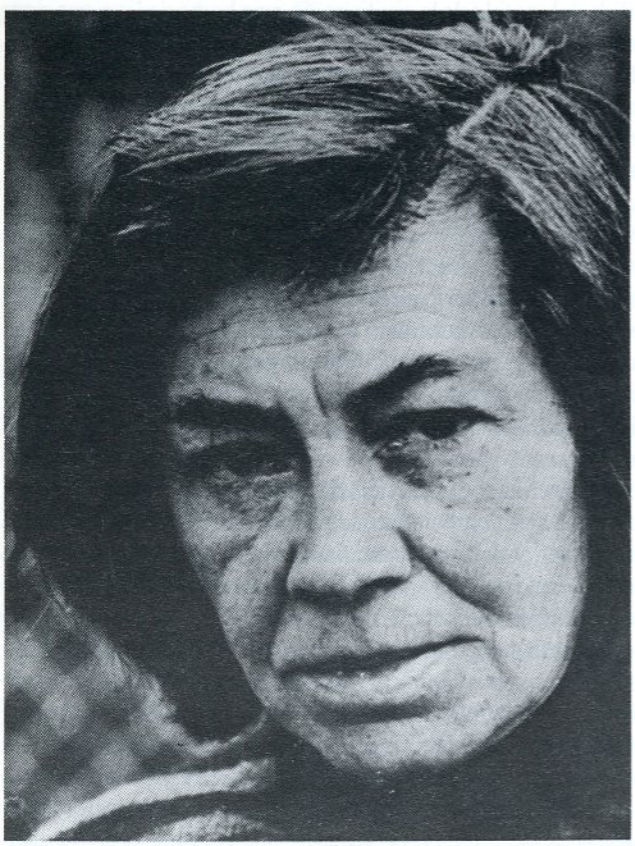
Como Graham Greene, que ensayó un movimiento similar con la novela de espionaje, Highsmith despliega y analiza *fríamente* (su mirada *cool*, que es el mito de origen de su estilo complementado en lo biográfico por la distancia impuesta por el mito de su personalidad aislada) la moralidad implícita en el asesinato, que desde su universo de valores dijo no entender. Esa ética que Raymond Chandler gustaba descargar sobre los hombros de sus detectives, verdaderos caballeros andantes.

La ética de Raymond Chandler pasaba siempre por la relación entre el detective y el dinero de los clientes, y de allí se extendía a la sociedad de poder. Highsmith internalizó el conflicto, lo que no significa necesariamente que lo haya psicologizado.

En principio, lo llevó al ámbito privado, generalmente doméstico. Lo instaló en la familia. No en la familia decadente de *El sueño eterno* de Chandler ni en las raíces de la gran familia patriarcal de *El hombre enterrado* o *El caso Galton* de Ross McDonald, sino en la familia *en principio* bien constituida. Una familia que acumula como fotos en el álbum las condiciones de posibilidad para luego autodestruirse.

Puede haber dinero de por medio o no. Lo indecidible no es hasta qué punto se trata de novelas negras. No es problema de negrura. No es un dilema estrictamente formal, salirse o no de la rigidez de las leyes. Tampoco el movimiento que sobre los géneros se vino operando en la literatura moderna y que distingue entre trabajar "con" el género y no desde adentro.

La indecisión de género tomada en términos cinematográficos nos induciría a pensar en problemas de adaptación. Si así fuera y desde la primera adaptación de Highsmith al cine (Alfred Hitchcock con **Pacto siniestro**, versión de *Extraños en un tren*) hasta **El amigo americano** de Wim Wenders sin pasar por alto la destacable **Diario íntimo de una mujer casada** de Hans Geissendorffer (paso fugaz por las carteleras porteñas en los '80) bien se podría afirmar que *en general* los directores no la visualizaron como una autora de policiales negros. Desde ya el caso Hitchcock/Chandler/Highsmith es el más sujeto a controversia. Pero a la hora de hacer uso de sus textos y por más impronta personal que le adjudicaran al asunto, se chocaron, o se vieron inmersos, en un "universo Highsmith", paradójicamente personal en la medida que nada tiene que ver con lo biográfico.



2. La conducta del culpable

Apuntaron en su siempre útil libro de consulta sobre *La novela policial* Boileau-Narcejac:

"A veces (Patricia Highsmith) nos recuerda a Graham Greene porque, al igual que éste, considera que el criminal es una víctima. Descuida el problema, que es la fuente del misterio, y se interesa más por la conducta del culpable pero no olvida nunca las exigencias de la narración; ésta siempre resulta rica, lógica, atrayente. Su lectura nos lleva hasta el límite sutil y casi indefinible que separa la novela de la novela policial".

Cabe señalar que se refieren, por obvias razones cronológicas, a los primeros cinco o seis textos de la autora. Pese a todo y además de señalar el problema del género, dan en una de las claves de la felicidad de adaptación al cine que ofrece Highsmith: los problemas de conducta.

Sin dudas, los elementos precisados por Boileau-Narcejac y algunos otros que podrían considerarse en términos de narratividad, tramas montadas con buena dosis de sordidez, delito y suspenso,

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

ambientaciones y escenografías con relieve propio, vuelven a los textos de Patricia por demás apetecibles. Pero hay más.

El suyo fue y sigue siendo un universo en expansión, más heterogéneo y racional (como mirada) que coherente, y que llamó la atención a cineastas disímiles. Seguro que Hitchcock se deslumbró (más que Chandler, el guionista a quien Highsmith admiraba pero...) con esos trenes donde es posible un pacto siniestro, relatos de odios familiares intercambiados entre vapores alcohólicos, refinamientos y una buena cena. A Wenders le pasó algo así con una red de marginalidad también refinada y móvil sobre un mapa de ciudades tan protagónicas y cargadas de alma como los personajes que las transitan. Michel Deville, adaptador de *Mar de fondo* (**Aguas profundas**, 1982), encontró morosidad y morbosidad en las dosis apropiadas, captó lo negro no policial, lo mezcló con todo el *feeling* de la burguesía de provincias y produjo una versión bastante al límite entre lo psicológico y la observación de costumbres, respondiendo a uno de los modelos de la novela. Geissendorffer abordó la cotidianeidad arrasada de una mujer para volcar en su film el choque entre un feminismo de pancarta y proclama y un feminismo en fín, más complejo, que hasta contempla el asesinato como posibilidad de defensa propia frente a la hostilidad doméstica, pueblerina y social.

Cuando Highsmith publicó su primera novela tenía tan sólo 28 años y seguramente la dupla Hitchcock/Chandler, director y guionista, resultaría irresistible. De todos modos ella no estuvo de acuerdo con algunos criterios de adaptación, y aunque el director le diera las explicaciones del caso, echándole la culpa al guionista, o asumiendo que ciertos episodios que complejizaban la trama promediando el libro no cerraban, ella quedó marcada por el episodio, por el cine. Seguramente Chandler no comulgaba con el libro ni con el oficio y lo saboteó. Años, libros después, siendo ya la mujer impenetrable instalada en un pueblito suizo, no la texana de antes, ella se vengaría de diferentes maneras. Revisemos algunas.

En general, cuando se le pidió que reseñara sus lecturas favoritas y en especial la de autores de la órbita del policial negro, Highsmith declaró -y es totalmente creíble- que no leía tanto policial como se podía pensar de antemano. Que de Chandler, admitió, sólo había leído unas pocas novelas de las que apenas recordaba tramas y títulos.

Sus lecturas favoritas y sobre todo las permanentes, comentó más de una vez, eran muy distintas. Poe, Melville, pero sobre todo Conrad y Henry James. Señores de prosa trabajada e intimista, se sabe, poco proclives al narrador omnisciente, pero además escritores trasplantados de su tierra, desterrados de la lengua, sobreesforzados en el estilo, muy preocupados por la fisonomía de conducta de sus personajes, por la relación entre conducta y ambiente.

Highsmith vio las películas basadas en sus libros, opinó sobre algunas de ellas y hasta se pronunció sobre el oficio del cine. Sistemáticamente abjuró de los guiones pero se negó a convertirse ella misma en guionista, y cuando hizo referencias explícitas a las películas dejó en claro que se trataba de una mirada esencialmente literaria.

Sobre todo en el caso de Wim Wenders, cineasta de quien elogió no sólo **El amigo americano** sino también **París, Texas**, Highsmith fue capaz de dar opinión sobre un film en cuanto tal, o sea como espectadora de cine, pero se mostró casi siempre intransigente en cuanto al componente literario. **El amigo americano** le pareció una excelente película pero con un guión bien poco comprensivo hacia el personaje de Tom Ripley. Así fue hablando sucesivamente sobre otros films y los actores que encarnaban a sus criaturas: Dennis Hopper, Gerard Depardieu. Aunque rescató al Ripley más clásico compuesto por Alain Delon (en **A pleno sol**, de René Clement).

Podría decirse que Highsmith es una escritora poco afecta a los trasvasamientos de discursos, anclada en un momento clásico de ruptura de vanguardia, y, por propia decisión, ajena al imperio audiovisual, a sus potencialidades estéticas y sus posibilidades técnicas. En el fondo, aceptemos, es un mundo que no le interesa. Su perfil literario -tan ajeno a la confesión autobiográfica- se completa con el total aislamiento a la hora de sentarse a escribir, no tener televisión, y extraer sus materiales del cruce James/Conrad con una buena dosis de información proveniente de los periódicos y las revistas de divulgación. Una escritora que recortó su zona de pertenencia y su campo de acción expulsando con el tiempo todo lo que le hacía mal: hablar literariamente de su propia vida, someterse a las leyes de los géneros, la intoxicación urbana y... Estados Unidos.

Nacida en Texas, estudiante universitaria en Nueva York, muy pocos textos suyos transcurren en los Estados Unidos. Las ciudades de Europa son sus favoritas. Sus personajes se trasladan con frecuencia, de país en país, o como sucede en *El diario de Edith*, se mudan (en esta novela, veremos, volvió despiadadamente a los Estados Unidos). Pero viajar es siempre comenzar a hundirse en un nuevo habitat, algo que llevado al extremo puede significar la pérdida del sentido de la civilización, una barbarie leve que, una vez más, modifica la conducta.

Highsmith era, al menos hasta hace pocos años atrás, una escritora muy poco difundida y apreciada en los Estados Unidos, frente a un éxito bastante rotundo en Suiza, Francia o Alemania. Con las distancias del caso, se la conoció tardíamente, su obra es muy apreciada en Argentina.

Highsmith llamó la atención de directores europeos y poco exitosos en los Estados Unidos. Ella lo atribuyó al recelo que sienten los norteamericanos frente a todo lo extranjero. A Highsmith, si ésto fuera así, le sucedió lo mismo que a sus directores, pero el eje Europa/cine de autor/policial negro/novelas a secas, también admite otras lecturas.

La mayoría de los directores que ingresaron al universo Highsmith -a los ya citados podemos agregar el Chabrol de **El grito de la lechuza**, el Claude Miller de **La quiero con locura**- se inclinaron por autonomizar sus films frente a la opción de la fidelidad total, y desarrollaron distintos componentes presentes en ese universo, incluso en más textos que el adaptado puntualmente, como Wenders con **El amigo...**

Así podría mencionarse la confrontación entre mujeres guerreras y hombres pusilánimes y de múltiples conductas tanto en **Diario íntimo...** como en **Aguas profundas**; el deterioro como hilo conductor pero sobre todo progresivo, un desplazamiento hacia la destrucción y la locura, exacerbado en **El amigo americano**, presente también en **Aguas profundas**, **Diario íntimo...** y **La quiero con locura**; la focalización en personajes que pueden combinar la subjetividad desviada y profunda con un mito de época (dandysmo, romanticismo, el vengador).

Salvo en el caso de Hitchcock y su versión más bien estricta de un texto a su vez más acotado como es *Extraños en un tren* (dicho rápidamente, una comedia policial de final feliz, llena de guiños) el desafío más global planteado por la autora a los adaptadores es el de su tendencia a la dramaturgia, a detenerse en

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

la disección, al rodeo antiomnisciente sobre los vínculos y las conductas de las personas, frente a la pura narración.

Curiosamente, la adaptación cinematográfica de *El diario de Edith* realiza una serie de movimientos inversos un tanto ajenos al universo Highsmith. Unas palabras sobre esta novela.

Considerada por los fervientes de Highsmith como uno de sus relatos más sorpresivos, mantiene de todos modos un componente central respecto al "asesinato como necesidad", esa línea ambigua entre lo deliberado y la fatalidad, pero es quizás la novela bisagra entre los primeros libros de la autora y aquellos en los que más asiduamente comenzó a trabajar sobre un *background* de actualidad y procesamiento de información como en *Tales of Natural and Unnatural Catastrophes* (conocido en español como *Catástrofes*). En *El diario de Edith* este *background* tiene que ver con la guerra de Vietnam y la cultura progresista norteamericana, a través de un matrimonio que no puede realizar en los estrechos límites de su hogar aquello que anhelan para su inserción en la sociedad. Por eso el primero en estallar será el hijo, un adolescente excéntrico, poco inteligente y poco sensible (en un ámbito familiar en donde mucho se aprecian tales dotes). La película supo llevar a la Alemania urbana del hiperconsumismo esta novela que acentúa cierto provincianismo norteamericano, el conservadurismo de las ciudades periféricas. El muro contra el que choca el progresismo de la mujer casada es el consumismo y los restos de una educación todavía pervertida por el nazismo.

El diario de Edith es además una novela llamativa porque su protagonista es una mujer. El film recoge el guante y exacerba desde lo femenino tanto el conflicto de la subjetividad como la trama familiar, hasta casi volver a las fuentes de la autora, regodeándose en el tópico del "pacto" (recordar *Extraños en un tren*) establecido aquí entre madre e hijo, y que tiene lugar en dos planos. Uno real donde se produce el crimen y otro rigurosamente fantástico donde se resuelve la preocupación por los lazos de familia, de sangre en los dos sentidos, el origen y el asesinato.

Para retomar algo ya dicho al comienzo: en todo caso **Diario íntimo...** es el film que más se internó en los "problemas de conducta", o sea en ese doble movimiento que de cara al género, plantea que no hay que someterse a ninguna ley formal, y que hacia el interior del universo Highsmith, admite que la conducta humana (nunca en abstracto, siempre en situaciones concretas que enlazan la subjetividad con un exterior) es la preocupación central.

La novela negra, tradicionalmente, produjo el enlace entre los conflictos interpersonales -el mundo de la clientela donde pese a los enfrentamientos hay una lealtad de estirpe y a donde el detective ingresa a jugar con armas sucias pero esencialmente puro, ajeno- y la sociedad de poder. Highsmith disparó distintos tipos de enlace. La subjetividad es también un problema moral ("*en lo personal no comprendo el asesinato*" afirmó la autora) pero su conexión con la sociedad es de índole mucho más microscópica. Tiene que ver con los discursos que produce una sociedad, con sus bienes, sus espacios chicos y sus comodidades. Es la sociedad entendida como civilización y sociabilidad. Los desajustes -y el asesinato puede llegar a ser el máximo desajuste, la máxima incomodidad- comienzan a tornarse dramáticos cuando la conducta se desvía del fin supremo de ser sociable, civilizado y cómodo. Se entenderá entonces que sus libros no hayan provocado un cine rigurosamente negro y basado en ese enlace ya clásico entre la sociedad de poder y la ética del caballero andante, más esa poética del duro melancólico. Ripley, entre otros, está muy loco para acotarlo a la melancolía.

Por otra parte Highsmith rebalsa cualquier formalización; su europeísmo es más que una cuestión de nacionalismo norteamericano. A los adaptadores de sus novelas ofreció el riesgo y la fascinación de una literatura que, facilitada por una apoyatura de género y hasta por la presencia de sus libros en colecciones populares y listas de *best-sellers*, es eminentemente una "literatura de autor", por utilizar una expresión cara a la cinefilia.

Adaptaciones

1951 **Pacto siniestro/Extraños en un tren** (*Strangers on the Train*, EE. UU), de Alfred Hitchcock, con Farley Granger y Robert Walker, basada en *Strangers on the Train* ("Extraños en un tren").

