

Diciembre / Enero 93

film

Lars von Trier
viaje a Europa

**Tendencias
cómic**
en cine y televisión

The Tune
cine independiente

Angelopoulos
una secuencia

Diseño y vestuario
la marca hollywood

Dossier
entrevista exclusiva
MARTIN SCORSESE

film5 • \$ 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 & 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 Jane?

Palabras al viento

Rififi
Amor sin barreras
La patrulla infernal
Sin aliento
Viñas de ira

Lanzamientos Octubre / Noviembre

Macbeth (O. Welles)

Palabras al viento (Douglas Sirk)
El orgullo de la familia (W. C. Fields)



ORSON
PRODUCCIONES SRL

**consulte, más de 100
títulos editados**

Tucumán 2133 10º Piso
Tel: 953 - 7824

página 6

Lars von Trier no hizo solamente **Europa**. Entrevistado por **Christian Kupchik**, el realizador accedió a **un pequeño viaje en tren** que abarcase el conjunto de su obra, inédita en Argentina.

página 12

Casi desde sus comienzos, **Hollywood dicta la moda**. Rastreando diseños que pudieron modificar las costumbres en forma masiva, **Victoria Lescano** se detiene en los momentos más relevantes de la historia del vestuario cinematográfico.

página 16

Martin Scorsese reconfirma todas sus obsesiones en **La edad de la inocencia**, así como también su estatura como creador independiente, apasionado e imprevisible. Merece por lo menos este **dossier** desmesurado, que reúne toda su filmografía, un libro sobre su último film, una nota propia sobre Samuel Fuller y una **entrevista exclusiva** obtenida para **Film** por **Diego Curubeto**.

página 44

Un evento: la edición en nuestro país de **Megalexandros**, primer film del notable cineasta griego **Theo Angelopoulos** que logra verse aquí. **El mito de lo sublime** y el uso único del plano secuencia analizados por **Sergio Wolf**.

Sumario **film 5**

página 46

Con **Olimpia, los dioses del estadio**, **Leni Riefenstahl** consiguió una obra tan esencial como polémica. **Fernando Martín Peña** subraya ambas características.

página 48

Para el videasta **Lucas Marcheggiano** su nuevo trabajo **Loma de burro** difiere del anterior y según **Sergio Wolf** ambos tratan sobre **La música del azar**.

página 50

En el western, **la risa y el ocaso** no se dieron al mismo tiempo sino que el género fue terreno apto para la comedia desde un principio. **Paula Félix-Didier** analiza los casos más significativos desde Chaplin hasta la fecha.

página 54

Nuevamente, lo cómico. Esta vez, las últimas tendencias de la parodia como **la vuelta al origen**, según la mirada (irónica) de **Sergio Wolf**.

página 58

Bill Plympton es un animador que desconoce **los extremos del absurdo**. Saturado de premios internacionales, Plympton ha conservado su independencia y presentó este año **The Tune**, su primer largometraje. **Fernando Peña** lo entrevistó en el Festival de Annecy.

página 62

En **Más allá del olvido**, Hugo del Carril narró la historia de un hombre obsesionado por dos mujeres idénticas, dos años antes de **Vértigo**. **Daniel López** recupera otro de **nuestros clásicos**. nativos.

Fernando Martín Peña
Sergio Wolf
Paula Félix-Didier
Aldo Paparella
Diego Cabello

Hacen Film

Fernando Martín Peña
Sergio Wolf
Paula Félix-Didier

Dirección Editorial

Aldo Paparella

Dirección Comercial

Diego Cabello

Diseño

Susana Strugo
Martín Krawiecki
Vladimiro Merino

Colaboran en este número

Eduardo Alvariza
Homero Alsina Thevenet
Alvaro Buela
Diego Curubeto
Elvio Gandolfo
Christian Kupchik
Victoria Lescano
Daniel López
Luciano Monteagudo
Marcelo Panozzo
Eduardo Stupía

Staff

Caloi

Humor

Gabriela Chistik

Corresponsal en Nueva York

Studiograf
Belgrano 1827 1ºC

Películas

Gráficas y Servicios
Río Limay 1641
303 - 2451

Impresión

en capital
Sinfin / Jaqueline
en interior
Sadie

Distribución

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

Film

Film es una publicación de Martenbad 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.

Film+Scorsese

Scorsese: Primeros films

Del 14 al 17 de diciembre

Sala Leopoldo Lugones

Teatro Municipal General San Martín

Organizan:

TMGSM

Fundación Cinemateca Argentina

Auspicia: **film**

Martes 14

Quién golpea a mi puerta (1969)

Miércoles 15

Pasajeros profesionales (1972)

Jueves 16

Alicia ya no vive aquí (1974)

doblada al castellano

Viernes 17

What's a Nice Girl Like You

Doing in a Place Like This (1963, cortom.)

It's Not Just You, Murray (1964, cortom.)

The Big Shave (1967, cortom.)

Italianamerican (1974, mediom.)

estos tres cortos y un medimetro
se exhiben en video y sin subtítulos en castellano

un pequeño viaje en tren

LARS

"UNO... DOS... TRES... HOLA, SOY STROHEIM", dice el muchacho y sonríe. No, no es Stroheim, pero al igual que el célebre director austriaco Erich Stroheim, el danés Lars Trier se agregó entre el nombre y el apellido un aristocrático *von* para definir su apelativo artístico. El muchacho nació sin la partícula en 1956 y desde muy temprano supo que se dedicaría por entero al cine, de modo que cuando le llegó la oportunidad de tomar un rol como protagonista en una serie televisiva danesa, *Hemmelig sommer* (t.l.: "Verano sagrado", 1969), no lo dudó. En ese momento tenía trece años.

A los catorce trabajaba con películas en súper 8 y estaba fascinado por todos los aspectos técnicos del cine. Durante un año entero, después del rodaje, me escapaba de la escuela para colarme en los estudios y atormentar a todos los que estaban allí con preguntas sobre cámaras, encuadres e iluminación. Al final, siempre alguien se cansaba y me echaban.