1960 **A pleno sol** (*Plein Soleil*, Francia), de René Clement, con Alain Delon, basada en *The Talented Mr. Ripley* ("A pleno sol").

1963 **El asesino** (*Le Meurtrier*, Francia), de Claude Autant-Lara, con Marina Vlady, basada en *The Blunderer* ("El cuchillo").

1977 **El amigo americano** (*Die Amerikanische Freund*, Alemania Federal), de Wim Wenders, con Bruno Ganz y Dennis Hooper, basada en *Ripley's Game* ("El amigo americano") y *Ripley Underground* ("La máscara de Ripley").

La quiero con locura (*Dites lui que je l'aime*, Francia), de Claude Miller, con Gérard Depardieu y Miou-Miou, basada en *This Sweet Sickness* ("Ese dulce mal").

1978 **Die Gläzerne Zelle** (Alemania Federal), de Hans W. Geissendorffer, con Helmut Griem, basada en *The Glass Cell* ("La celda de cristal"). No estrenada en Argentina.

1982 **Aguas profundas** (*Eaux Profondes*, Francia), de Michel Deville, con Jean-Louis Trintignant e Isabelle Huppert, basada en *Deep Water* ("Mar de fondo"). Editada en video.

1984 **Diario íntimo de una mujer casada** (*Ediths Tagebuch*, Alemania Federal), de Hans W. Geissendorffer, con Angela Winkler y Vadim Glowna, basada en *Edith's Diary* ("Diario de Edith").

1987 **La Cri du Hibou** (Francia), de Claude Chabrol, con Christophe Malavoy y Mathilda May, basada en *The Cry of the Owl* ("El grito de la lechuza"). No estrenada en Argentina.

1989 **Der Geschichtenerzähler** (Alemania Federal), de Rainer Boldt, con Udo Schenk y Christine Kauffmann, basada en *The Storyteller* ("El narrador de historias"). No estrenada en Argentina.

Filmografía por S. W.

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

censura cinematográfica HAYS historia de un código

por **Homero Alsina Thevenet**

Existen dos clases de censura cinematográfica. La primera es aplicada por el Señor Censor y a veces por el Señor Ministro: se compone de política, moral, religión, sexo y miedo. La segunda es ejercida por la producción, la distribución y la exhibición del cine mismo: se compone de gastos, costos, recaudaciones, suposiciones y miedo.

El público suele conocer la primera forma de la censura, porque cada uno de sus incidentes es ventilado en la conversación, en la prensa o en la información que tarde o temprano traspasa fronteras. Así el aficionado sabe que **Octubre** (Eisenstein, 1928) sufrió cortes y modificaciones en la Unión Soviética, que **La hora de los hornos** (Solanas, 1968) no pudo ser estrenada en Argentina durante varios años, o que **Ultimo tango en París** (Bertolucci, 1972) fue prohibida en diversos países. En esos y centenares de casos similares, el acto censor tenía un respaldo en el gobierno respectivo, con o sin decreto que lo dijera.

La segunda categoría de la censura suele ser ignorada, por su voluntaria discreción, y así el público tiende a creer que las restricciones al cine han sido solamente el producto de regímenes autoritarios, como los de la Unión Soviética, la Alemania nazi, la Italia fascista, la España de Franco, los diversos gobiernos militares de las últimas décadas en Argentina, Brasil, Chile o Uruguay.

La gran paradoja del tema es que la censura cinematográfica más amplia, duradera y eficaz fue ideada y aplicada en Estados Unidos, modelo de democracia por diversos conceptos. Su eficacia se debió en parte a la índole de esa censura y en parte a que el cine norteamericano tuvo un papel protagónico en el mundo entero a lo largo de un siglo.

El pecado original

El cine comenzó a existir hacia 1895, la industria cinematográfica hacia 1908, Hollywood hacia 1913. Cuando en 1915 se estrenó **El nacimiento de una nación** de Griffith, muchos observadores entendieron que la película contenía un mensaje antinegro. Los consiguientes disturbios condujeron a prohibiciones en varias ciudades, y eso a su vez provocó que Griffith decidiera producir **Intolerancia**, como manifiesto personal contra el fanatismo del que creía ser víctima. En ese momento se pudo atribuir a Griffith la famosa humorada: "*Hay dos cosas que no aguanto: la intolerancia y los negros*".

Fue también en 1925 que la Corte Suprema de Estados Unidos debió pronunciarse en un caso judicial (Mutual Film Corporation contra una Comisión Industrial de Ohio), dictaminando que el cine es sólo un entretenimiento o un espectáculo y que no se beneficia de las garantías constitucionales a la libertad de expresión. De hecho, eso daba paso libre a los censores voluntarios. Los hubo siempre, en cantidades cada día mayores.

En los años inmediatos el cine norteamericano se impuso en su país y en el mundo. También se impuso el "sistema de estrellas" y detrás suyo se impusieron las revistas cinematográficas populares, cuyo mayor recurso de venta era descubrir o inventar la vida privada de actores y actrices. Por otro lado, todo el país vivió desde la postguerra la era frenética de los *twenties*, con la liberación de modas y costumbres, la mayor franqueza sexual, el alcohol clandestino, una creciente independencia de la mujer, las nuevas comodidades personales que aportaban el automóvil y el teléfono.

Hollywood reflejó en su cine esos nuevos términos sociales y también los vivió, con lo cual no todos los escándalos fueron inventados por una prensa ansiosa de descubrirlos. Entre 1915 y 1930, el actor Wallace Reid y las actrices Olive Thomas, Alma Rubens y Barbara La Marr murieron por drogadicción. El actor cómico Roscoe *Fatty* Arbuckle fue encarcelado y procesado por la presunta violación de una modelo, durante una concurrida orgía. El director William Desmond Taylor fue misteriosamente asesinado en su casa y de la investigación

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

surgieron sabrosos datos sobre su oscuro pasado y sobre su relación con dos actrices. La preferencia de Charles Chaplin por chicas menores de edad originó abundantes comentarios, un casamiento forzado y después un peleado caso de divorcio.

Esos y otros episodios, junto a los temas utilizados por Hollywood, condujeron a que en diversas ciudades se formaran comités de ciudadanos que veían al cine como una fuente del pecado y de la corrupción de las costumbres, por lo que presionaban a autoridades locales y a salas cinematográficas para que no se exhibiera esta o aquella película. Tales presiones fueron una forma de censura dispersa y variable de un sitio a otro. En el conjunto perjudicaban la explotación comercial del cine y también los planes de producción, porque impedían prever lo que sería o no permisible en distintas ciudades.

Consejos de higiene

La reacción de las empresas fue desde un principio "limpiar la casa" para proteger su negocio. No podían impedir algunos extremos en la vida privada de las estrellas, y hasta cierto punto era ventajoso que las revistas hablaran de sus romances, sus aparentes adulterios y sus fiestas lujosas, las cuales abundaban en el alcohol clandestino, porque desde 1920 regía la prohibición dispuesta por la ley Volstead. Pero Hollywood podía limitar el contenido de sus propias películas, siempre y cuando esos límites fueran respetados por toda la industria, como un convenio de caballeros.

La situación explica que en 1922 se haya formado la Motion Pictures Producers and Distributors of America (MPPDA) y que se contratara como su autoridad suprema al político Will H. Hays, un presbiteriano de reconocido prestigio, que recibiría plenos poderes y un sueldo de cien mil dólares por año. En parte, Hays representaría a la industria ante terceros y ante autoridades nacionales, estatales y municipales. Por otro lado, aconsejaba a las empresas mismas sobre el contenido y las consecuencias de su material. La medida era una autocensura aceptada en casa para evitar la variable censura ajena.

La tarea de Hays y su equipo se concretó en 1927 con la emisión de una lista de recomendaciones, conocida como *Don't and Be Careful* (No Lo Haga Y Sea Cuidadoso) que se dividía en once prohibiciones claras y 25 consejos. Entre lo prohibido figuraban el uso de ciertas palabras gruesas en diálogos, los desnudos, las drogas, la perversión sexual, la trata de blancas, la relación amorosa entre blancos y negros, las enfermedades venéreas, los partos, toda posible ofensa al clero y a otras naciones, razas o credos. Había que ser cuidadoso con la bandera, las relaciones internacionales, los incendios, las armas de fuego, la brutalidad, la técnica del homicidio, el contrabando, los interrogatorios "de tercer grado" (torturas), las ejecuciones, la crueldad con animales o personas, la prostitución, la violación, las operaciones quirúrgicas, "los besos excesivos o lujuriosos".

Pese a su aparente claridad, todas esas disposiciones pasaban a ser difíciles o vagas en su aplicación práctica, dado que no se sabe hasta dónde puede mostrarse la crueldad de un villano, ni dónde comienza o termina un desnudo y en qué momento los besos pasan a ser excesivos o lujuriosos. Las disposiciones no podían conformar a productores y libretistas, que se veían atados en la utilización de su material. Del otro lado, tampoco conformaban a los observadores más puritanos, más preocupados por la influencia moral del cine. El publicista católico Martin Quigley, editor de la influyente revista *Motion Picture Herald,* señaló que esas disposiciones de 1927 equivalían a decirle a un joven que hiciera el bien y reprobara el mal.

Quigley, el padre jesuita Daniel A. Lord y el propio Hays colaboraron en un nuevo Código de Producción, también llamado Código Hays, que comenzó a regir en 1930 y que tendría un efecto compulsivo y un valor de ley para las empresas. Ese nuevo texto, aunque más preciso, era tan teórico como el anterior. Tras formular unos principios generales sobre la moral, la conciencia, la rectitud y la justicia, sus aplicaciones particulares pedían lo mismo de antes, ahora en capítulos que se titulaban Crímenes, Sexo, Vulgaridad, Obscenidad, Profanación, Vestimenta, Bailes, Religión, Sentimientos nacionales. Era fácil entender su sentido, pero era difícil aplicar sus disposiciones, en parte porque la realidad es más compleja que las leyes y en parte porque en esos años de depresión económica había que vender cine a un público reticente en sus gastos, lo cual suponía mayores dosis de crímenes y de sexo.

Mujeres y multas

Si se compara ese Código con el contenido de las obras más prestigiosas de la literatura y el teatro mundiales, se advierte de inmediato que esas disposiciones maniataban las posibilidades del cine para reflejar la realidad de su época o la imaginación artística. En la práctica, el cine norteamericano de 1930 a 1934 violó el Código mientras fingía cumplirlo. Aumentó el cine policial tras el éxito de algunos títulos (**Scarface, El pequeño César, Enemigo público nº 1**). Aumentó el realismo en los temas y en su presentación, en parte por un efecto indirecto del reciente sonido. Aumentaron los melodramas centrados en mujeres pecadoras, a cargo de Marlene Dietrich, Greta Garbo, Bette Davis, Joan Crawford, Barbara Stanwyck, Constance Bennett, Jean Harlow, entre varias primeras actrices. En ese capítulo fue importante la irrupción de Mae West, no sólo como actriz sino como verdadera autora de media docena de películas. Con su cuerpo ostentoso, su forma de caminar, sus segundas intenciones en diálogos que ella misma se escribía, Mae West llegaba a sugerir una tesis radical muy fastidiosa para los voluntarios censores: que el apetito sexual de la mujer puede ser tan considerable como el del hombre. Para lograr ese pequeño y reiterado escándalo, no necesitó ni un desnudo ni una sola escena de alcoba.

En 1934, las jerarquías de la Iglesia católica formaron la Legión de la Decencia, un nuevo grupo de presión, que amenazaba con un *boycott* al cine si no se cumplían ciertas exigencias de moralidad. Ante esta nueva situación, la MPPDA hizo más riguroso su código. Fue creada una oficina para su administración, a cargo de Joseph I. Breen, que revisaba libretos antes del rodaje, daba indicaciones para cortes y cambios, postergaba el visto bueno final hasta revisar la película terminada. Solamente con el sello de esa oficina una película quedaba habilitada para el estreno, el que por otra parte debía hacerse en salas que pertenecieran total o parcialmente a las mismas empresas productoras. Para las infracciones estaba prevista una multa de 25.000 dólares.

Cuentos de hadas

Bajo el nuevo régimen más severo con que se aplicó el Código, y que condicionó la producción durante décadas, el cine norteamericano delineó obras maestras de la hipocresía, comen

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

zando por los "valores morales compensatorios", que suponían mostrar crímenes y pecados durante ochenta minutos para condenarlos en los diez minutos finales. Las camas matrimoniales de dos plazas se transformaron en camas gemelas. Los ladrones y asesinos recibían siempre su merecido. Las prostitutas se convirtieron en bailarinas y los prostíbulos en cabarets. Los villanos tenían siempre su contrapartida en un personaje decente o heroico. Las parejas divorciadas volvían a casarse. Las discusiones no contenían palabras gruesas. Los amores nunca conducían a la cama sino al registro civil.

Aun más grave fue que los conflictos presentados por el cine nunca aparecían provocados por la pobreza, por sacerdotes, por militares, por el racismo, por otros países, sino por villanos de apellidos exóticos que eran finalmente castigados o burlados. El cine deformaba los datos de la realidad. Entre 1933 y 1940, Hollywood no mencionó siquiera al nazismo, al fascismo, al comunismo ni a la Guerra Civil Española.

En una reacción personal contra la censura, el productor Samuel Goldwyn declaró en 1949 que "*...la mayor parte de nuestra producción tiene poca y verdadera sustancia. Seguimos contando una pequeña porción de cuentos de hadas, huecos, que no tienen relación con nada vital y que carecen de gran atracción para el inmenso público que ha pasado de los treinta años*".

La reacción de Goldwyn no fue la única. En 1945 el productor Howard Hughes entabló una dura y larga batalla contra la oficina del Código de Producción, que le había desaprobado **The Outlaw** (*El proscripto*), en parte por las situaciones y en parte por los pronunciados escotes de Jane Russell, una actriz que luego declaró una profunda fe católica. En 1953 el productor Otto Preminger sostuvo otra batalla por **The Moon Is Blue** (*La luna es azul*), una comedia inofensiva y teatral, que deslizaba alguna picardía en ciertos diálogos.

Ninguna de ambas reclamaciones fue hecha en nombre del arte sino en nombre de una libertad para colocar el sexo en la pantalla. Pero tampoco habría sido posible sostener que la oficina del Código respetaba exigencias artísticas cuando se presentaban. La prueba fue que las versiones norteamericanas de obras literarias reconocidas o de películas europeas ya consagradas, se hicieron con libretos que lavaban el original hasta volverlo inocuo. Así ocurrió con *El podèr y la gloria* de Graham Greene (en El *fugitivo*, 1947) o en adaptaciones de películas previas, como **Pepe †Le Moko** (Duvivier), **Le jour se léve** (*Amanece*, Marcel Carné) o **El vampiro negro** (Fritz Lang).

Secretos revelados

La censura es otro de los pecados que no osan decir su nombre, con lo cual su tarea queda habitualmente en un secreto que comparten sólo el censor y el productor afectado. Pero en 1986 la oficina del Código de Producción abrió sus viejos archivos y dio a conocer la correspondencia cambiada durante décadas. Uno de sus resultados fue un singular libro de Gerald Gardner, titulado *The Censorship Papers* (ed. Dodd, Mead & Co., NY, 1987) que transcribe una parte de aquellas actuaciones. Se trata casi siempre de recortes pedidos por la oficina a los libretos recibidos. No está allí todo el cine de medio siglo, pero figuran muchos títulos mayores: **Casablanca, El tesoro de Sierra Madre, La calle 42, Duelo al sol, El halcón maltés, El cartero llama dos veces, Angeles con caras sucias, Por quien doblan las campanas, De aquí a la eternidad, Cumbres borrascosas, Rebeca, Lo mejor de nuestra vida, Ninotchka, Una noche en la Opera, El gran dictador, Un tranvía llamado deseo**, y varios más. La lectura de este libro es conveni ente para quienes quieran entender la historia del cine.

Esa moderada revelación de 1986 fue un signo de los tiempos y tuvo dos explicaciones. Ante todo, en Estados Unidos existe desde 1970 una seria tendencia de universidades y editoriales a incluir el cine entre los temas de estudio y de difusión, revisando archivos de todo tipo. En segundo lugar, el Código de Producción había dejado de existir como tal en 1968, cuando fue sustituido por un nuevo sistema de calificación. En parte eso se debió a que Geoffrey Shurlock, el jerarca que sustituyó a Breen desde 1954 hasta 1968, no era un moralista dispuesto a redimir a la humanidad, sino, en sus palabras, un protector de la industria, salvándola de las presiones ejercidas por la Legión de la Decencia y por otros grupos.

Algunas enmiendas al Código (en 1956, en 1961, en 1966) habían ya dado una mayor libertad a productores y libretistas. En esos ajustes importó el ejemplo extranjero, en especial cuando las películas europeas (de Rossellini, de Sica, Fellini, Resnais, Truffaut, Bergman) tenían éxito en Estados Unidos, con temas y formas más audaces que lo que jamás hubiera mostrado Hollywood. También importó desde 1952 el segundo fallo de la Suprema Corte de Justicia, centrado en la gran controversia sobre el mediometraje **Il miracolo** de Rossellini, la corte dictaminó que el Estado de Nueva York había errado al prohibir la película, dado que el cargo de "sacrilegio" era insuficiente desde el ángulo constitucional. El texto del fallo revalida para el cine la libertad de expresión que la Constitución garantiza a la prensa, y eso fue un sólido argumento para impedir posteriores intentos de censura oficial. El pronunciamiento invertía la tesis sostenida por la Corte en 1915.

El público elige

Con el nuevo sistema de calificación, iniciado en 1968, se transfirió la responsabilidad moral del cine a la elección de programa por el espectador adulto. Quien quiera ver pornografía, está en libertad de hacerlo. Toda la tarea de la oficina del Código de Producción se limitaría a fijar categorías para las películas terminadas que le fueran sometidas, incluyendo allí también el cine extranjero que se importara a Estados Unidos. Tras los retoques de 1970 y de 1972, las categorías fueron:

G Películas aptas para todo público;

PG (por **Parental Guidance**) Se sugiere asesoramiento de los padres para la concurrencia de menores de edad;

R Restringidas; los menores de 16 años deben ser acompañados por uno de sus padres o un adulto responsable;

X Prohibidas para menores de 16 años. Esto incluye automáticamente a aquellas películas que no hayan sido sometidas al contralor de la oficina.

Al poner en práctica el nuevo régimen, la Motion Picture Association distribuyó un folleto sobre las responsabilidades del cine como factor formativo de la sociedad. Allí se incluye el notable párrafo "*La censura es una tarea odiosa. Nos oponemos a la censura y a la clasificación hecha por gobiernos, porque son contrarias a la tradición americana de libertad*".

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

Esas nobles palabras no significaban en verdad que el cine adquiriera una total libertad de expresión. De hecho implantaba una forma más moderada de la censura, que derivaba de los procedimientos para la clasificación en categorías, de la integración del comité clasificador, de las formas en que se podía lograr, tras la apelación, un cambio de categoría. Este mundo más oculto de los tratos entre los productores y el comité fue expuesto en el libro *The Movie Rating Game* (Public Affairs Press, Washington, 1972). Su autor fue Stephen Farber, tras servir seis meses como integrante del comité, donde subrayó siempre su oposición a la censura. Ese libro es un documento necesario dentro de un largo proceso. Se ve allí cómo la censura vuelve a asomar su cabeza cuando la supresión de una escena o de una imagen (una mujer desnuda, por ejemplo) es el camino indicado para obtener una categoría más favorable. Ese proceso se traslada también al contrato de un director o productor con la empresa, al comprometerse a que la película final no quede encuadrada en categoría **X** o categoría **R**.

Estados Unidos como ejemplo

La censura cinematográfica norteamericana, con todos sus cambios a lo largo de las décadas, tuvo enorme influencia sobre la censura de otros países. En España, por ejemplo, sus normas más rígidas se mantuvieron hasta 1975 (cuando falleció Franco) y provocaron después una contrapartida que dio en llamarse "destape" y que llevó a un cine audaz, algunas veces cercano a la pornografía, fenómeno que también ocurrió en la prensa, el libro y el teatro. Una situación similar ocurrió en Argentina, donde la censura por moralidad se agravó y amplió por decisión de los gobiernos militares desde 1966, aunque fue un legítimo gobierno peronista (1973 a 1976) el responsable de muchas prohibiciones delirantes. Casi todo otro país implantó contralores para el cine, a menudo con la moderada fórmula de dar libertad a los espectadores adultos y restringir exhibiciones a menores de edad.

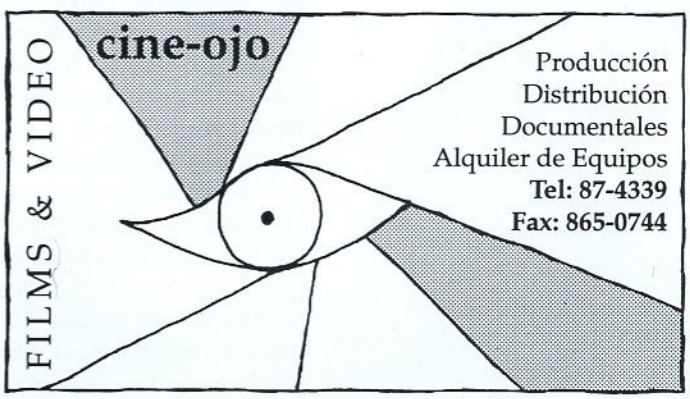
Un inventario completo de la censura cinematográfica, por épocas, por países, por géneros, por casos individuales, exigiría los trabajos y los tiempos de una enciclopedia. Esta sería útil para críticos cinematográficos superficiales, que sólo examinan resultados y no saben explicarse sus causas, porque suelen desdeñar el ángulo industrial que es parte mayor del cine. Pero si se reúnen los códigos, sus variantes, las inversiones comerciales, las presiones diplomáticas, las presiones de otros grupos (judíos, negros, homosexuales, feministas, ciertas profesiones), más la tarea de gobiernos autoritarios a lo largo del siglo, se puede llegar a un inventario sintético de sus resultados. Son:

a) la película que no existe, porque alguna forma de censura impidió filmarla; de esos casos han quedado algunas pistas;
b) las modificaciones durante la producción;
c) los cortes a la película terminada;
d) otros cortes hechos después por distribuidores y exhibidores, sea para subsanar objeciones de la censura local, sea para abreviar películas que creen demasiado largas;
e) la prohibición de exportar o de exhibir, que suele ser corregida por el tiempo y por cambios de gobierno.

Si se comparan esas realidades del cine con la obra habitual del escritor, del músico, del pintor o del escultor, se comienza a dudar de que el cine sea un arte.

Roscoe Arbuckle (izq.) generó involuntariamente el Código Hays al ser procesado por violación y asesinato.

Homero Alsina Thevenet obtuvo un prestigio como crítico e historiador de cine, tras una abundante obra en el periodismo y en el libro, con numerosas publicaciones en Montevideo, Buenos Aires y Barcelona. Entre los temas de sus libros figuraron Ingmar Bergman, Chaplin, la Academia de Hollywood, las listas negras. Otros cuatro libros han recopilado sus notas periodísticas. Sobre el tema de esta nota H.A.T. ha publicado *Censura y otras presiones sobre el cine* en 1973, actualizado y ampliado en 1977 como El *libro de la censura cinematográfica*. Integra el equipo de coordinación de *El País Cultural* en Montevideo.



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

Jean-Claude Carrière escribe sobre

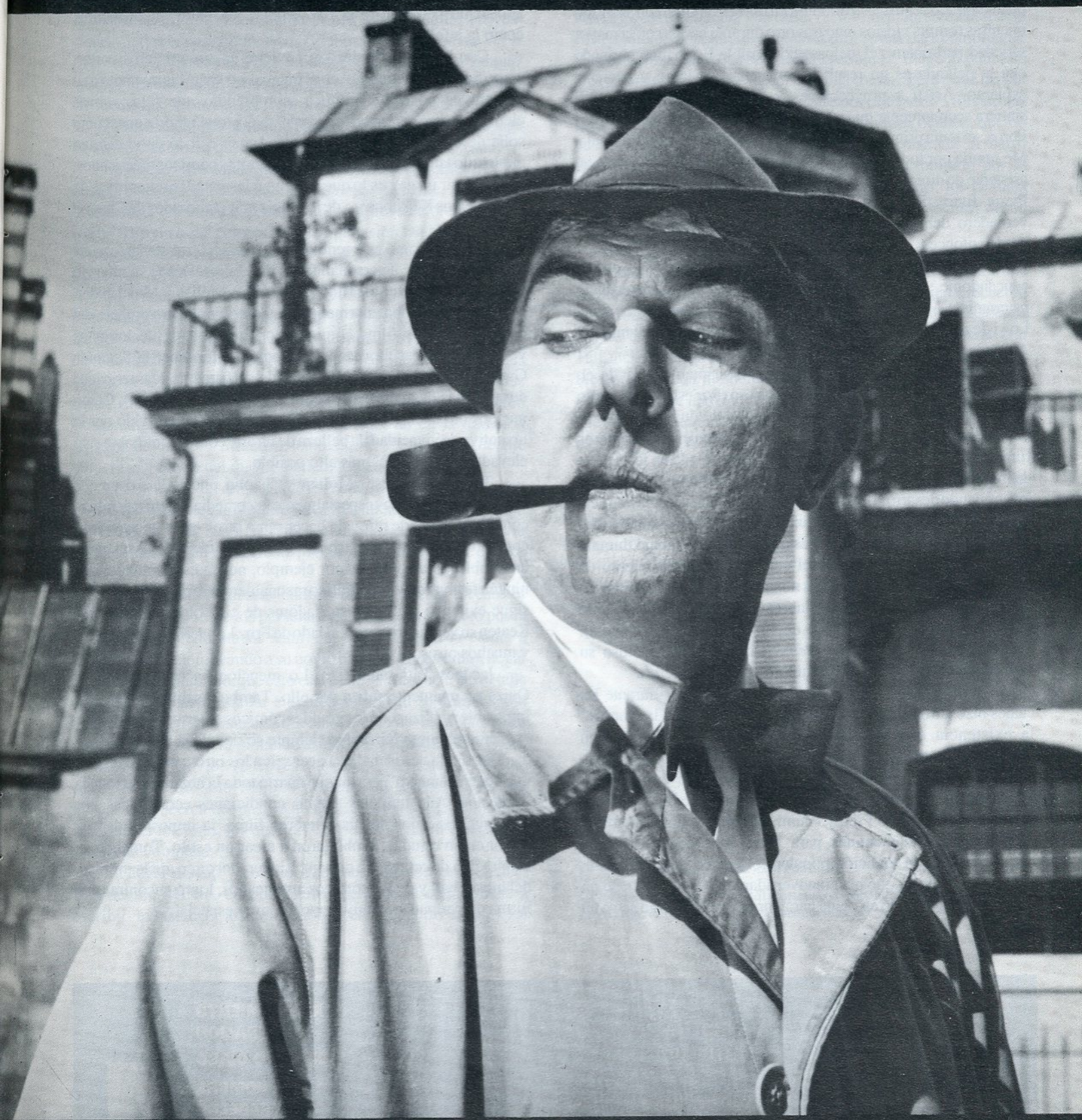
Tati*

Yo ingresé a la creación de películas en 1957, a través de una puerta abierta por Jacques Tati. Me había elegido entre un grupo de jóvenes novelistas tras leer mi capítulo de prueba, para escribir dos libros inspirados en sus films **Mon oncle** (*Mi tío*, 1958) -cuyo rodaje estaba terminando- y **Les vacances de Monsieur Hulot** (*Las vacaciones del Señor Hulot*, 1951).

Era alto, con el pelo ya encanecido; tenía una mirada aguda y no hablaba mucho. Al descubrir, tras unas pocas oraciones, que las técnicas cinematográficas me eran totalmente extrañas, me llevó directamente a un cuarto de montaje y me confió a su montajista, Suzanne Baron, diciéndole: "Déjalo mirar".

Suzanne puso un acto de **Las vacaciones del Sr. Hulot** en la máquina. Me enseño cómo utilizar la palanca pequeña y misteriosa que le permite a uno avanzar y rebobinar el film. Luego colocó un guión de la película a mi lado. Así yo podía leer los detalles de una escena y, levantando la vista y moviendo la palanca, ver la misma escena en una pequeña pantalla frente a mí. Ese fue mi primer contacto con esta extraña transmutación, este

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



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

pasaje alquímico del guión a la película, del papel a la imagen, que iba a convertirse en mi vida.

Me familiaricé con la operación de la máquina con bastante rapidez. Tati también me hizo presenciar la filmación de las últimas tomas de **Mí tío**, iniciándome en lo intrincado de cada operación. Lo seguí hasta un auditorio, observándolo con asombro mientras rompía vidrios, uno tras otro durante horas, con la mayor seriedad, para obtener el mejor sonido posible. Estaba descubriendo que la película es un resultado artesanal, de largo y paciente esfuerzo. Asistí a proyecciones y discusiones, como si Tati sintiera secretamente que antes de permitirme escribir estos dos libros, él tenía primero que mostrarme cómo se hace una película. Me seguía por todas partes un joven delgado de mirada vivaz, su asistente de dirección (también era músico e ilusionista), llamado Pierre Etaix. Fue con él, varios años después, que hice mi verdadero debut como guionista. Y hemos sido inseparables desde entonces.

Sin realmente saberlo (o quizá lo adivinó), Tati estaba educándome, sin ser ni demasiado indulgente ni demasiado paternalista. Me mantuve en contacto con él durante varios años. Lo vi de nuevo por última vez pocas semanas antes de su muerte. Ahora lo considero mi maestro más importante.

Al revés de cierta imagen que la gente ha intentado dar de él, Tati no era un intelectual. Todo menos eso. Por eso es que hablo de él simplemente. Toda su fuerza venía de una educación de clase trabajadora. Todavía hoy me parece -al menos en sus primeros films- como un naïf del cine. De origen ruso, hijo de un fabricante de marcos para cuadros que trabajaba en París, era todavía muy joven cuando desarrolló sus sorprendentes talentos para la mímica. Durante unos diez años fue sólo un intérprete de music-hall, o del burlesque como se diría en los Estados Unidos. Trabajó durante mucho tiempo en el Tabarin, el celebrado establecimiento de Pigalle, ahora destruido por estos mismos tiempos modernos a los que Tati temía. Su número más elaborado consistía en una serie de "mímicas deportivas" (jugador de football, de tenis y otros). Cuando hacía su *tennis au ralenti* (cámara lenta), incluso su cabello parecía moverse al detenido ritmo de su cuerpo.

A lo largo de sus años de aprendizaje y giras -durante las cuales hizo amigos que mantuvo hasta el fin de su vida- conoció la existencia dificultosa e incierta del actor. Circularon innumerables anécdotas sobre este período de su vida pero, curiosamente, es un ambiente que nunca describió en sus films. Le encantaba evocar la memoria de varios payasos famosos que había conocido, como Pipo y Rhum. También recordó y utilizó mil técnicas fundamentales para hacer reir, que descendían directamente de la tradición popular del circo y del music-hall, como la del payaso que pisa inadvertidamente los dientes de un rastrillo y es golpeado en plena cara por el mango (como se ve en **Día de fiesta**, o las clásicas situaciones de distracción y torpeza (alguien pregunta la hora a un hombre que tiene un vaso lleno en la mano; automáticamente mira su reloj, girando la muñeca y el vaso se vacía de inmediato sobre él), el arte de dar y recibir golpes, el puño que aterriza sobre un rostro equivocado, una especie de aplicación perfecta de la risa espontánea, pura, indestructible como la infelicidad.