Entre 1979 y 1982 Lars von Trier fue a la Escuela de Cine de Copenhague, donde realizó dos cortometrajes que llamaron la atención de sus profesores: *Nocturne* (1980) y *Den sidste detalje* (t.l.: "El último detalle", 1981).

Nocturne es quizás el más importante de mis primeros films, ya que fue premiado en el Festival de Munich. El tema está inspirado en un noticiero sueco que vi por casualidad, en el que se mostraba un episodio de *El espejo*, de Tarkovski. Lo que vi era una larga toma de una pared. La cámara paseaba por toda la extensión del muro sin interrumpirse. Fue algo increíble. Fue como una revelación para mí. Había visto muchos tipos de películas, con estéticas totalmente distintas, y siempre me sentí interesado por aquellos que de alguna manera intentaban romper con las leyes del lenguaje, o por ese tipo de cine que mostraba algo especial visualmente. Las imágenes de Tarkovski me parecían llegadas de otro planeta.

EL EXAMEN

Lars von Trier se graduó con la película *Befrielsesbilleder* (t.l.: "Imágenes de la liberación", 1982). Y las "imágenes" que mostró el joven director en su examen, también parecían llegadas de otro planeta. Una atmósfera onírica -casi alucinatoria- envuelve las vivencias de un oficial alemán durante el día de la liberación de Dinamarca por los aliados. El oficial recorre las ruinas dejadas por las ilusiones del Tercer Reich, mientras su novia danesa, en un oportuno acto desesperado, lo traiciona tendiéndole una trampa junto a algunos miembros de la resistencia de su país.

entrevista

TRIER

Durante el curso de la acción, von Trier intercala extrañas imágenes de documentales de época poco conocidos que muestran a los daneses "épígonos alemanes" y a los administradores colaboracionistas corriendo por las calles del centro de Copenhague. A la vez, la película deja completamente en claro que el movimiento de la resistencia danesa, al igual que el francés, colaboraba frecuentemente con las fuerzas de ocupación. El compasivo retrato del oficial alemán así como la articulación de un pasaje de la historia danesa que durante mucho tiempo constituyó un conocido y silenciado secreto, hizo que **Imágenes de la liberación** se convirtiese rápidamente en una película controversial. En el debate, Lars von Trier fue acusado de romantizar el nazismo, en particular después de que el film fuera mostrado por la televisión de su país.

La televisión había comprado el film antes de que éste estuviera terminado, y creyeron que no habría ningún problema en pasarlo ya que era una "película artística". Cuando un film presenta una estética provocadora en su forma, se piensa que su contenido es secundario, incluso cuando también es provocador. Un film con una estética provocadora puede decir cualquier cosa... El nazismo es el gran tema europeo... ¿Qué puedo decir respecto de las acusaciones?

VON



por CHRISTIAN KUPCHIK

TRIER

Mi padre estuvo en la resistencia danesa... Europa tiene mucho que ver con **Imágenes de la liberación**, y nadie me acusó de nada, por el contrario. Yo veo tanto al nazismo como a la Segunda Guerra Mundial como una parte de nuestra cultura y un desarrollo lógico del motor que pone en marcha esa cultura. Ya en los años '30 se cometieron muchos errores, como por ejemplo presentar a los nazis como una suerte de villanos de historieta.

Lo más relevante del film-examen de von Trier es su elaborado lenguaje, la seguridad de su técnica estilística. Los decorados son grandiosos, las atmósferas ruinosas se ven envueltas en eróticos movimientos de cámara, algo que hace pensar en Vincente Minnelli o en Max Ophüls. Los actores expresan cierta teatralidad, y dando otra prueba del acento expresionista, von Trier cubre todo el paisaje con el tono amarillento de las lámparas de sodio. **Befrielsesbilleder** es, desde muchas perspectivas, un estudio preliminar de **The Element of Crime**, la primera película comercial de Lars von Trier.

SUERTE CON LOS PRODUCTORES

Yo sabía que no resultaría fácil encontrar productores para mi primera película. Nadie estaba dispuesto a ver una segunda versión de **Imágenes...** Sin embargo, una serie de circunstancias inesperadas hicieron que se me abriese un camino. Tuve suerte. Cuando buscaba algún productor, recién se había empleado un asesor muy impopular en el Instituto de Cine. Por lo general, los asesores deben leer cientos de guiones, pero este tipo era tan poco querido, que el único que le acercó un proyecto fui yo. Aprobó la sinopsis, y me puso en contacto con el productor Per Holst, quien aceptó coproducir el film junto con el Instituto. Era una película cara, pero aún así resultó de las más baratas que se filmaron en Dinamarca en 1984.

The Element of Crime es algo extraño para la cinematografía de su país: nada menos que un *thriller* de ciencia-ficción. La acción se desarrolla en un futuro pos-apocalíptico, en el que han sufrido un colapso tanto la cultura como el clima. Una Europa constantemente lluviosa se ha transformado en un anegado terreno pantanoso mientras que África está a punto de quedar sumergida bajo la arena debido a continuas tormentas. En algún lugar de El Cairo, el inspector criminal Fisher se somete a terapia hipnótica

para intentar reconstruir una serie de asesinatos sexuales contra jóvenes vendedoras de lotería. El principal sospechoso es el enigmático y burlón Harry Grey. Para su caza, Fisher utiliza un modelo criminológico elaborado por su antiguo maestro, Osborne, en el libro *The Element of Crime*. Esta obra indica que un policía, a través de la identificación psicológica con el asesino, puede prever sus planes. Este proceso se cristaliza en un modelo cuyos indicios conducen primero hasta Osborne, quien se quita la vida, y luego apunta contra el propio Fisher.

EL ROMANTICISMO DECADENTE

Tanto **Befrielsesbilleder** como **The Element of Crime** participan de una estética que podría definirse como "romanticismo decadente", expresado sobre todo en una particular utilización de la luz (el mismo tono amarillento de las lámparas de sodio). Adecuado a los síntomas de la época, también son frecuentes la mezcla de géneros y una innumerable cantidad de referencias a otros directores, films y clichés. En suma, estas primeras películas de von Trier podrían resumirse como una mezcla estilizada de las estéticas de Andrei Tarkovski con las propuestas clase B de Roger Corman. Las escenas pos-apocalípticas tienen mucho en común con las de otros films de la misma época: la trilogía **Mad Max** (1979-85), **Escape de Nueva York** (John Carpenter, 1981)...