Con bastante rapidez -se advierte en sus primeros cortos, como **Soigne ton gauche**[1] en el que volvió hasta cierto punto a su número de boxeo en mímica- comprendió que estas rutinas elementales no serían adecuadas para él y que tendría que, como solía decir, "*construire des gags*". Así se colocó en el camino explorado tan brillantemente por los actores cómicos americanos.

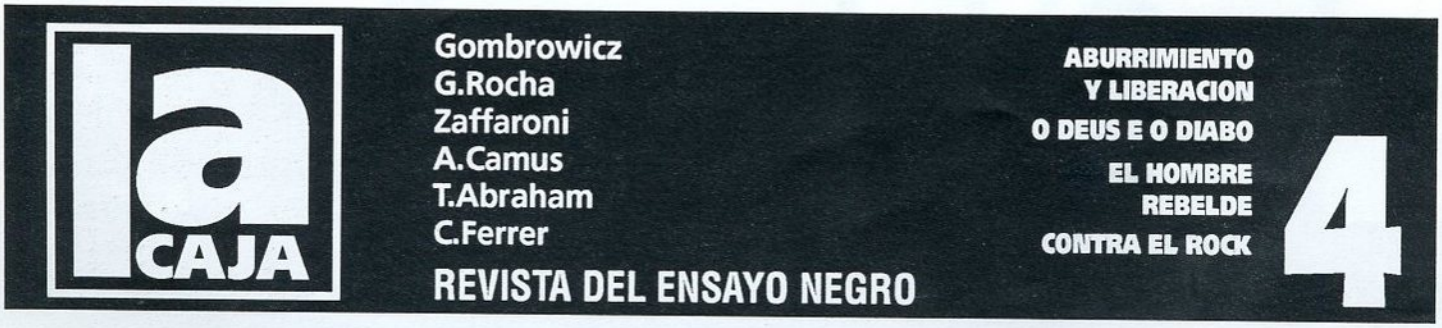
Construir un gag es lo que distingue las patadas reiterativas de las comedias Keystone[2]— de los films más elaborados de Chaplin y Keaton.

Pero Tati tomó este sendero *à la française*, al atenerse a una tradición distinta, a personalidades diferentes. Desde su niñez lo habían llevado a ver los films de Georges Méliès y Max Linder, los cuales apreciaba enormemente. Como verdadero amante del cine conocía los films cómicos norteamericanos de los años veinte, que redescubrió con fascinación al terminar la Segunda Guerra Mundial (Francia fue privada de films norteamericanos durante más de cuatro años, bajo la ocupación alemana). Como muchos otros, entre ellos Luis Buñuel, quedó conmovido por la inventiva, la vivacidad, la belleza de un arte cómico que había sido elevado hasta el nivel más alto posible.

Todavía hoy, pese a Molière y Chaplin, uno duda al decir que la comedia es un arte, y especialmente la comedia cinematográfica, como si el deseo de reir y de hacer reir a otros -este "maravilloso compartir"—fuera algo trivial, más bien fácil, y hasta poco honorable. Una comedia, por ejemplo, nunca es la ganadora de ningún festival cinematográfico razonablemente prestigioso. Algo sigue evitando que los historiadores de cine otorguen a Buster Keaton su verdadero rango, al lado de Fritz Lang, Kenji Mizoguchi y muchos otros.

Jacques Tati sabía ésto. Lo mencionaba con frecuencia. Quizá secretamente sufría por ello. También sabía que era casi imposible rivalizar con los grandes cómicos americanos. La gente no siempre quiere reirse. No siempre se ríen de la misma forma.

Pero esta necesidad de hacer reir a los otros, y de hacerlo de una "buena manera", era tal que apartó toda la amargura y toda la desilusión. Aún más, las nuevas condiciones económicas, los presupuestos bajos de sus primeros films, la imposibilidad de filmar en un estudio, lo obligaron a crear un estilo. Tomando su inspiración directamente de Max Linder, del circo, de la mímica, del music-hall y de los cómicos americanos, logró encontrar una forma de permanecer muy personal, muy especial.



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

Su cine no se parece al de nadie.

El estilo de Tati es, en primer lugar, relativamente simple y algo distante. Es el enemigo del primer plano, de la aproximación pesada, de cualquier tipo de estrépito. Ubica su cámara tan lejos como sea posible, a menudo consolidando más de una acción en la misma toma. Su preocupación principal fuera de las proyecciones diarias era preguntar a sus colaboradores: "¿Pudiste ver la cola del perro [en **Mí tío**] cubriendo el ojo eléctrico del garage? ¿Sí? ¿Realmente la viste? ¿Estás seguro? ¿Podrías decir realmente que la puerta se cierra por culpa de la cola del perro?". Y "¿Podrías decir que Madame Arpel [también de **Mí tío**] apaga su fuente cuando ve que sus invitados no valen esa molestia?".

Su rodaje era meticuloso, lento; varias veces comenzaba en falso. Todas sus tomas eran dibujadas previamente, tras largas discusiones. No había espacio para la improvisación durante el rodaje. Dirigía a sus actores con una precisión tan tiránica que a veces uno puede reconocer a Tati -sus gestos, sus posturas- en ellos.

Su arte descansaba sobre todo en un talento extraordinario para la observación. Miraba pasar a la gente durante horas, sentado en la terraza de un café, tomando nota, casi instintivamente, de cada detalle de comportamiento que los traicionaba. Detalles que, exagerados, estilizados, combinados entre sí, iban a convertirse en un gag o inclusive en una escena. El mismo era un mimo excepcional, el mejor que yo he conocido, no en la tradición artística de Marcel Marceau, sino en su empleo del detalle milagroso a través del que se sugiere toda una situación.

Por ejemplo: un día, en Nueva York, tuvo un accidente con un taxi. Levemente herido, fue llevado a un hospital. Era sábado por la noche y el hospital estaba colmado. Se le hizo esperar bastante tiempo en el corredor, sobre una camilla, entre otros heridos.

Casi no usaba palabras cuando recordaba esta escena. El mismo interpretaba varios personajes, con particular gusto por la operadora del conmutador saturado, que mantenía la calma a pesar de todo, telefoneando a su novio para decirle que iba a llegar tarde al restaurante "porque esto está lleno esta noche". Un detalle adicional nos hacía estallar en carcajadas: Tati se mimaba a sí mismo tirado en su triste camilla en el medio del hall, y también mimaba a la operadora pintándose las uñas al mismo tiempo que llamaba a su novio. A través de este detalle perfectamente seleccionado, un solo hombre evocaba de pronto -como por magia- todo acerca del pasillo de un hospital de Nueva York: la multitud, el teléfono, los quejidos, la desesperación. Una puesta en escena completa.

Al llegar la edad y el éxito, trabajaba más y más lentamente. Después de **Mí tío**, cuando ciertos periodistas comenzaron a escribir extasiados artículos sobre él, llegando hasta casi compararlo con Jesucristo, se sintió más y más preocupado y paralizado. Quien antes fuera un cómico de music-hall se estaba transformando en un evangelista, pero su mensaje (como todos los mensajes) se simplificó demasiado. Este hombre, que no tenía educación universitaria, que leía muy poco, que tomaba toda su fuerza de la experiencia y la observación, firmemente enraizado en la tradición popular, tuvo muchos problemas para comprender el delirio intelectual que se estrellaba sobre él. Llegó al punto de preguntarse a sí mismo, al preparar una toma, "Pero ¿qué dirá el crítico tal y tal si hago que Hulot entre por este lado?". Revisó sus gags en busca de intenciones oscuras y sentidos ocultos, que no pudo encontrar. Su fértil ingenuidad fue arrastrada al barro abstracto del comentario crítico. Técnico corrompido por la mente, se volvió desconfiado. Temía por sus gags; los cuidaba celosamente. No le gustó la idea de que otros, además de él, estuvieran haciendo películas cómicas.

Esta desconfianza explica, quizás, lo remoto y complejo de sus últimos films. Pero hoy, cuando pienso en Tati, además de una gratitud infinita por aquella puerta generosamente abierta, recuerdo sobre todo lo intensamente gracioso que era, su amor insaciable por las bromas pesadas, sus gestos perfectos. Un almuerzo con Tati, incluso con un Tati sospechoso, prometía dos horas deliciosas. Siempre hubo un momento, incluso en los últimos meses de su vida, en los que algo lo hacía olvidar toda enfermedad y miseria. Ese algo, que nos unió por un momento en el mismo calor, era una pasión simple por la risa.

Notas

1. Literalmente, "mantenga su izquierda".

2. Productora en la que desarrolló la parte más importante de su trabajo el productor y realizador de comedias Mack Sennett, desde fines de 1912.

En **American Film**, EE.UU., diciembre de 1985
Traducción: **F. M. P.**

BARRIO JALOUIN

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

Pasiones en Clichy
de Claude Chabrol

Otro americano en París

por **Marcelo Panozzo**

videopáginas

Bulimia. Fue el mismo Chabrol el que descorchó la definición en ocasión de los festejos de su *opus* número 40. **Masques** se llamaba el film que terminó de rodar a principios de 1987, con Philippe Noiret y Anne Brochet en los papeles principales, y mirando hacia atrás, hacia los 40 films paridos en 30 años, Chabrol admitió que, bueno, filmaba todo lo que se le antojaba y que efectivamente su carrera podía parecer *algo bulímica*. Claro está que por estos días, seis años más tarde, Chabrol ha superado holgadamente los 45 títulos, incluyendo en la lista filmes de la talla de **Un asunto de mujeres** o **Madame Bovary**, pero por allí perdida se ubica una película realizada sobre una breve novela de Henry Miller, autobiográfica hasta la médula, y que bajo el título de **Pasiones en Clichy** (en 1970, el mismo texto fue adaptado por el danés J. J. Thorsen) esconde a un Chabrol curioso que, sin embargo, dota de significado real a la definición de su cine. Aún si hubiese rodado en toda su vida tan sólo **Pasiones en Clichy**, Claude Chabrol sería un cineasta bulímico.

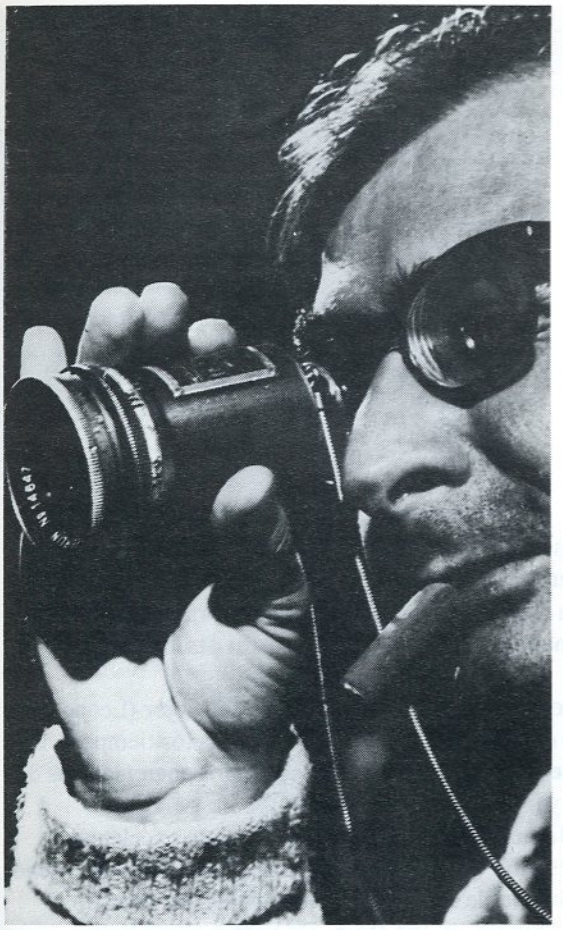
Un género. El asunto es así: Henry Miller -Joe, para el caso- llega a París y se convierte en un hombre pobre y feliz. Fin. Así son las cosas en el género *un americano en París*. O, al menos, así deben ser. Parece un código tácito para realizar películas sobre escritores norteamericanos que recalan en París durante la entreguerra. Un estatuto que demanda un determinado número de poses sexuales, una dosis de aristocracia, muchas postales chocantes de los arrabales y, fundamentalmente, frases graves. Frases graves aquí y allá sobre cualquier tema, como si Flaubert compitiera en el programa *Domingos para la juventud*. Pues bien, hay algo de eso en **Pasiones en Clichy**, pero hay más. Hay un componente que resulta imposible de cuantificar pero que está marcado en la mirada, en la comisura de los labios a la hora de la sonrisa, en las manos de cada personaje. Las personas son felices, sí, pero no son bobalicones de mármol como los de **Henry & June** (Kaufman, 1990). Son felices porque están en París, porque el siglo es jóven y ellos también, y porque Claude Chabrol está detrás de la cámara mostrando cómo todas esas almas bienaventuradas pueden convertirse en imbéciles en cualquier momento. Y aún así resultar un encanto.

Síntomas. Para Chabrol no hay actores. Es así de simple. El director resulta una especie de Doctor Frankenstein que con cada uno de sus actores forja una parte de la criatura que pretende. Las personas que se mueven por la pantalla no son más que síntomas -cada uno de ellos, uno diferente- de una o dos de las graves dolencias que Chabrol desea que los señores espectadores conozcan. Aquí hay sexo y familia. Y poco más. El resto es un condimento delicioso pero ni siquiera la literatura, o la muerte, llegan a emular la fortaleza explícita del sexo o el azar omnipresente de los lazos familiares.

Pasiones en Clichy es un film sexualmente correcto. Gozosamente evocativo de las formidables maratones que toda esa buena gente llevaba adelante en noches que jamás resignaban su calidez. Y el narrador, que es viejo y sueña con la muerte, sabe a ciencia cierta que no abrigarse con las piernas de una joven es morir del todo. Así es que recuerda, como único, garantizado modo de sobrevivir.

Oscuridad. Los personajes del film parecen tallados en cristal. Tarde o temprano se sabrá qué los mueve, por qué ríen, qué los lleva a emborracharse o a emular a los conejos en sus costumbres sexuales. Hay una niña, en cambio, la pequeña Colette, nieta de la dueña del burdel al que llega Joe

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



cuando pisa París, que es verdaderamente opaca. Es extraño el modo en que Chabrol descarga el escaso misterio de la película sobre los hombros de la criatura, verdadero objeto de deseo de Joe. Sucede que Colette es Chabrol, finalmente. Es el Chabrol que se disponía a rodar **Le Beau Serge**. Es una niña que a su edad ha visto todo y nada le llama mayormente la atención más allá de las cosas que ella misma pueda hacer y que, siempre, resultan absolutamente arbitrarias.

Luz. La evocación no necesariamente significa reverencia y así es que todos en **Pasiones en Clichy** llevan consigo generosas dosis de celos, orgullos y estupidez, elementos necesarios para alcanzar la mentada felicidad y que en Chabrol, lejos de operar como defectos, sirven para describir costumbres y descifrar comportamientos. En **Pasiones en Clichy**, Chabrol abandona su instrumental de entomólogo y se dedica a poner un piadoso manto de luz sobre un pequeño grupo de personas. Estando Miller de por medio, y Proust también -Joe se encuentra en París realizando un estudio sobre el autor de *En busca del tiempo perdido*-, Chabrol elige detenerse en la dilatada y afable atmósfera moral que sus criaturas le brindan. Retratar tan sólo la conciencia de la percepciones.

Pasiones en Clichy (*Jours Tranquilles a Clichy/ Quiet Days in Clichy*, Italia-Francia-Alemania, 1990).

Dirección: Claude Chabrol. **Guión:** Ugo Leonzio y Claude Chabrol, basado en la novela de Henry Miller *Quiet Days in Clichy*. **Fotografía:** Jean Rabier. **Montaje:** Monique Fardoulis. **Música:** Matthieu Chabrol, Luigi Ceçcarelli, Jean-Michel Bernard. **Intérpretes:** Andrew McCarthy, Nigel Havers, Barbara de Rossi, Mario Adorf, Sthepanie Cotta, Stephane Audran.