...**Stalker** (1979), **Blade Runner** (1982)... Sí, el cine también participa de los vaivenes de la moda. Yo no analizo de dónde vienen mis imágenes. No es mi trabajo. Mi ambición es no dejarme influenciar por lo que piensan otros. Durante mucho tiempo he estado marcado por el cine nórdico, hasta que me di cuenta de que, paradójicamente, también obedecía a una forma común, como esos nuevos modelos de autos en donde todas las marcas terminan siendo parecidas. Espero que mis "hurtos" aparezcan suficientemente trabajados como para que resulten algo nuevo. No aspiro a reproducir mecánicamente mis fuentes de inspiración. Durante los '80 parece haberse aliviado la angustia por revelar las influencias, y creo que eso es bueno, pero en mi caso particular no me siento emparentado en absoluto con ningún otro director de mi propia generación, aunque tal vez compartamos las mismas fuentes. Más allá de todas las interpretaciones intelectuales acerca de por qué elegí un paisaje apocalíptico, hay un motivo central para mí: romper con el pulido cine danés. Yo quise crear un brumoso paisaje de ficción, de modo que creamos uno.

The Element of Crime fue el primer film que Lars von Trier escribió junto a Niels Vørsel (n. 1953), un escritor casi desconocido en Dinamarca, autor de algunas piezas de radioteatro y tres novelas publicadas en pequeñas editoriales. El mismo considera su obra como "metaliteratura conceptual", término aplicable a aquella escrita con fría distancia de su objeto.

Encontré a Lars durante el rodaje de **Befrielsesbilleder**, en donde trabajé como extra -cuenta Niels Vørsel-. Yo no había visto ninguno de sus films ni él conocía ningún libro mío, pero comenzamos a hablar de un proyecto de película policial que Lars tenía ganas de realizar desde hacía tiempo. Lo único que sabíamos en un primer momento es que sería un *thriller*. Lars tenía en mente tres imágenes que quería utilizar de cualquier forma, y entonces

le propuse que leyera a Hammett para tomar inspiración. Dentro del género policial, Hammett sigue siendo un escritor insuperable. Chandler también es un escritor fantástico, pero sus intrigas criminales son más una coartada para estructurar el hecho novelístico. Hammett, tal vez porque él mismo fue un detective de Pinkerton, es, por el contrario, mucho más auténtico.

EL MANIFIESTO

Junto al estreno de *The Element of Crime*, Lars von Trier publicó un manifiesto contra los viejos directores, los "institucionalizados", quienes según él "fueron los viejos maestros de la sexualidad pero se mostraron impotentes en sus declaraciones públicas produciendo películas bien intencionadas con un mensaje humanista". Sus primeros "amores pasionales" con el cine acabaron convertidos en "matrimonios por conveniencia". Las excepciones a esta regla de von Trier serían Dreyer y Tarkovski, mientras que el ejemplo paradigmático del objeto de su ataque no sería otro que el mismísimo Ingmar Bergman, a quien cita como autor de una "estética cadavérica".

Tengo una relación de amor/odio con el cine de Bergman. En su juventud y hasta finales de la década del '60 hizo auténticas obras maestras, como *Sasom i en spegel* (*Detrás de un vidrio oscuro*, 1961), *Tystnaden* (*El silencio*, 1963), y *Persona* (*Idem.*, 1965). Estas películas tuvieron gran significado para mí. Mi madre murió hace un par de años, y cuando fui a visitarla al hospital, ella estaba con un pulmón. Había tubos y sondas por todas partes, adentro y afuera de su cuerpo. De pronto, ella me preguntó qué hora era, y todos los que estábamos allí pensamos que era un milagro que pudiese hablar estando moribunda. Es así como considero al cine de Bergman, y es una pena. Muchos de sus primeros films pertenecen a la historia del cine. Ahora se convirtió en una especie de filtro, o mejor, de obturador para el cine sueco. Terminó por perder su significado cinematográfico haciendo películas pretenciosas que ratifiquen su poder.

PUBLICIDAD Y VIDEOS

The Element of Crime fue un éxito para el tándem von Trier/Vorsel. El film se vendió a treinta y dos países, y ganó premios en varios festivales (entre ellos en Cannes por su concepción técnica). Luego vino el dilema de encontrar un nuevo proyecto atrayente. *Le grand mal*, un



guión elaborado en 1985, acabó, previsiblemente, inconcluso. Mientras tanto, Lars siguió trabajando en diversos encargos para su manutención. Fue entonces cuando incursionó activamente en el cine publicitario y en la estética del video-clip. La banda de rock *Laidback* tiene un buen suceso con el tema *Take It Easy*, que es proyectado con frecuencia por MTV. El video fue filmado en caída libre a varios metros de altura.

No obstante, será un corto publicitario para un periódico vespertino danés lo que permitirá a von Trier volver a llamar la atención de los productores. El corto se tituló *Ga i bad med Ekstra-Bladet* (t.l.: "A la cama con Ekstra-Bladet", 1986), y puede resumirse como una paráfrasis del voyeurismo de Brian De Palma aplicado a los pastiches de Hitchcock. Un joven entra a un sauna de varones y se sienta un poco apartado en el banco superior. Descubre una abertura para la ventilación y cuidadosamente se acerca para mirar al otro lado. Se le revela la sección femenina: los jóvenes cuerpos de las damas aparecen interpretando una onírica coreografía en cámara lenta. De pronto, el joven observa que una madura y llamativa guardiana está mirando en su dirección. Corte. Cuando ella se acerca al protagonista, la mirada se fija en los titulares de un periódico que cubren la embarazosa erección.

LO PROHIBIDO

La atención que despertó este anuncio se debió en gran medida a que fue prohibido por TV2, justamente el canal de la televisión danesa que habilitó la publicidad. Al ser prohibido, todos se mostraron interesados en verlo. La prohibición fue muy debatida en todos los medios de comunicación. La revista de cine *Kosmorama* publicó las fotos, y fueron mostradas en el noticiero del mismo canal

que había prohibido el corto... ¡Escandinavia es fantástica! En ningún otro país del mundo podría ocurrir algo similar.

Recién en 1987 pudo verse un nuevo estreno de la pareja von Trier/Vorsel, pero esta vez se trataba de un film de muy bajo presupuesto, en blanco y negro, sobre dos jóvenes, el director Lars y el guionista Niels, que recibieron dinero del Instituto de Cine Danés para escribir un guión. El problema con que se encontraron los creadores fue que, cuando sólo faltaba una semana para presentar la obra, descubrieron que la computadora sólo conservaba en su memoria el título (*Kommisarien og luderet*, o "El comisario y la puta"), y la primera frase. En su desesperación, intentaron reescribirlo rápidamente, pero ninguno de ellos recordaba bien de qué se trataba, de modo que llegaron a la conclusión de que era lo suficientemente malo como para que se perdiera. Entonces decidieron viajar por Europa y con la semana que quedaba escribir un nuevo film, Lars soñó con una heroica epopeya medieval en donde él, como médico, intentaría salvar a una ciudad entera afectada por la peste, mientras que Niels empezó a contar episodios absurdos de su vida. **Epidemic** fue el primer y único film producido por von Trier y Vorsel bajo el sello *Elementfilm*, fundado en 1986. Además de productores, desempeñaron -como era de esperar- los roles centrales como el director y el guionista. El producto casi parece ser un documental sobre sus propias vidas.

Epidemic es mi película favorita -confiesa von Trier-, porque trata exactamente de las cosas con las que tenemos que luchar. Los espectadores muchas veces no toman en cuenta las dificultades de las condiciones de producción. Fuimos nuestros propios productores, secretarías, montajistas, cameramen, iluminadores, etc. Con excepción de mi episodio medieval, que Henning Bendtsen filmó en 35mm., el resto de la película está hecho en 16mm. ante cámaras fijas, ya que nosotros estábamos frente a ellas. Parece un documental, pero en realidad se trata de una dramatización de sucesos documentales, inspirados en los trabajos preliminares de **The Element of Crime**. La realización fue muy divertida, y el presupuesto de un millón de coronas danesas (cerca de ciento cincuenta mil dólares) fue más que suficiente, pero es muy laborioso estar ocupando todos los puestos a la vez. Creo que va a pasar algún tiempo antes de que hagamos un nuevo *Elementfilm*.

TRAS CARL T. DREYER

En la primavera de 1968 la televisión danesa transmitió la única producción realizada por von Trier para este medio. Se trató de una versión de *Medea*, el drama de Eurípides. Al igual que en **Europa**, el nombre de von Trier aparece autoritariamente inscripto sobre el título, aún cuando el guión del director y Preben Thomsen parte del proyecto original -nunca filmado- del histórico Carl Theodor Dreyer, quien situaba a *Medea* en un ambiente vikingo.

Sí, *Medea* está basado en uno de los muchos guiones que Dreyer dejó sin filmar. Yo estaba fascinado por sus particulares ideas acerca del cine en color, algo que él nunca llegó a probar. Creo que el cine de Dreyer tiene una honestidad poco común. El acostumbraba tomarse diez años para hacer una película, posiblemente por motivos económicos. Yo lo descubrí siendo muy joven. Vi toda su producción una cantidad infinita de veces. Recuerdo en modo especial un extraño film sobre serpientes, pero también

escenas de *Jeanne d'Arc*, que debo haber visto en más de cien oportunidades... No tengo dudas de que Marie Falconetti debe haber actuado en trance... Dreyer utilizaba mucho ese método: hipnotizaba a los actores. **Medea** lo filmamos en video, luego lo llevamos a 35mm. y después nuevamente a video. En el montaje creamos especiales condiciones para el tratamiento del color (entre otros, con *chroma-key*) para obtener los efectos que buscaba. En términos generales, lo que intenté es dar al film ese carácter arcaico de las viejas películas mudas.

Junto a **The Element of Crime**, **Medea** se convirtió en el film más exitoso de von Trier. Fue vendido a varios países, y en Francia -donde el danés tiene incondicionales seguidores- obtuvo nada menos que el premio *Jean-d'Arc*, lo cual seguramente ayudó a la financiación de **Europa**.

UNO... DOS... TRES... EUROPA

Y así llegó **Europa**. La cuenta progresiva llevada por la voz en *off* de Max von Sydow (otro *von* por el que Lars siente debilidad), sumerge al espectador hipnóticamente en el laberíntico y desgarrador paisaje de una Alemania claustrofóbica apenas terminada la guerra, en 1945. Las asociaciones con diversos films de Hitchcock quedan subrayadas en varias oportunidades al acentuar los efectos de suspenso, las ilusiones traicionadas, y en particular la utilización de la música de Bernard Herrmann para **Vertigo** (*Idem.*, 1958). Este último detalle es interesante para recalcar la fascinación que von Trier siente por Wagner, ya que la música de Herrmann no es otra cosa que una paráfrasis de la ópera *Tristán e Isolda*. Como en todas las óperas de Wagner, el film de von Trier culmina también en una tragedia profunda y a la vez con la belleza estética de la muerte.

Estoy obsesionado con Alemania, el vecino más poderoso de Dinamarca. Alemania es un símbolo: es Europa. La sociedad alemana siempre ha sido muy pasional, tanto en lo que respecta a personalidades como a la relación con otras personas y países. Mis películas muestran cierta fijación con la guerra, porque es el espacio ideal para el cine y los sueños. De todos modos, no pertenece a la categoría "cine bélico", aunque tampoco sé cómo definirlo. Es un *thriller*, mezclado con melodramas, y supongo que también algunos episodios de comedia. No sé. Intenté tomar una base real y una acción clara para hipnotizar más fácilmente al público. Si un film se desarrolla en el crepúsculo, la gente no comprende que es el crepúsculo. Pero si se sigue al protagonista un día entero hasta que comienza a oscurecer... se consigue esa sensación. El lenguaje cinematográfico se construye en parte con *clichés*, lo cual hay que tomar en consideración si lo que se pretende es mostrar un cambio. **Europa** seguramente despertará en distintas regiones del planeta sentimientos mucho más fuertes que mis films anteriores. Creo que ocultamos demasiado los fuertes sentimientos que guardamos en el inconsciente, y yo quiero transmitirlos. Mi objetivo es trasladar al público a esta zona. Los invito a un pequeño viaje en tren. La estación es una sala cinematográfica, y a partir de allí quiero conducirlos a muchos lados que ni siquiera habían imaginado.