Marcelo Panozzo es periodista y crítico cinematográfico. Trabajó en *Sur* y *Página 12*, y actualmente en *Clarín*.

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

Cantando bajo la lluvia
de Stanley Donen-Gene Kelly

Un estado de ánimo

por **José Pablo Feinmann**

El año pasado se cumplieron cuarenta años de la filmación de **Singin' in the Rain**. Si estas efemérides son la excusa para escribir sobre ciertas películas, no debo ocultar un hecho evidente: esta nota atrasa un año. Debí, en efecto, haberla escrito durante el que pasó. Habrá que encontrar otro motivo. O ninguno. O muchos. Tantos como los que ofrece **Singin' in the Rain**. Sería interminable enumerarlos.

Brevemente entonces: ¿cómo no escribir sobre **Singin' in the Rain** si es la mejor (Leonard Maltin dice *quizás*, pero propongo suprimir ese *quizás*) película musical de todos los tiempos? Y más aún: ¿cómo no escribir sobre **Singin' in the Rain** ahora, el año pasado, a los cuarenta años de filmación, a los sesenta o a los noventa cuando ya, sospecho, escribirán otros?

Hay un notorio elemento que distingue al filme de los de su género: tiene una excelente historia. Los norteamericanos acostumbran a describir las comedias musicales diciendo: muchacho conoce chica - muchacho se enamora - muchacho pierde chica - muchacho canta - muchacho recupera chica. No digo que esto no funcione en **Singin' in the Rain**. De hecho, Gene Kelly recupera a una huidiza Debbie Reynolds cantando, en un cine atestado de espectadores atónitos, *You are My Lucky Star*. Pero ocurre que **Singin' in the Rain** es tan perfecta que hasta incluye el esquema argumental de los musicales como una expresión más de su impecable pertenencia al género.

El papel protagónico del filme (y esta es otra muestra de su originalidad) no está jugado por ninguna de las tres figuras que encabezan el cast. Ni Gene Kelly, ni Donald O'Connor ni Debbie Reynolds son los protagonistas. Si hay una historia en **Singin' in the Rain** (un elemento a partir del cual se organiza el relato) la hay porque Jean Hagen (Lina Lamont) tiene una voz aguda, chillona, intolerable. La imposibilidad de esta voz (que el cine mudo ocultaba) de ingresar al cine sonoro es el eje dinamizante de todas las peripecias que ocurren.

¿Cómo lograr que Lina Lamont, gran diva del cine mudo, realice su pasaje al sonoro si su voz es, sencillamente, intolerable? Esta es la historia. El resto gira a su alrededor. Y la totalidad argumental (mérito de Betty Comden y Adolph Green, los guionistas) es tan efectiva que sería apresurado -o, sin duda, injusto- afirmar que en el filme el argumento es el pretexto (como en todos los musicales, salvo notorias excepciones como **West Side Story** o **Cabaret**) para el despliegue de los números de baile y canto.

Este protagonismo no centrado en el trío estelar del filme posibilitó un elemento tan insólito como maravilloso. No hay grandes actuaciones en los musicales. Sus protagonistas son bailarines o cantantes y -si bien llegan a actuar con carisma y convicción- sus desempeños actorales no son su fuerte. No es así en **Singin' in the Rain**. El personaje de Lina Lamont es -por decirlo sin exagerar- sublime, como sublime es la actuación de la actriz que lo asumió.

¿Quién recuerda a Jean Hagen? Claro: si uno dice "*es la actriz que hacía el papel de la diva con la voz chillona en* ***Singin' in the Rain***", todos la recordarán. Pero si uno sencillamente dice Jean Hagen muchos preguntarán quién es o quién fue. Ocurre que brilló enormemente en dos películas y luego se opacó. La otra película fue **The Asphalt Jungle** (*Mientras la ciudad duerme*, John Huston-1952). Aquí, Hagen interpreta a la compañera del perdedor Dix Handley (Sterling Hayden). La escena en que ríe, llora y se quita el maquillaje, todo a la vez, es más que inolvidable, aun cuando no exista para la memoria algo más allá de lo inolvidable.

En **Singin' in the Rain**, Hagen interpreta a uno de los seres más perversos, desvalidos, torpes e ingenuos del mundo. Se trata, sí, de Lina Lamont. Lina es bella, pero sólo eso, ya que como dice Cosmo Brown (Donald O'Connor): "*no sabe actuar, no sabe cantar ni sabe bailar*". Y más aún: no

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

Singin' in the Rain (*Cantando bajo la lluvia*, EE.UU., 1952).

Dirección: Gene Kelly y Stanley Donen. **Libreto:** Betty Comden y Adolph Green. **Fotografía:** Harold Rosson (Technicolor). **Música:** Nacio Herb Brown. **Letras:** Arthur Freed. **Coreografía:** Gene Kelly y Stanley Donen. **Dirección artística:** Cedric Gibbons y Randall Duell. **Intérpretes:** Gene Kelly, Donald O'Connor, Debbie Reynolds, Jean Hagen, Millard Mitchell, Cyd Charisse, Rita Moreno, Douglas Fowley.

sabe hablar. Su voz (expresión de su torpeza, pero también de su extrema fragilidad, de su total desvalimiento) es estridente, infantil, exhibe todos los matices de la tontería.

Lina sospecha que es así. O mejor aún: lo sabe. El pavor la domina: ¿cómo se integrará al cine sonoro? ¿Se destrozará su brillante carrera por un escollo del que no es responsable? Pues no será ocioso recordarlo: Lina no es culpable de tener esa voz. Con ella nació y ahora Hollywood, decidiendo hablar, le juega una muy mala pasada. ¿Cómo salir de ella?

Lina se somete a las exigencias del Estudio, que no quiere, claro, perder a una estrella que tanto reditúa en la taquilla. Asiste a las clases de vocalización que le propina la robusta Miss Dinsmore (Kathleen Freeman) y, obediente, siempre con su voz intolerable, pronuncia: "*Ta-tay-tee-toe- too*". Miss Dinsmore insiste. Pero la voz de Lina no mejora.

Lina es, por supuesto, vanidosa y terriblemente ingenua: lee las revistas faranduleras y cree todo cuanto se dice en ellas. Así, no duda que Don Lockwood (Gene Kelly) la ama. Y pese a que Don la desaira una y otra vez, ella sigue convencida: ¿cómo no habría de amarla si las revistas lo dicen?

Lina es, también, ambiciosa, celosa, trepadora y egoísta. Ama que la amen. Quiere ser una estrella para toda la eternidad. ¿O acaso no lo dicen los diarios? Le entrega uno a Mr. Simpson (el dueño del Estudio, Millard Mitchell) y le dice que lea. Allí está escrito: "*Una brillante y glamorosa estrella en el firmamento del cine*". El índice enguantado de Lina se agita coqueta y graciosamente sobre el diario: "*Eso dice ahí*", confirma con su voz aguda, patéticamente divertida.

Lina es capaz de toda maldad con tal de mantenerse en lo alto. No le importa arruinar la carrera de Kathie Selden (Debbie Reynolds) y hasta intentará desplazar a Mr. Simpson de la dirección del Estudio, que, ambiciona, deberá llamarse *Lina Lamont Pictures Incorporated*. Pero nada termina bien para ella. Basta que levanten el telón a sus espaldas. Basta que el público vea que no es ella quien canta *Singin' in the Rain*, sino Kathie Selden, para que las risas estallen en la sala y Lina tenga que huir del escenario. Cruelmente, además, parodiada por Cosmo Brown. Lo confieso: siempre que veo esta escena tengo por ella una honda piedad. ¿Era necesario castigarla tanto, humillarla? Era mala, sí, egoísta y ambiciosa. Pero no es menos cierto que luchaba contra un estigma, una condena -su voz intolerable- que nadie se merece. Huye, entonces, del escenario y de la película. ¿Qué fue de ella? ¿Qué fue de Lina Lamont? ¿Qué fue de Jean Hagen?

Hagen -quien, por este papel, logró ser nominada por la Academia para un Oscar- dibuja a Lamont con todo tipo de recursos y matices. Es dulce. Le dice a Lockwood: "¿No sientes algo al besarme así?" (Lockwood contesta: "*Preferiría besar a una tarántula. ¡Traigan una tarántula!*"). Se enfurece cuando le piden que le hable al arbusto en el

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

que está el micrófono: "*¡No puedo enamorar a un arbusto!*", chilla. Recibe una torta de crema en la cara. Cae de traste cuando Mr. Simpson tironea del cable del micrófono. Pasa una y otra vez de la maldad a la torpeza y aun a la humillación. Y subraya todo con sus ojos pestañeantes, con sus risitas nerviosas, con su seducción siempre impostada y nunca victoriosa, con sus tartamudeos y hasta con la gracia inenarrable con que mueve sus manos al disponerse a cantar *Singin' in the Rain*, allí, sola, sobre el escenario, en el preludio de su derrota definitiva, ella, Jean Hagen, para siempre, inolvidable. Porque nunca la maldad fue expresada en el cine con tanta fuerza, con tanta gracia, con tanta fragilidad y patetismo.

Gene Kelly y Stanley Donen dirigieron el filme. Y no dudo que es mucho lo que el filme les debe en este aspecto, sobre todo a Donen. De Kelly nadie olvidará su rutina sobre la canción que convoca a todos, *Singin' in the Rain*. ¿Qué decir de nuevo sobre esto? Kelly, según nadie ignora, está soberbio y es la mejor rutina de su carrera. ¿Qué habría ocurrido si hubiese entrado en la casa de Debbie Reynolds? ¿Qué habría ocurrido si, en vez de darle un dulce beso y nada más, se hubiese metido en su casa y en su cama? El viejo Freud tenía razón: el arte es una sublimación del impulso sexual. Como Don Lockwood deja castamente a Kathie Selden en la puerta de su casa debe expresar de otro modo sus sentimientos. Entonces... baila. Baila y canta *Singin' in the Rain*. Debemos ese maravilloso número a una cópula que no fue.

Hay otro insoslayable protagonismo en el filme. Ocurre que Lockwood imagina un ballet, y que el ballet se incorpora al filme con el título de *Broadway Ballet*. Llevó un mes de ensayos y dos semanas de filmación. Y es la historia de un bailarín que se encuentra con lo que en el guión de Comden y Green aparece indicado como "*a devastating girl*". Y la chica devastadora es Cyd Charisse, la protagonista, junto a Kelly, del *Broadway Ballet*.

La cosa empieza así: Kelly se desliza velozmente con sus rodillas sobre el suelo hasta ser detenido por una larguísima pierna. Es una de las piernas de Charisse. La otra es igual de larga, deslumbrante y perfecta. No hace mucho vi otra vez esta secuencia comentada por Lauren Bacall en un programa dedicado al beso en el cine. Bacall dijo: "*La increíble Cyd Charisse*". Y añadió que toda la secuencia danzable entre ella y Kelly era un prolongado beso.

El adjetivo *increíble* es perfecto. Confieso que nunca termino de creer que Charisse, ahí, en el *Broadway Ballet*, es una mujer real. Mi mujer -María Julia Bertotto, que sabe mucho de esto- suele decir: "*Es un comic*". Que implica decir lo mismo que decía Bacall al decir: *increíble*. Charisse, es lo cierto, parece el resultado del trazo de un historietista genial, capaz de indagar la perfección en el cuerpo y en los movimientos de una mujer. Lleva un vestidito verde, tiene el cabello corto y oscuro y baila con tacos altos. Todos saben que tiene las piernas más perfectas del cine, pero, además, lo maravilloso es lo que hace con esas piernas. El resultado: uno de los números más deslumbrantes del cine musical.

Charisse repitió, nada menos que junto a Fred Astaire, estas cimas de perfección. Bailó con él en **The Band Wagon** (*Brindis al amor*, Vincente Minelli-1953) y en **Silk Stockings** (*Muñeca de seda*, Rouben Mamoulian-1957). En **Brindis al amor**, el número policial, la parodia del estilo Mickey Spillane, es impecable, espléndido, insoslayable para los adictos al género. (Me refiero, aquí, al policial.) Y Charisse luce, otra vez, tan bella, tan increíble, tan historietística, tan irreal, tan imposible como en **Singin' in the Rain.**

Vea, no espere más. Vaya a su video club y alquílela. O mejor: cómprela. Y póngala en su videocasetera una o dos veces por semana. No cambiará su vida. Pero la hará más hermosa y más alegre. Se llama **Cantando bajo la lluvia**. Y Maltin va a tener que inventar una quinta estrella para hacerle justicia.

José Pablo Feinmann: cinéfilo perdido y autor, entre otras obras, de las novelas *Ultimos días de la víctima*, *El ejército de ceniza*, *La astucia de la razón*, y del ensayo *Filosofía y nación*.

Composición laser Gráfica
-Afiches
-Logotipos
-Volantes
-Papelería en gral.
-Copias laser Macintoch
-Revistas
-Libros
-Folletos
-Desgrabaciones
-Monografías
• Beruti 3837 1° S
Tel: 804-8507
824-2197

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

AHORA VALE LA PENA
ENCENDER LA VIDEOCASSETTERA

BLAKMAN
VIDEO Nº CONVENCIONAL

LE DA EL CARBURANTE DE 1º CALIDAD...

ESPECIAL
COLECCION
LEONARDO FAVIO

EL ROMANCE DEL ANICETO y LA FRANCISCA

EL DEPENDIENTE

SUPER
TRILOGIA DE R.ROSSELLINI
NEORREALISMO ITALIANO

ROMA, CIUDAD ABIERTA

PAISA

ALEMANIA AÑO CERO

GRAN POTENCIA
PEQUEÑOS GRANDES FILMS

JEAN VIGO,
CERO EN CONDUCTA

ALAIN
• RESNAIS
NOCHE Y
NIEBLA

NORMAN
McLAREN
UN
INNOVADOR
EN
ANIMACION

COMUN
"PERO CON CALIDAD"

BLAKMAN
VIDEO Nº CONVENCIONAL

"JULES y JIM"
- F. TRUFFAUT -

"CUENTOS DE LA LUNA PALIDA DE AGOSTO."
- KENJI MIZOGUCHI -

ESTACION CENTRAL DE CARGAS:

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

A propósito de
Montoneros, una historia

Narración, verdad y punto de vista

por **Andrés Di Tella**

videopáginas

El vicealmirante y la guerrillera

En el curso de la investigación que hice con Roberto Barandalla para **Montoneros, una historia**, que estoy terminando de editar en estos días y que va a ser el primer documental sobre la experiencia guerrillera en Argentina, me contaron muchas historias increíbles. Una de las más extrañas y fascinantes fue la del amor platónico del vicealmirante Chamorro por la guerrillera Norma Arrostito. El vicealmirante era director de la Escuela de Mecánica de la Armada, la ESMA, que se había transformado en un campo de concentración donde iban a parar la mayoría de los militantes montoneros capturados durante la dictadura militar. Allí estuvo detenida clandestinamente durante más de un año Norma Arrostito, aunque en el momento de su secuestro se publicó en los diarios la noticia de que había sido "abatida" en un enfrentamiento. Los marinos del "grupo de tareas" que la secuestró hasta se tomaron el trabajo de verter sangre en la calle en el presunto lugar del tiroteo, para hacer más creíble la versión. Es que justamente se trata de historias increíbles.