En este caso, la ocasión era propicia. **Europa** es mi film más comercial. Tuve absoluta libertad para desarrollar mis ideas y veintiséis millones de coronas (cerca de cuatro millones de

dólares) para hacerlo. La improvisación fue muy importante, pero para lograr hacerla funcionar **Europa** estuvo planeada al detalle: trabajamos con un plan de seiscientas páginas para los escenarios y el guión superaba las ochocientas tomas. Cuando escribo el original, intentamos con Niels mantener las riendas tirantes, y eso permitió que él pudiera seguir escribiendo cada día de filmación nuevos diálogos.

LA RENOVACION

Lars von Trier había atacado a sus predecesores acusándolos de "impotencia creativa", de modo que el secreto del millón radica en averiguar en qué reside su "potencia".

Mi respuesta es la fascinación, y mi fascinación por el cine hace que intente desarrollarme en cada film a partir de la renovación técnica. En **Europa**, por ejemplo, utilicé muchos planos frontales, doble exposición, contrapicados, y busqué variar los movimientos de la cámara como si diseñara una coreografía para romper con el marco realista. Obviamente, también tomé algunos ángulos de Hitchcock (a quien considero un maestro) y el paisaje trabajado por Tarkovski, pero en ese proceso algo sucede y el resultado, para bien o para mal, me pertenece.

Con el estreno de **Epidemic**, von Trier publicó un nuevo manifiesto en el que esquematizaba una trilogía que culminaría con **Europa**, en donde cada film estaba acompañado por un subtítulo formal que intentaba aludir a la búsqueda estética de su autor: **The Element of Crime** (substancia inorgánica), **Epidemic** (substancia orgánica) y **Europa** (substancia conceptual). A pesar de este perseverante esfuerzo, Lars se niega a aclarar qué significan en realidad estos subtítulos.

Queríamos que los films de la trilogía fuesen totalmente distintos estéticamente. Las rúbricas que los acompañan son más hipótesis de trabajo, puntos de navegación, que definiciones en sí mismas. Durante el curso de los trabajos, nosotros mismos hemos cambiado, y no sé si esas denominaciones son relevantes en realidad. Sí creo que los tres films se reflejan y se comentan entre ellos. De hecho, los tres hablan de lo mismo: que la lógica y la razón son una cosa, en tanto que el conocimiento y la comprensión otra totalmente distinta. Cuando el público entra al cine para ver **Europa**, no necesita saber nada acerca de los otros dos films. Todo su conocimiento queda en la boletería cuando compran la entrada.

El "pequeño viaje en tren" con Lars von Trier no se detiene. El 30 de abril de 1991, él y su inseparable Niels Vørsel comenzaron a trabajar en el próximo proyecto, **Dimension**. Se trata de un film que se desarrollará con un mismo actor durante... treinta años reales. El plan de filmación es de tres minutos por año, y la intención es crear un monumento de la "nueva Europa". En caso que usted (y ellos) llegue, no hay más que aguardar la fecha del estreno: será el 30 de abril de 2024, en la mejor sala de su barrio.

Nota: Además de las películas citadas, Lars von Trier dirigió *Orchidégartneren* (t.t.: "El jardín de las orquídeas") en 1976, y *Menthe la bienheureuse*, en 1979, ambos de una hora de duración.



Ahora encontrar
lo que Ud. busca en cine y video
no es *una misión imposible*

Abierto las 24 horas



Revistas y libros del mundo

(Fotogramas, Imágenes, Dirigido, Cinerama, Pantalla 3, Nosferatu, Premiere, Film Comment, American Cinematographer, Film Fax, Movieline, Cinefantastique, Fangoria, Star Fiction, Cahiers du Cinéma, Première, Studio, Ciak, etc.)

Libros de todos los actores y directores y seriales televisivos.

Partituras de las comedias musicales de Broadway

... y el más amplio surtido en videos de todos los géneros y orígenes.

Material inédito: Fotos, postales, muñecos, afiches.

Los amantes del cine de parabienes. Descuentos especiales en suscripciones. Lo que no está aquí, sólo lo encontrará en Hollywood.

presentando este aviso, 10% de descuento en todas las publicaciones españolas.

**Envíos contra reembolso
al interior del país
Corrientes 1383/85
Tel./FAX: 799-3251**

HOLLYWOOD



dicta la moda

Según Patrick Robertson, en *The Guinness Book of Movie Facts & Feats*, los *westerns* primitivos que llegaron a Tahití hacia 1912 provocaron tal impacto en los nativos que algunos combinaron sus tradicionales atuendos de flores con excéntricos sombreros de *cowboy*. Este insólito cuadro, rescatado de una revista de moda de la época, da un claro ejemplo de cómo el cine puede influir en la moda callejera del mundo entero.

En la prehistoria hollywoodense los estudios tenían pequeños depósitos que guardaban colecciones de ropas muy simples, compradas en liquidaciones, y los intentos por hacer vestuarios exclusivos fueron raros. Pero a comienzos de los años veinte la mayoría de las compañías cinematográficas ya se habían mudado desde la costa este a California, y con ellas un ejército de modistas, diseñadores, operarias y modelos invadió Hollywood e impuso modas que pronto trataron de adoptar todas las mujeres de América. Así como las *flappers* de 1925 imitaron a Clara Bow en sus ropas aniñadas y el pelo revuelto, las *vamps* de 1936 harían de la excentricidad de Marlene Dietrich una forma de vida.

El primero en diseñar un traje especialmente para una actriz parece haber sido el director francés Louis Gasnier que, basándose en el guión del serial *Mysteries of New York* (*Los misterios de Nueva York*, 1918), ideó un traje de terciopelo negro y una camisa de seda blanca para Pearl White, que se convirtió en el favorito de las chicas de clase media. Las vampiresas Theda Bara y Pola Negri impusieron la moda de los ojos resaltados por *rimmel* y delineadores, así como las cejas depiladas causaron furor en 1930 después de que Jean Harlow dio a las suyas la forma de arcos. A Pola Negri debe atribuirse también la innovación de caminar descalza, con las uñas de los pies pintadas de un rojo intenso. Corría 1923 y una asistente de vestuario, alarmada, gritó que la estrella estaba sangrando.

por **Victoria Lescano**

Los Pioneros: Griffith y DeMille

La especial complejidad de *Intolerance* (Intolerancia, David Wark Griffith-1916) estimuló una preocupación adicional por cuestiones estéticas que en producciones más comunes se pasaban por alto. Por primera vez en el cine norteamericano se confeccionaron trajes de época para miles de extras, pero la película también introdujo otras innovaciones perdurables y menos costosas: Griffith inventó aquí el primer par de pestañas postizas para acentuar la mirada de la actriz Seena Owen, una de las protagonistas del episodio babilónico. Cada jornada de filmación un experto en pelucas debía cortarlas del extremo de una pieza de cabellera humana y pegarlas en los párpados de la actriz.

Cecil B. De Mille fue precursor en destinar buena parte del dinero de producción para el vestuario, al contratar en 1919 al artista Paul Iribe como diseñador de Gloria Swanson en la película *Male and Female*. Nunca en la historia de Hollywood hubo un modelo que superara en extravagancia al traje confeccionado íntegramente con perlas y al tocado que simulaba un pavo real, que Gloria usó para ser pisoteada por un león. Muy pronto los adornos con plumas de pavos se convirtieron en un sello indiscutible de los films de DeMille, a tal punto que en los sets de filmación circulaba el chiste "Ningún pavo real está seguro cerca de DeMille". Por otra parte, su manía por las escenas en bañeras burbujeantes salvó de la bancarrota a una compañía de cosmética norteamericana de los años 30: luego del estreno de su película bíblica *The Sign of the Cross* (El signo de la cruz, 1932), con Claudette Colbert sumergida en una pileta de alabastro, se produjo una venta desenfrenada de una nueva fórmula de espuma para baño. Del mismo modo, cuando Bebe Daniels atribuyó su magnífica piel a un tratamiento basado en una pasta de manteca, miel y cereales, un millón de norteamericanos tuvieron que soportar a sus mujeres embadurnadas durante horas con esa fórmula.

El designer es la estrella

Es posible que el uso masivo de los jeans se haya producido mucho antes de los años '50, si el día de 1915 que el director David Griffith descubrió a la actriz Lilian Gish paseándose por su camarín con un par de pantalones vaqueros, no se hubiera indignado y enviado una nota desaprobatoria a su madre. Una década más tarde, Louise Brooks lució pantalones de seda, pero fue en 1930, en su actuación en *Morocco* (Marruecos, Josef von Sternberg), cuando Marlene Dietrich impuso la moda de los pantalones gracias a los diseños de Travis Banton.

Un vestido de satén negro adornado con plumas que la ex-cantante de cabaret Mae Murray lució en *The Merry Widow* (La viuda alegre, Erich von Stroheim-1925) sirvió para lanzar al estrellato a Adrian Adolph Greenburg, uno de los más famosos diseñadores de la historia de Hollywood. Sus diseños más célebres fueron distintos tipos de sombreros pensados para Greta Garbo: el modelo *slouch* que aparece en *Woman of affairs* (El carnaval de la vida, Clarence Brown-1920) -una adaptación del popular *cloche* de los '20, cae sobre la cara y la nuca- el *pill box* de *As you desire me* (Como tú me deseas, George Fitzmaurice-1932) -tiene forma ovalada y lados rectos- y el modelo *Eugénie* que ocultaba un ojo de la diva en *Romance* (Idem., Clarence Brown-1930).

Un vestido de organdí y volados creado por Adrian para Joan Crawford en *Letty Lynton* (1932) causó tal furor que en la tienda Macy's de Nueva York se vendieron medio millón de copias. La moda inspirada en las divas alcanzó entonces el nivel de una industria capaz de llenar de dinero los bolsillos de los fabricantes, aunque a las estrellas no les aportaba ni un centavo. En esos tiempos el concepto de *merchandising* aún no estaba desarrollado, pero de todos la mamá de Shirley Temple fue lo bastante atenta como para exigir un porcentaje de las ganancias del vestido que su hija usó en *Baby Take a Bow* (Harry Lachman-1934).

Aunque ella ni siquiera se lo propuso, Greta Garbo fue la diva que más marcó tendencias en la moda de Hollywood, con sus cuellos de piel y sombreros inclinados que usaba dentro y fuera de la pantalla. Su influencia llegó incluso a cambiar el tipo físico de las mujeres de su época. En los días en que el ojo de la implacable cámara cinematográfica rechazaba las curvas y el más grave pecado de una estrella era engordar, la figura de Greta fue el modelo a seguir.

El apogeo de su carrera marcó el comienzo de la Era de las dietas y las drogas para adelgazar, y estuvo tan sostenido por las ropas de Adrian que cuando George Cukor exigió vestirla como a una mujer convencional en *Two Faced Woman* (Otra vez mío, 1941), Adrian se negó a tal herejía, renunció, y las críticas dijeron "¡Vergonzoso! Greta Garbo parece una mujer que va al supermercado".