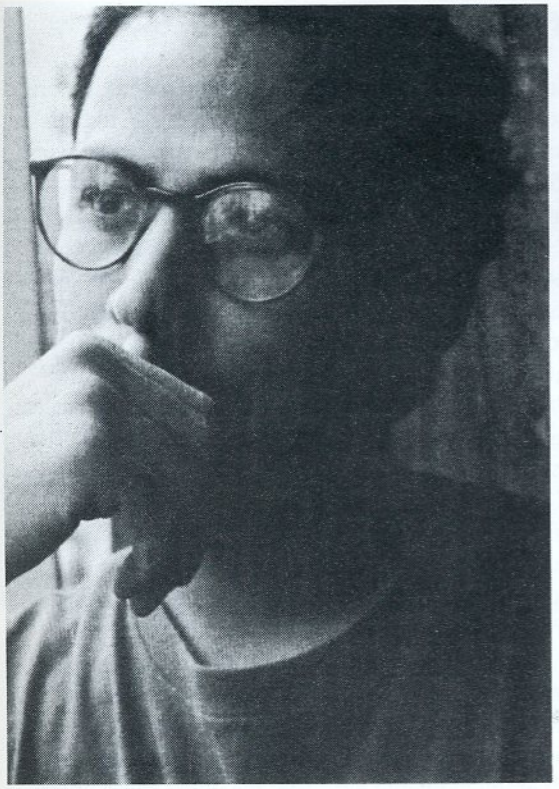
Norma Arrostito era de los fundadores de Montoneros. Era un personaje legendario tanto para los guerrilleros como para los mismos represores. Los marinos se enorgullecían de tenerla presa y los del Ejército se la envidiaban, querían vengar la participación de Arrostito en el asesinato del general Aramburu, el primer gran golpe por el que se dieron a conocer los Montoneros. Según todos los testimonios de los sobrevivientes de la ESMA, Arrostito, cuyo nombre de guerra era "La Gavi", tuvo una conducta inquebrantable ante la tortura y los interrogatorios. Sabiéndose condenada a muerte de antemano, había alcanzado un extraño estado de trascendencia, como de beatitud, sin doblegarse e incluso conservando cierta altivez. El vicealmirante Chamorro la quiso conocer, ya no para interrogarla sino tal vez para descubrir qué alentaba a esa dura militante aún en la peor de las circunstancias.

Chamorro empezó a visitar a Arrostito cada vez con mayor frecuencia, pasando horas en la celda de la Gavi, conversando quién sabe de qué. Por orden de Chamorro se le entregaron elementos de maquillaje y un guardia debía verificar cada mañana si la reclusa se había pintado. Todos los presos llevaban los tobillos atenazados por grilletes y a la Arrostito le provocaron una terrible inflamación en las piernas. El vicealmirante mandó quitárselos al jefe del "grupo de tareas", el capitán Acosta, alias "El Tigre". Pero el Tigre, que ya desconfiaba de esa preferencia de su superior por la guerrillera, hizo valer su responsabilidad sobre los detenidos y se negó a quitarle los grilletes a ningún preso. El Tigre amenazó con renunciar si tenía que cumplir la orden. Chamorro, contrariado, consiguió una bicicleta fija para que la Gavi ejercitara las piernas en la celda... con los grilletes puestos. El vicealmirante también tuvo ocasión de amenazar con su propia renuncia cuando su jefe máximo, el almirante Massera, le ordenó que entregara su guerrillera cautiva al Ejército, que la reclamaba insistentemente. Chamorro no la entregó, dicen que por cumplir una promesa que le habría hecho a ella de ser él mismo el encargado de su muerte cuando llegara la hora. Era el mismo Chamorro que cargaba con la responsabilidad de por lo menos 2. 000 muertes.

Matar a los hijos

Me tienta seguir contando esta historia. ¿No es ésta la clase de historias que uno quiere que le cuenten? Es más, cuando empecé a investigar a los Montoneros para hacer una película, decía que

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



estaba haciendo esta película porque quería que me cuenten esta historia y nadie me la estaba contando. Bueno, me la contaron. Pero esta historia precisamente no creo que vaya a estar en mí película, porque la persona que me la contó después no la quiso contar a cámara y yo quería que todo fuera contado por los propios protagonistas o testigos de los hechos narrados. Es una de las limitaciones del documental, al menos como lo encaro yo. Si estuviera escribiendo un libro, o el guión de un largometraje de ficción, tal vez empezaría a partir de ahí.

Muchas veces no es porque alguien no haya querido hablar a cámara que no puedo contar una historia que me gusta. Todo el tiempo tengo que dejar historias de lado porque de hecho elegí contar otras. **Montoneros, una historia** cuenta la historia de los Montoneros pero a la vez, y yo diría básicamente, cuenta una historia, una de las historias, la de una chica que vivió la experiencia. No es que su historia sea excepcional, y les puedo asegurar que he dejado afuera historias verdaderamente excepcionales, pero su historia cobra cuerpo a través del documental de un modo que humaniza el tema y permite que el espectador pueda entrar con sus emociones. Y al contar esa historia, las otras historias se vuelven accesorias.

Descartar lo accesorio e ir a lo esencial. Sin duda, ese es el arte más difícil del relato, complicado doblemente por la naturaleza del documental, donde uno siempre está disputándose entre el qué y el cómo de lo que alguien cuenta. Descartar lo accesorio requiere mucha presencia de ánimo. En la mesa de sacrificios del montaje, hay que animarse a matar a los hijos más queridos. Descartar y sintetizar también exige mucho más tiempo y trabajo. "*Lamento haberte fastidiado con una carta tan larga,*" anotó Pascal al final de una larga carta dirigida a un amigo, "*pero no tuve tiempo para escribirte una más breve*". (Valgan las disculpas del caso también por estos apuntes que estoy escribiendo en caliente mientras termino la película).

Dificultades con la verdad

También sucede que uno quiere contar una historia pero la historia no se deja contar cuando uno la trata de armar en la mesa de montaje. Es más difícil de lo que parece realmente ver y escuchar el material que uno mismo ha filmado y no imaginarse en cambio algo que no es. Para dar un ejemplo de otra naturaleza: el otro día me tomé un taxi para ir de mi casa a la productora, que queda en la calle Thames.

-¿Por dónde agarro? -me preguntó el taxista.

-Por Nicasio Vega -dije.

Montoneros, una historia

Documental en dos partes de 45' cada una. **Dirección:** Andrés Di Tella. **Investigación:** Roberto Barandalla. **Música y banda sonora:** Abel Tortorelli. **Imagen y edición:** Fabián Hofman. **Producción ejecutiva:** Eduardo Yedlin. **Producción:** Eduardo Yedlin, Andrés Di Tella, Fabián Hofman. **Productora:** X video.

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

-*Nito* Vega -me corrigió el taxista.

"*De qué Nito me estás hablando*", pensé yo, pero no dije nada. Me quedé esperando a que llegáramos a Nicasio Vega para que el necio aprenda. Al doblar por Dorrego, yo me dediqué a saborear mi triunfo. El taxista seguramente ya estaba viendo los carteles que decían *Nicasio* Vega y se estaba tragando su improbable *Nito*. Ni siquiera tuve necesidad de mirar. Recién al bajar me acordé de que la calle no se llamaba Nito, por cierto, pero tampoco Nicasio, sino *Niceto* Vega. Y me dí cuenta de que cuanto uno más convencido está del error ajeno, más se olvida de verificar si la versión que uno postula coincide con la realidad, por más que te estén mostrando los carteles de la calle.

Yo, por ejemplo, cuando hable con Firmenich, el mariscal supremo de la derrota montonera, y mientras consentía su inconcebible soberbia, sentía que a él le pasaba eso. ¿Cómo no se da cuenta de la realidad?, me preguntaba. Y no, aunque se la pongan delante de las narices no la va a ver. Como yo no vi los carteles de Niceto Vega. Trato de no perder de vista la lección de "Niceto Vega" al editar la película. Que las ideas hechas con que llego a la mesa de montaje no me impidan ver la realidad que me ofrece el material. Que casi nunca es igual. (En eso tengo un testigo insobornable en Fabián Hofman, que hizo las imágenes y está editando la película y con quien nos une el entendimiento instantáneo de haber hecho muchos documentales juntos. Tampoco quiero dejar de mencionar aquí al productor ejecutivo de **Montoneros, una historia**, Eduardo Yedlin, quien echa una mirada sobre el material que siempre me sorprende por su perspicacia. Muchas veces me hace preguntar: ¿cómo no advertí eso yo mismo?).

A la vez, tratamos de mostrar el "borrador" (el primer corte) de la película a ciertas personas que puedan entender una copia de trabajo. Le estaba contando algunos de estos problemas del documental a Ricardo Piglia, el escritor, que para mí es uno de los tipos que más saben de esto de contar el cuento, y él me pasó un artículo de Brecht. ¿Por qué no le copiás el título? *Cinco dificultades que surgen al escribir la verdad*, se intitula. Copio: "*Puesto que es difícil escribir la verdad cuando se la reprime por doquier*", escribía Brecht en 1934, "*la mayoría cree que es un problema de convicciones el que se escriba la verdad o no. Creen que para ello sólo se requiere valor. Olvidan la segunda dificultad, la del* hallazgo *de la verdad. En ningún caso puede decirse que resulte fácil hallar la verdad. Por lo pronto ya no resulta fácil descubrir* cuál *verdad vale la pena decir*". Y podría seguir copiando: "*Para poder decir algo bueno, hay que poder oír bien y oír algo bueno. La verdad debe ser dicha con cálculo y oída con cálculo*".

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

¿A favor o en contra?

Cuando cuento que estoy haciendo un documental sobre los Montoneros que entre nosotros, hay que decirlo, todavía sigue siendo un tema tabú, algunos se preguntan: ¿es a favor o en contra? Si me preguntan que opino de los Montoneros, puedo dar una respuesta. Pero en lo que hace a la película, digo que aunque evidentemente tengo una opinión, me parece mucho menos interesante mi opinión que algunas historias de experiencias humanas que no se han contado y merecen contarse. De última, lo que yo pienso sobre el tema (o pude llegar a pensar durante la investigación y el rodaje) es la película. Claro que yo tengo un punto de vista que se me cuela por todas partes, pero en la película puede aparecer más de un punto de vista, y yo no le voy a decir al espectador cuál me parece a mí el correcto. (En todo caso, se me hace que opinar y comprometerse son más cuestiones de estructura y de tono que de orden declamativo).

Me temo que acá la concepción del documental como género todavía oscila entre el panfleto encendido y el audiovisual inocuo sobre la soledad del ombú en la pampa. Yo más bien creo que el documental está mandado a hacer para contar esa clase de historias que nadie hubiera podido inventar. Tengo que reconocer que esta comprensión del documental como género eminentemente narrativo me entró como nunca antes durante mi última estadía de casi dos años en Boston, donde estuve haciendo documentales para la televisión pública americana. En Hollywood dicen que hacen falta tres cosas para hacer una buena película: *1) A good story, 2) a good story, and 3) a good story*. En la televisión pública, que se supone está en las antípodas culturales de Hollywood, descubrí que tambien corre esa moneda. No voy a decir que no tuve problemas con cierto dogmatismo yanqui y también me tuve que tragar el sapo del *final cut* en manos del productor ejecutivo. Pero al menos como remedio para nuestra tendencia argentina a filosofar y teorizar, creo que no me vino mal. Le escuché decir a Melvin Minsky del famoso Media Lab del MIT en Boston, donde investigan la inteligencia artificial, que la primera computadora cuya inteligencia iguale a la humana será la que pueda responder una de esas preguntas esenciales como por ejemplo "¿Cuál es el sentido de la existencia?" Y que la respuesta sea otra pregunta: "¿Querés que te cuente una historia?"

Montoneros, una historia es un documental en dos partes de 45 minutos cada una. Será emitida por la televisión de Inglaterra, Italia, Holanda, Francia, España y Estados Unidos... y, Dios mediante, también en Argentina.

Andrés Di Tella tiene una videografía que incluye **70 metros** (1989), **Reconstruyen crimen de la modelo** (1990), **33 millones de financistas** (1991), **Miss Paraguay** (1993), **Guía del inmigrante** (1993), todos en colaboración con Fabián Hofman. Además ha realizado documentales como **Desaparición forzada de personas** (1989), **Simuladores de carrera** (1989) y **The Garden of the Forking Paths** (1992, en EE.UU.). Se ha desempeñado también como periodista y guionista cinematográfico.

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

La más exótica flor silvestre se abre lentamente hasta convertirse en toda una mujer. Cientos y cientos de delfines juegan a la mancha submarina. Un sol radiante se derrite de sólo saber que se está acercando al horizonte. Y existen todavía 5000 imágenes fílmicas más, algunas ni siquiera pueden describirse.

Open your mind... Dejá que el Image Bank entre en tu imaginación !!!

THE IMAGE BANK®
ARGENTINA
Film

Unico banco de fotografías ilustraciones y cine publicitario
Jorge Fisbein Representaciones S.A.
Alsina 943 - 3º piso - (1088) Buenos Aires/Argentina • Tel. (01) 345-0454/55/56 • (01) 334 4099/8121/1817 • Fax en todas las líneas

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

Un libro

El narrador como crítico

Los ojos de Greta Garbo
de **Manuel Puig**
Seix Barral, Biblioteca Breve, 1993
280 páginas.

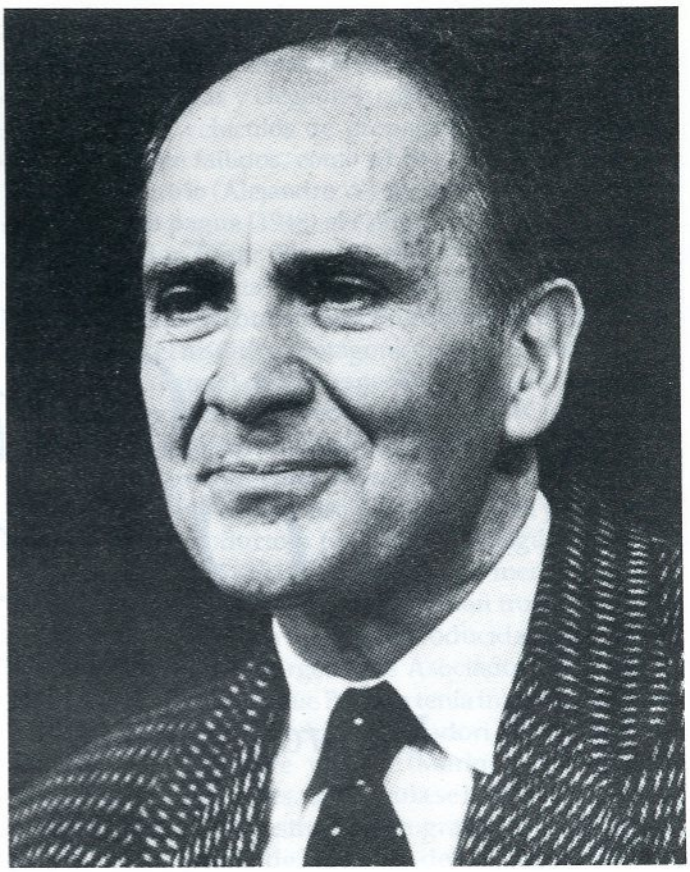
La reciente publicación de *Los ojos de Greta Garbo*, un volumen de relatos inéditos de Manuel Puig, ha convocado toda una serie de lecturas desde la literatura, como corresponde, por cierto. Así lo reclama toda la obra previa de Puig y también el editor de este libro, José Amícola, que desde el prólogo sugiere que estos "*Cuentos Italianos de Puig trascienden su brevedad gracias a la profundidad de los temas que tocan*". Ahora bien, sucede que esos múltiples temas tienen a su vez un solo tema en común, el cine, que como es sabido fue la gran pasión del autor de *La traición de Rita Hayworth*. De los nueve textos que integran *Los ojos de Greta Garbo*, siete son relatos escritos especialmente para la revista italiana de modas *Chorus*, que le había solicitado a Puig una columna mensual dedicada a las ediciones de cine en video; los otros dos son conferencias sobre cine que el escritor argentino dictó hacia el fin de su vida en universidades norteamericanas. Parece lícito entonces que *Los ojos de Greta Garbo* se pueda leer no solamente como un volumen de cuentos sino también -y quizás en primer término- como un libro de crítica cinematográfica, donde Puig recurre a su modo habitual de expresión, la narrativa, para dar sus puntos de vista sobre problemas determinados del cine, sobre los cuales no solía coincidir con la crítica institucionalizada.