En 1936, desde su papel en *The Jungle Princess* (William Thiele-1936) Dorothy Lamour puso en boga los pareos con estampados tropicales diseñados por Edith Head y durante una década hubo gran demanda de ese tipo de telas. Edith Head fue responsable del vestuario de más de quinientas películas, incluyendo géneros tan diversos como melodramas, comedias, musicales, films fantásticos y *westerns*. Mae West, una de sus principales clientas, dijo de ella: "Edith Head es la única diseñadora que puede vestirme como Mae West: lo suficientemente ajustado como para mostrar que soy mujer, pero con la elegancia necesi-

JOAN CRAWFORD HATS
DESIGNED FOR AND POSED BY THE FAMOUS METRO-GOLDWYN-MAYER STAR



Your Choice
\$1.95
Each

79N6603—Fits 21 to 21½ inches head size.
79N6604—Fits 21½ to 22½ inches head size.
Colors: Kasba beige (light sand), navy blue or almond green. Measure and state color. Shpg. wt., 1½ lbs.
For the miss and young woman who prefer a hat with a brim, this genuine Joan Crawford model is an excellent choice. Good grade full body felt with unique appliqué design of Rayon embroidery dress in hair modeling.

79N6626—Fits 20½ to 21½ inches head size.
79N6627—Fits 21½ to 22 inches head size.
Colors: French beige (sand), gobeli (medium) blue or Afshan (bright) sea. Measure and state color. Shipping weight, 1½ pounds.
When it's a genuine Joan Crawford model you know the style is the latest. Good quality full body felt. Unique brim drapes gracefully and forms a trim at front. Novelty pin adds sex.

ria para demostrar que soy una dama". Head ganó un total de ocho Oscars y treinta y tres nominaciones a lo largo de su carrera, que terminó en 1982 con *Dead Men Don't Wear Plaids* (*Cliente muerto no paga*, de Carl Reiner), un film que remitía directamente a sus años de mayor creatividad.

La Segunda Guerra Mundial impuso leyes que restringían el uso de algunos materiales. Entre otras cosas, se prohibió el uso de lanas, cierres, cinturones y zapatos que no fueran negros, azules, blancos o marrones. En relación a estas disposiciones, Edith Head dijo al *New York Times* en febrero de 1944: "Recuerdo cuando cubríamos los cuellos de los vestidos de secretarías con piel de zorro o diseñábamos trajes de enfermeras con satén blanco. Ahora nos adaptamos a la cruda realidad: las estrellas tienen que lucir ropa usada muy transformada para que los espectadores no puedan reconocerla". Sin embargo Jean Louis, el modisto preferido de Rita Hayworth, se atrevió a ignorar las restricciones cuando le hizo los trajes de noche para *Gilda* (*Idem.*, Charles Vidor-1946).

Otra figura protagonista del vestuario hollywoodense fue Irene Lentz Gibbons, quien empezó su carrera en la MGM como un simple extra en *La viuda alegre* y quince años más tarde se convirtió en *executive designer* de esa empresa. Por sus manos -siempre se presentaba en los sets con guantes blancos y sombreros- pasaron los atuendos para Ginger Rogers, Dolores del Río, Claudette Colbert, Doris Day, Grace Kelly, Marlene Dietrich o Elizabeth Taylor. En *A Place in the Sun* (*Ambiciones que matan*, George Stevens-1951), Liz usó un vestido de noche *strapless* todo cubierto de violetas blancas y una falda de tul que se convirtió en un clásico de los años cincuenta.

Los años cincuenta incorporaron el estilo de los modistos franceses a la moda del cine. Christian Dior fue contratado para vestir a Marlene Dietrich en *Stage Fright* (*Desesperación*, Hitchcock-1950), y Hubert de Givenchy vistió a Audrey Hepburn en *Breakfast at Tiffany's* (*Mañequita de lujo*, Blake Edwards-1961). Durante esa década la imagen de Marilyn Monroe estuvo acompañada por los bocetos de William Travilla, quien la vistió en *Gentlemen Prefer Blondes* (*Los caballeros las prefieren rubias*, Howard Hawks-1953), *Monkey Business* (*Vitaminas para el amor*, Hawks-1952), *How to Marry a Millionaire* (*Cómo pescar a un millonario*, Jean Negulesco-1953), *There is No Business Like Show Business* (*El mundo de la fantasía*, Walter Lang-1954) y *Bus Stop* (*Nunca fui santa*, Joshua Logan-1956).

Helen Rose contribuyó a que los fabricantes de vestidos de novias se hicieran millonarios al copiar el vestido que Elizabeth Taylor lució en *Father of the Bride* (*El padre de la novia*, Vincente Minnelli-1950). Otros de sus bocetos más plagiados fueron los trajes de baño de encaje creados para Esther Williams en *Million Dollar Mermaid* (*La reina del mar*, Mervyn Le Roy-1952).

Salvo excepciones como los vestuarios para *West Side Story* (*Amor sin barreras*, Robert Wise y Jerome Robbins-1961) y *Cleopatra* (*Idem.*, Joseph Mankiewicz-1963) -incluyó 35 vestidos con bordados de auténticas joyas egipcias- encargados a Irene Sharaff, en los sesenta las cifras destinadas a ropas se empobrecieron. La otra excepción fue *My Fair Lady* (*Mi bella dama*, George Cukor-1964), adaptación musical de *Pygmalion*. Warner Brothers confió el vestuario y la dirección de arte al fotógrafo inglés Cecil Beaton y éste adaptó un vestido con forma de pantalla de lámpara a partir de un diseño que Paul Poiret había hecho en 1913.

Clara Bow Hats

Posed by the Famous Paramount Picture Star

95¢ Each

(A) 78K8462—Fits 21 to 22 in. head size. Colors: French beige (sand color), Copenhagen blue, rose color, pearl gray or black. Measure and state color. Shipping weight, 4 ounces. Young women and misses will love the lightweight feeling as it conforms snugly to the head. Soft crushable makes (can be folded into pocket size) of extra fine quality military felt. Neatly tailored with fine, machine stitched tucks. Trimmed with colorful cut-out motifs of felt.

(B) 78K8466—Has elastic insert at back to insure perfect fit. Fits young women and misses from 21 to 22 1/2 in. head size. Colors: Copenhagen blue, sand color, wild honey (light brown) or bright red. Measure and state color. Shpg. wt., 3 1/2 lb. Here is a real sport tam. As smart as it can be made of good looking novelty "cord-rope" (ribbed velveteen). Fitted in six sections. Ribbon crown band, trimmed with novel button-like discs. Lined.