Un ejemplo inmejorable es el relato *Los desconocidos de siempre*, donde con la excusa de una pareja de ex amantes que se hablan por teléfono, Puig pone en escena -de una manera casi cinematográfica- un debate esclarecedor sobre el manto de oscuridad que la crítica italiana de posguerra (y por consiguiente, luego, la crítica mundial) echó sobre todo el cine del período fascista, sin distinción de matices o realizadores. En el cuento, ella está preparando un ciclo de revisión para una universidad norteamericana; él es, o ha sido, se puede inferir, crítico cinematográfico. Las simpatías de Puig parecen estar con la mujer, que afirma que las comedias de Mario Camerini están al mismo nivel que las de Jean Renoir (con la diferencia de que nadie las vió) y que fue Camerini, en 1932, el pionero del neorrealismo, "pero ustedes, los grupúsculos de izquierda demasiado perezosos para hacer un análisis de las cosas, quisieron borrar todo lo que se había hecho bien durante el fascismo". El hombre le recuerda -y ella reconoce- que "*el apoyo dado por la crítica de izquierda al cine de renovación era fundamental en aquella época (...) El neorrealismo era un fenómeno renovador, por eso debíamos apoyarlo sin condiciones, y, es cierto, se cometieron entonces injusticias*". Para la mujer, sin embargo, la inspiración artística no siempre va de la mano con la pureza política y ella, en todo caso, se identifica "*con esas criaturas abandonadas del favor de la crítica*". Al fin y al cabo, Manuel Puig también fue, durante mucho tiempo, una criatura abandonada del favor de la crítica.

Luciano Monteagudo es periodista y crítico cinematográfico, ha trabajado en *La Razón* y *El Periodista*, haciéndolo actualmente en *Página 12*.

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

por **Luciano Monteagudo**



Para Puig, que viajó a Italia para estudiar cine en 1956, cuando todavía cundía lo que él llama -en el último artículo del libro- "*el terror zavattiniano*", la dictadura del neorrealismo que acompañó a su estertor, el cine que mejor ha soportado la prueba del tiempo es aquel que supo privilegiar la estética del sueño, como aquellos films del período de oro de Hollywood, durante los años '30 y '40. "*Al examinar lo que va quedando de la historia del cine* -dice Puig, esta vez bajo su propio nombre-, *encuentro más y más pruebas de lo poco que se puede rescatar de los intentos de realismo, en los que la cámara parece resbalar por la superficie sin lograr pasar a otra dimensión que no sea la de un realismo fotográfico, de dos dimensiones*".

Esta aseveración no lo lleva, sin embargo, a despreciar algunas obras maestras del neorrealismo, como **Roma, ciudad abierta** y **Paisá**, de Rossellini, o la continuación espiritual de aquel movimiento que significó **El árbol de los zuecos**, de Ermanno Olmi. Por el contrario, en tres de los relatos del libro esos títulos parecen ocupar un lugar muy especial para los personajes de Puig y para el narrador mismo, que no hace nada por ocultar sus propias preferencias.

Es en estos tres cuentos (*Estoy indeciso, pero elijo a Rossellini*; *Pan, amor y nostalgia*; *Gracias por la película*) en donde se plantean también otras cuestiones de importancia: cómo elegir, por ejemplo, de ese infinito *continuum* que es la historia del cine aquellos títulos que mejor la representan, qué elegir y qué descartar, por qué. Para Puig, ésta nunca debe haber sido una cuestión fácil de resolver: no por nada acumuló en su casa de Cuernavaca (México) más de tres mil videos del cine de todas las épocas, empezando por el del período mudo, del que sabía valorar su estilización extrema.

Las divas, que siempre fueron la debilidad de Puig, no están ausentes, por supuesto, en *Los ojos de Greta Garbo*. La muerte casi simultánea de Silvana Mangano, Barbara Stanwyck y Ava Gardner es el motor del relato *Sí, era bella como una diosa*, donde Puig vuelve sobre una idea que ya había desarrollado antes en el primer cuento del libro, la noción de que el cine es un pasado compartido, una memoria personal y a la vez colectiva, pero también un eterno presente, un ritual que vuelve a comenzar cada vez que las imágenes brillan sobre una pantalla. "*Digamos que Silvana Mangano no ha muerto, que ha venido a vivir conmigo, que siempre la he querido tanto*", afirma uno de los personajes del cuento, que se ha comprado un video del **Ludwig** de Visconti, con la ilusión de encontrar allí alguna escena suya que no hubiera pasado en cine.

En su ensayo sobre los films de Dolores del Río, Puig propone incluso, con argumentos contundentes, una inversión de la teoría del cine de autor, donde sería la estrella quien modela el estilo del director, a diferencia de lo que siempre se ha sostenido. "*¿Raoul Walsh modeló a Del Río o viceversa?*", se pregunta Puig. "*Si la actriz indiscutiblemente fue su musa, ¿hasta qué punto la musa es autora de la obra que inspira? El mismo interrogante ha surgido en el caso von Sternberg-Dietrich; y en el caso Garbo, ¿acaso no es ella la verdadera autora de la mayoría de sus películas?*".

El planteo es casi una provocación para con los críticos, pero Puig no tiene ahora por qué preocuparse: como dice su amiga Greta Garbo en el cuento *Mi queridísima esfinge*, "*el Paraíso por definición los excluye*".

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

Camila O'Gorman

Un proyecto inédito de Luis César Amadori

Zully Moreno, Carlos Cores y Alfredo Alcón estuvieron muy cerca de protagonizar en 1954 una edulcorada versión de la historia de Camila O'Gorman, adaptada y dirigida por Luis César Amadori. El proyecto quedó documentado en una carpeta de preproducción conservada en el archivo de los estudios Baires y su historia permite arrimar una idea más o menos precisa del proceso que suponía entonces poner en marcha una producción cinematográfica. Hasta cierto punto, también puede leerse como un comentario sobre las variables tensiones entre la Iglesia y el gobierno del presidente Perón.

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

Amores que matan

En diciembre de 1847 Camila O'Gorman, una joven de la sociedad porteña, y Uladislao Gutiérrez, un sacerdote tucumano, escaparon juntos de Buenos Aires. En junio de 1848 fueron capturados en Goya, provincia de Corrientes, y en agosto fueron fusilados por orden directa de Juan Manuel de Rosas.

Aunque el episodio histórico provocó abundante literatura[1], el cine argentino tuvo escasa oportunidad de tomarlo como tema. Hacia 1912 hubo un primer ejemplo, forzosamente precario y de apariencia teatral, realizado por el pionero Mario Gallo con Blanca Podestá y Salvador Rosich. Hasta donde se sabe, hoy no existe copia de este film.

En 1984, la versión de la historia que rodó María Luisa Bemberg con Susú Pecoraro e Imanol Arias tuvo un gran éxito comercial, que se prolongó hasta las nominaciones al Oscar de la Academia de Hollywood. Esa difusión opacó el recuerdo de **El destino**, un largometraje dirigido por Juan Batlle en 1969. El film se componía de dos episodios basados en otros tantos crímenes políticos de la historia argentina. El primero reconstruía el fusilamiento de Dorrego[2]; el segundo se atrevía con Camila O'Gorman. Desde la presentación del guión Batlle chocó con la resistencia de las autoridades militares a considerar una adaptación de semejante tema, previendo que a la Iglesia le molestaría. Tras superar varias instancias, Batlle debió comprometerse a prescindir de todo contacto carnal entre la pareja protagonista, interpretada por Julia Elena Dávalos y Lautaro Murúa. Por eso, mientras la película tiene aciertos de clima y ambientación, la clandestina pasión que arrebató a la joven porteña y al sacerdote tucumano no alcanza a manifestarse ni siquiera a través de un beso en la nariz[3].

El olvido de **El destino** produjo algunos errores, entre ellos el del erudito Patrick Robertson al afirmar que el de Camila era el caso de mayor tiempo transcurrido entre la primera y la segunda versión de un mismo tema[4]. En cambio, Robertson no se equivocó al escribir: *"Aunque los eventos habían tenido lugar en la década de 1840, las pasiones alrededor del asunto eran tan influyentes un siglo después que todos los intentos de llevarlo nuevamente a la pantalla fueron bloqueados ya sea por abierta censura o por maniobras políticas"*. A ésto habría que agregar que la familia O'Gorman, por su parte, nunca mostró mucho entusiasmo por el tratamiento del tema.

Las particulares características del episodio atrajeron durante años a directores, guionistas y actrices deseosas de asumir el sufrido rol protagónico. Entre los realizadores que más se arrimaron corresponde citar a Mario Soffici, que estimó la posibilidad en varias oportunidades, entre 1940 y 1950. Se lo impidieron sucesivas advertencias del clero[5].

Vivir un momento

En 1954 el realizador Luis César Amadori no sólo se encontraba vinculado por un pasado común al poderoso secretario de informaciones Raúl Apold (habían sido compañeros en el colegio La Salle), sino que además era un cineasta sumamente rentable. Sus películas resultaban sucesivos éxitos y sabían deslizar el eventual mensaje oficialista en dosis contenidas y elegantes, con una habilidad que no supieron tener vehículos de propaganda más directos y comercialmente fallidos, como **El baldío** (Carlos Rinaldi, 1952) o **Río turbio** (Alejandro Wehner, 1954). Posiblemente sea **Dios se lo pague** (1948) el ejemplo más claro de lo que al investigador César Maranghello le gusta denominar "melodrama peronista", pero también se pueden encontrar buenos ejemplos en otros films. En **Almafuerte** (1949), por citar un caso, el histórico protagonista predecía lateralmente la llegada triunfal de una especie de salvador político.

La incógnita mayor alrededor de **Camila O'Gorman** es su comienzo. Amadori sabía que la historia de Camila era un tema largamente conflictivo. Por lo tanto, no es un disparate suponer que si puso manos a la obra y arriesgó el capital de una productora fue porque en algún momento determinado debió tener la certeza más o menos oficial de que los obstáculos tradicionales no harían tropezar el film.

Camila O'Gorman debió ser producida por Eduardo Bedoya, para Artistas Argentinos Asociados, y rodada en los estudios Baires en el que Bedoya tenía intereses desde su fundación, hacia 1941. Bedoya y Amadori ya habían hecho **El grito sagrado**, sobre vida de Mariquita Sánchez de Thompson y alrededores. La película se había terminado en agosto de 1953 pero su estreno se programó oportunamente para las fiestas patrias de la semana del 25 mayo de 1954. A fines de marzo de este año, Amadori firmó un contrato con Asociados en el que se comprometía a realizar dos películas entre 1954 y 1955. En abril Amadori y su esposa, la actriz Zully Moreno, partieron en un prolongado viaje que abarcó México, Europa y Estados Unidos.

Para entonces ya estaba decidido que **Camila O'Gorman** sería la película correspondiente a 1954. Amadori había encargado una poderosa investigación sobre el hecho histórico y es probable que haya trazado entonces una primera sinopsis del argumento. A partir de la correspondencia entre Amadori y Bedoya que quedó archivada en Baires hay que inferir que primero el desarrollo del libreto y luego la preproducción tuvieron lugar mientras el realizador estaba de viaje. Tras el exitoso estreno de **El grito sagrado**, Bedoya le escribió: *"Ya estamos viendo de dónde sacaremos muebles y adornos para que los decorados nada tengan que envidiar a los del 'Grito'. Tengo un entusiasmo bárbaro con la película. Estoy seguro de que pegaremos mucho más fuerte que con el 'Grito'. Esta vez tendremos un factor del que adolecimos en aquella: **estrella**[6]"*.

La estrella de referencia era Zully Moreno y la frase de Bedoya no deja muy bien conceptuada a la actriz Fanny Navarro, que había protagonizado **El grito sagrado**. De la documentación sobre ese otro film surge que el estudio debía producir un film protagonizado por ella y que Amadori fue llamado para escribirlo y realizarlo, cosa que hizo percibiendo honorarios bastante inferiores a los que acostumbraba en la productora Argentina Sono Film[7]. De todas maneras, y aún sabiendo que Fanny Navarro era actriz del peronismo, no hay que apresurarse a suponer que fue impuesta en **El grito sagrado** por razones que no fuesen contractuales. Después de la llamada Revolución Libertadora, formular ese tipo de acusaciones constituyó

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

un recurso fácil para lavarse las manos de una colaboración que el nuevo gobierno reprobaba.

Verás que todo es mentira

El libreto del film es fascinante en primer término porque Amadori resolvió ignorar la detallada información que le proporcionaron y tomarse cuidadosas libertades para evadir todos los posibles puntos de conflicto. Además, esas libertades hablan de todo un estilo para abordar el melodrama. Pero el interés mayor tiene que ver con el tratamiento de Juan Manuel de Rosas, figura histórica conflictiva que buena parte del cine argentino ha procurado evitar.

Algunos ejemplos puntuales, tomados del argumento:

-Uladislao llega a ser sarcedote por imposición familiar y no por verdadera vocación religiosa: *"Uladislao con valor y franqueza afirma a su padre presente, que no siente vocación para esos estudios. Se indignan los parientes. Es tradición que el hijo primogénito de toda familia patricia sea sacerdote. (...) Uladislao insiste en que él es profundamente creyente pero no siente inclinación por el ministerio divino. Pide, suplica se le permita estudiar música, su pasión, o dedicarse al campo. Es feliz corriendo a pleno aire, jinete como pocos. Sus negativas son desoídas"*.

-El sacerdote escapa de Buenos Aires solo, en cuanto advierte que ama a Camila, porque es demasiado honrado para comprometerla. Es ella quien corre tras él y lo alcanza: *"Uladislao sigue adelante, pero sin un destello de expresión en su rostro. Las fuerzas le flaquean, está por caer de rodillas, tropieza. Oye detrás suyo, muy lejana, una voz que grita su nombre. Se pasa el brazo por la frente, creyendo en un amago de delirio. El grito se repite, su insistencia lo obliga a detenerse para taparse los oídos, atormentados por lo que cree una obsesión. Una fuerza superior lo hace volver la cabeza y entonces divisa a Camila, empapada, que corre hacia él sin control. En la cara angustiada de la joven, una sonrisa de los ojos se mezcla con el rictus de la desesperación. Hundiéndose en el barro, las caras azotadas por el viento, corren el uno hacia el otro. No pueden hablar, se toman de las manos mirándose fija, intensamente, un largo instante. Rompe ese segundo de inmovilidad una centelleante claridad, el fragor de un trueno y el crujido de un grueso árbol altísimo al desgajarse"*.

-Rosas es grande, justo y sabio, pero está agobiado por las formidables responsabilidades que supone la conducción del país. *"Nueve días han tardado en darle la noticia* [de la fuga] *y eso lo ha enfurecido, pues ello compromete su más caro resorte de gobierno en época tan difícil: el principio de autoridad. Han llegado a manos de Rosas los panfletos opositores que aprovechan la coyuntura para malquistarlo con las potencias extranjeras, con las que estaba a punto de firmar un tratado de paz que tranquilizara la situación. Las autoridades eclesiásticas, para disimular su retardo en denunciar la huída de Gutiérrez, alzan una grita pidiendo sanciones y garantías"*.

-La gente entiende poco y nada de los deberes supremos: *"Don Juan Manuel contesta evasivo, sin desfruncir el ceño. 'El mando es duro, señores, sobre todo cuando hay que luchar con el peor de los tiranos'. Los presentes se miran sin acertar el significado de sus palabras. 'El peor de los tiranos es la responsabilidad. Le quita todo a uno, hasta el sueño'. Alguien quiere distender la atmósfera asegurando, entre zalameras sonrisas, que es injusto que ellos en cambio duerman muy tranquilos 'pues saben que hay quien vela por el sueño de todos'"*. El fusilamiento de Camila y Uladislao se lleva a cabo porque *"No se pueden aplicar leyes ordinarias en momentos que no lo son. (...) El hombre que maneja este momento de vida o muerte para el país no puede tener debilidades"*.

-Manuelita intercede vanamente a favor de la pareja. Es amiga de Camila pero además considera su deber preocuparse especialmente por los pesares de los desamparados y las necesidades de los pobres. *"Rosas ve* [a su hija] *desmejorada y de triste semblante desde hace unos días. Le echa la culpa a que trabaja mucho en cosas que no son de su incumbencia, intercediendo por tanta gente, atendiendo a cuanto menesteroso se le presente, de día, de noche, a cualquier hora. Y él necesita su sonrisa, la sonrisa de 'la Niña', que es lo único que le ayuda a olvidar tanta amargura como hay en el deber de un gobernante"*.

-La muerte real de Camila O'Gorman fue especialmente terrible, porque las dos primeras descargas no la mataron. Tras una vacilación, alguien aplicó un tiro de gracia mientras la joven gritaba y sufría violentos espasmos. Amadori lo resolvió de otra manera: *"La cámara se acerca velozmente a la cara de los tres soldados más próximos. Uno de ellos da vuelta el rostro al unirse a la descarga que enseguida se oye, y que se mezcla con un fortissimo de orquesta, que preludia a su vez los acordes apasionados del final. Y una voz se oye, mientras la cámara se eleva lentamente hacia el cielo. 'Así se unieron para siempre dos almas que las leyes de los hombres se esforzaron en separar. Nacieron flores sobre la tierra que cubriera sus cuerpos como abrazados, en homenaje a un amor desgraciado, pero tan puro como los pájaros y que como ellos, necesitaba la libertad...' La última imagen muestra una bandada de pájaros revoloteando sobre un cielo de agosto"*.

Lo que no fue

El notable escenógrafo Mario Vanarelli bocetó el abundante vestuario y los decorados, sobre un total de catorce interiores que pedía el libro. *"Me volví loco buscando documentación en los museos"*, recuerda Vanarelli. *"Lo más cercano a ellos que hay es un grabado que representa el fusilamiento. De todas maneras, nuestra Camila no iba a tener un aspecto realista y despojado, como la versión de María Luisa Bemberg. Zully mostraba varios modelos distintos. Iba a ser algo más tipo Amadori, más tipo 'gran público'*[8]*"*.

También se alcanzó a esbozar un *casting*: Zully Moreno (Camila), Carlos Cores (Uladislao), Alfredo Alcón (Lorenzo Torres, un ficticio amigo de Camila[9]), Aída Luz (Manuelita Rosas), y Nathán Pinzón (Rafael, un ladrón). Para otros personajes importantes sólo llegaron a barajarse posibilidades: Francisco López Silva, Santiago Arrieta y Orestes Soriani fueron considerados para el rol del sacerdote Velarde; Ricardo Argemí y Adolfo Linvel para Gannon, el irlandés delator; Elvira Quiroga, Aurelia Ferrer y Ada Cornaro para la viejecita providencial de un rancho en el que los amantes furtivos buscan refugio. Curiosamente, no hay candidato para el papel de Rosas.

Superando alguna vaga información previa, el proyecto se anunció oficialmente en octubre de 1954. Amadori

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

comenzaría la filmación en cuanto Mario Soffici terminase el rodaje de **El hombre que debía una muerte**[10]. Pero algo pasó, porque Soffici concluyó su película, **Camila O'Gorman** no empezó a filmarse y poco después desapareció de las listas de films en preparación.

"Teníamos levantado un decorado de arquitectura colonial para la película", recuerda Mario Vanarelli. *"Pero entonces supimos que no se hacía y que Amadori la iba a reemplazar con* ***El amor nunca muere****, un film en tres episodios con Zully Moreno, Mirtha Legrand y Tita Merello. El decorado de Camila fue a parar al episodio de Zully, que tenía lugar hacia 1860. Hubo que actualizarlo, digamos, enriquecerlo un poco y cambiar algunas cosas para poder usarlo"*.

La suspensión del proyecto no queda explicada por ningún documento conservado en la carpeta de preproducción. La única mención al tema puede encontrarse en otra parte, donde está archivada la correspondencia general y los contratos firmados por la productora. A fines de 1955 Amadori solicitó a Bedoya un informe detallado sobre las actividades profesionales que había cumplido en el estudio, para presentarlo ante organismos gubernamentales[11]. Con respecto a **Camila O'Gorman** el documento sólo dice: *"Por inconvenientes suscitados, ajenos a Vd. y a esta Empresa, la película que debía ser rodada durante el transcurso de 1954 recién dio comienzo en enero de 1955, bajo el título* ***El amor nunca muere****"*.

Los inconvenientes que refiere la Empresa tuvieron que ver con la revuelta actualidad política de 1954. Desde septiembre, las relaciones del presidente Perón con la Iglesia sufrían un veloz deterioro que culminó en diciembre, con la sanción de una ley que autorizaba el divorcio y con la prohibición de realizar actos religiosos en las calles (12). Mario Vanarelli recuerda que en ese momento los conflictos con el clero bastaban para explicar la interrupción de Camila: no convenía echar más leña al fuego. De haberla terminado, Camila hubiera estado lista para estrenarse en junio de 1955, justo para la quema de las iglesias.

Notas

1. Hay una versión novelada de los hechos, interesante porque pese a su parcialidad reproduce testimonios contemporáneos, cartas, artículos periodísticos y numerosos documentos. Fue escrita por Julio Llanos para *La Patria* Argentina y compilada en forma de libro en 1884.

2. Curiosamente, el fusilamiento de Dorrego también había sido tema para Mario Gallo, en un film de un acto que se estrenó alrededor de 1910.

3. Los datos sobre **El destino** están documentados en *La gaceta de los espactáculos* (22 de julio de 1969) y fueron ampliados al autor por el Sr. Juan Batlle, quien además los corroboró facilitando copia del film.

4. Robertson contó correctamente 72 años entre la versión de Mario Gallo y la de María Luisa Bemberg, pero olvidó la de Batlle. El dato aparece en *The Guinness Book of Movie Facts and Feats*, Londres, 1991.

5. Jorge Miguel Couselo al autor, mayo de 1993.

6. Destacado en el original.

7. Dato documentado en una carta de Asociados dirigida a Amadori y fechada el 29 de diciembre de 1956.

8. Mario Vanarelli al autor, julio de 1993.

9. **Camila O'Gorman** hubiera sido así el debut cinematográfico de Alcón. Suspendido el proyecto, el actor fue derivado a **El amor nunca muere** (1955).

10. *Heraldo del cinematografista*, 13 de octubre de 1954. La misma publicación anuncia que **Camila O'Gorman** se encuentra *"en preparación"* el 27 de octubre.

11. Desde septiembre de 1955 Luis César Amadori estuvo detenido 36 días en la Penitenciaría Nacional de Coronel Díaz y Las Heras, mientras se investigaba su vinculación con el justicialismo. Algo después, se exilió con su esposa en España.

12. Respectivamente, leyes 14.394 y 14.400.

marque con una X el lugar correcto

X VIDEO s. r. l. Thames 933 Bs. As.
Teléfono & Fax: 772 2466
Radio: 315 2171 - 311 0056
312 6383 - Código 19841
Eduardo Yedlin - Fabián Hofman

- ☐ GRABACION EN U-MATIC HIGH BAND S. P.
- ☐ GRABACION EN BETACAM S. P.
- ☐ EDICION A/B ROLL U-MATIC HIGH BAND S.P. CON DYNAMIC TRACKING
- ☐ EDICION POR CORTE, BETACAM S. P.
- ☐ GENERADOR DE EFECTOS DE ULTIMA GENERACION
- ☐ ANIMACION EN 2D & 3D
- ☐ INTEGRACION DE ANIMACIONES COMPUTADAS CON IMAGENES EN VIVO

Rey Diseño

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

Club de Cine

Sarmiento 1249

Falso expresionismo

16 El gabinete del Dr. Caligari (1920) de Robert Wiene. 19:30 y 22:00hs. Madame Dubarry (1919) de Ernst Lubitsch. 20:30hs.
17 Historias Siniestras (1919) de Richard Oswald. 17:20 y 20:00hs. Charla sobre el ciclo c/proyección. 21:15hs. El castillo Vogelod (1921) de F.W.Murnau. 19:00hs.
18 Nosferatu (1922) de F.W.Murnau. 19:15 y 21:45hs. Sombras (1923) de Artur Robison. 20:25hs.
19 Nju: pasiones desatadas (1924) de Paul Czinner. 18:45 y 21:45. El último (1924) de F.W.Murnau. 20:15hs.
20 Misterios de un alma (1924) de Georg W. Pabst. 18:45 y 21:45hs. Fausto (1926) de F.W.Murnau. 20:15hs.
21 El viaje a la felicidad de la Madre Krause (1929) de Phil Jutzi. 20:00hs. Metropolis (1926) de Fritz Lang. 22:00hs.
22 Lulu: la caja de Pandora (1928) de G.W.Pabst. 19:30hs. Nosferatu. 21:50.

Cine Club Núcleo

San José 241

16 Amanecer (Francia, 1939) de Marcel Carné
23 Los caballeros de la mesa cuadrada (Inglaterra, 1974)
30 Gritos y susurros (Suecia, 1972)

Todos los lunes, 19:30hs

Cine Club Vida

Montevideo 453

14 El techo (Italia, 1956) de Vittorio de Sica
21 Paisá (Italia, 1946) de Roberto Rossellini
28 El fuego fatuo (Francia, 1963) de Louis Malle

Todos los sábados, a las 20:00 y 22:00hs

Centro Cultural Ricardo Rojas

Corrientes 2038

Testimonios

3 Morir en Madrid (Francia, 1963) de Frederic Rossif
10 País cerrado, teatro abierto (Argentina, 1981/89) de Arturo Balassa
17 Malvinas, historia de traiciones (México, 1983) de Jorge Denti
24 Encubrimiento (EE.UU., 1988) de Barbarta Trent
31 Los traidores (Argentina, 1973) de Raymundo Gleyzer.

Todos los martes, 21:00hs

Noches bizarras

Sarmiento 1249

13 Festival de superhéroes mutantes japoneses: Capitán Ultra, Ultraman, Spectroman (esta última en versión original, en colores y japonés).
20 La máscara del demonio/Domingo negro (Italia, 1960) de Mario Bava
27 El falso escultor (A Bucket of Blood, EE.UU.-1959) de Roger Corman

Todos los viernes, 23:00hs
Programación a cargo de Fabio Manes

Cine en la Fadu

Ciudad Universidad - Pabellón 3

Hitchcock de la época muda

9 Documentales sobre Alfred Hitchcock
16 El Ring (1928)
23 La esposa del granjero (1928)
30 Juno y el pavo real (1930)

Todos los jueves a las 18 hs. - Aula A

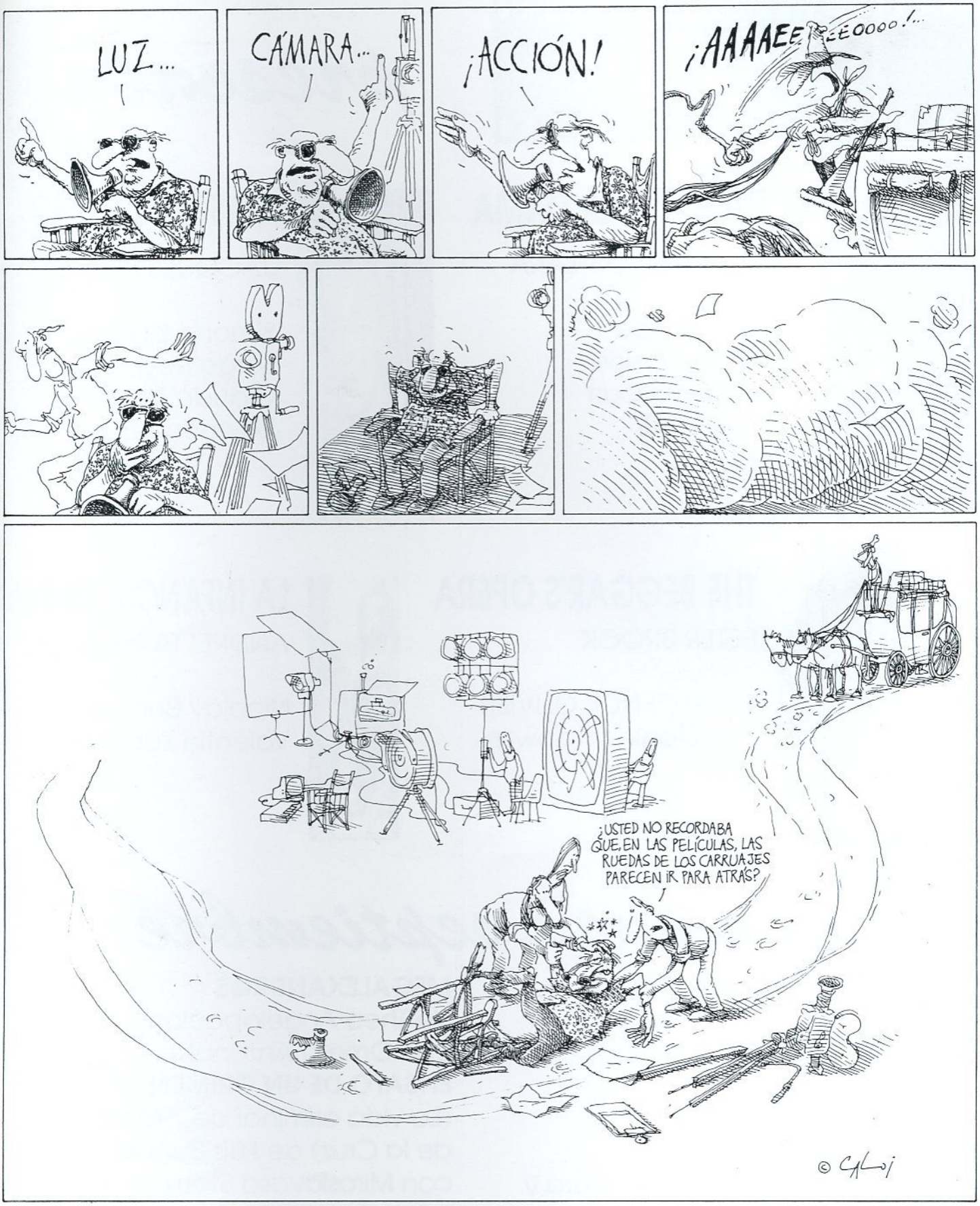
Postdata

Seguimos agradeciendo a todos aquellos que nos ayudan con sus críticas, consejos, tiempo, esfuerzo y buenos augurios:

Silvia Medina, Marta Müller, María Hellemeyer, Mercedes Pintos, Julia Félix-Didier, Federico Antín, Juan Manuel Peña, María Verónica Ramírez, Cecilia Sosa, Marcelo Céspedes, Carmen Guarini, Carlos Gaitán, Oscar Pérez Moreno, Gabriela Satur, Analía Acuña, Amelia Resina, Los Tácticos, Sandra Monteagudo, Martín Castañeda, Juan Marcos Ventura, Darío y Gisella Estrucasqui.

film *busca anunciantes • llámenos al 304 - 1297*

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



film 4 sale los primeros días de octubre

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

KINEMA

presenta

EL DIABLO Y LA DAMA

CLAUDE AUTANT-LARA

Gerard Philipe
Micheline Presle
Jean Debucourt
Jacques Tati

CASCO DE ORO

JACQUES BECKER.

Simone Signoret
Serge Reggiani
Claude Dauphin
Raymond Bussières

THE BEGGAR'S OPERA

PETER BROOK

Sir LAURENCE OLIVIER
con Stanley Holoway
Dorothy Tutin

LA INFANCIA DE IVAN

ANDREI TARKOVSKY

Nicolay Burljaiev
Valentín ZubKov

anuncia para septiembre:

EL FANTASMA DE CHAPELIER
de Claude Chabrol
con Michel Serrault y Charles Aznavour.

LLANTO POR UN BANDIDO
de Carlos Saura
con Francisco Rabal, Lino Ventura y Lea Massari.

MEGALEXANDROS
de Theo Angelopoulos
con Omero Antonutti.

ENSAYO DE UN CRIMEN
(La vida criminal de Archibaldo de la Cruz) de Luis Buñuel
con Miroslavasd Stern
y Ariadna Welter.

KINEMA

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

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