(C) 78K8469—Fits 21 to 22 in. head size. Colors: Almond green, wild honey (light brown), bright red, sand color or black. Measure and state color. Shpg. wt., 4 oz. Misses and young women delight in this snug fitting mode. So light in weight—conforms perfectly to your head. Made of extra fine quality military felt. Neatly tailored with machine stitching and tucks. Fancy contrasting cutout designs of felt trim either side.

En los setenta los conceptos estéticos del pasado se hicieron pedazos, y esto se notó en el diseño de moda para cine. Lo más interesante fueron los excesos *kitsch* surgidos de los productos con raíces *underground* o contraculturales, pasando por los ridículos despliegues de Ken Russell hasta el *pop* distorsionado en las producciones de Paul Morrissey que auspiciaba Andy Warhol. El auge del cine de acción y fantasía *spielbergiana* de los '80 impidió un desarrollo demasiado pronunciado de los diseños para cine, ya que las divas, principales destinatarias de los modelos hollywoodenses, se vieron reemplazadas por infantes, extraterrestres, arqueólogos y robots.

En este nuevo marco, se puede destacar como ejemplo supremo de perfección en un diseño de vestuario la indumentaria de Indiana Jones. Pocas veces un par de prendas convencionales lograron describir tan adecuadamente a un personaje. Esto remite a Edith Head, y su idea de que un vestuario logrado no es aquel que se destaca en sí mismo por su lujo o imaginación, sino el que está puesto al servicio del argumento de un film.

p a s i o n e s d e s a t a d a s

Scorsese

En 1989 un periodista de la publicación *American Film* escribió que Scorsese le recordaba a “un pintor demente”, por la poderosa, irrefrenable energía que el hombre destila personalmente y que es la principal marca autoral de su cine. Un año después, Akira Kurosawa comparó en uno de sus **Sueños** el frenesí creativo de Vincent Van Gogh con la marcha de una locomotora desbocada. El pintor demente estaba interpretado por Martin Scorsese.

Voluntad incontenible de ver y hacer cine, capacidad para definir un estilo propio a partir del exceso, sorprendente habilidad para gambetear a la transa. El breve trato personal que un emisario de **Film** tuvo con él no hizo más que confirmar estos datos: se le pregunta la hora y él habla de Ozu.

Esa entrevista, una filmografía comentada que incluye **The Age of Innocence**, y algunas reflexiones sobre el conjunto de su obra buscan capturar un poquito de toda esa pasión. Adecuadamente, completa el panorama un texto del propio Scorsese sobre el cine de Samuel Fuller, otro enloquecido, que actualmente sacude sus 83 años filmando con Jim Jarmusch en el *Matto Grosso*.



dossier

Scorsese

por Sergio Wolf

Suele decirse que la obra de un artista contiene siempre una paradoja. Esto equivale a pensar que las direcciones que toma la estética de un creador no siguen un rumbo fijo, estricto, sino que se alimentan de aproximaciones y correcciones, pruebas, fracasos, nuevas perspectivas. El cine de Martin Scorsese se mueve en ese territorio. Territorio marcado por una tensión que podría definirse como el fruto de una relación productiva con el clasicismo y la modernidad.

Del relato clásico, Scorsese recupera, hibrida y rasga la tradición de los esquemas narrativos y en especial de los géneros. Hay una autoconsciente remisión a ese clasicismo que, géneros mediante, derivó en *Lengua y Ley* de una concepción del narrar. En sucesión y alternancia, ha ido desandando el policial de gangsters, el viaje como transformación interior, el musical, la historia de iniciación, la parábola de la trascendencia y del ascenso y la caída. El procedimiento consiste en un vaivén: va hacia atrás buscando estructuras y modelos, va hacia adelante reescribiendo tonos e intensidades. Una hipótesis sería que hay aprendizaje del modelo para luego violentarlo. Y al poner en escena este acto de buscar y reescribir, esta fuente de inspiración transfigurada, lo que hace es triturar la transparencia narrativa clásica, imprimiéndole así el gesto moderno.

Un recorte posible -genérico y cronológico- obliga a admitir que no parece casual detectar ciertos aspectos del policial de gangsters apareciendo desde su segundo cortometraje, *It's Not Just You Murray* (1964), en que "dos personajes no paran de robarse mutuamente" ¹, los Murray y Joe que, efectivamente, intercambian hasta la mujer que cierra el trío. Scorsese no orienta el relato hacia un modelo a lo "Scarface, terror del hampa", sino en torno de pequeños hampones que conforman un esbozo de "la banda" que el director retomará más adelante. Como en los policiales de gangsters, demarca un recorrido delictivo, los pasos que permiten el ascenso y las traiciones que conlleva. Pero esa modalidad genérica está inserta en una perspectiva que escoge una narración retrospectiva desde el presente de Murray, que da indicaciones a la cámara, y clausurar la trama con una escena que toma literalmente el epílogo de *Ocho y 1/2*, de Fellini. Mediante esta elección del sistema de la autobiografía -explicitado por la cita

felliniana- que es dicha a cámara, quiebra la transparencia introduciendo en el material la modernidad: delata el artificio, reenvía por la cita hacia lo "externo filmico" e instala al espectador en la subjetividad del gangster narrador, como ocurriera a través de esos planos repetidos de la "mirada" del febril y obsesivo Harry del primer corto, *What's A Nice Girl Like You Doing in a Place Like This* (1963), y con la mayoría de los personajes de sus films posteriores.

Son múltiples las intersecciones con los JR, Joey y Sally Gaga de la opera prima *¿Quién golpea a mi puerta?* (1969), si bien "la banda" gangsteril muta en "pandilla barrial", unificándose ambas en los Charlie, Johnny Boy y Tony de *Calles peligrosas* (1973).

En *¿Quién golpea...*, el accionar de la pandilla se disuelve en una construcción que decide priorizar el cruce de la historia de iniciación con el problema de la pertenencia: pasamos del espacio mental de la interioridad al espacio físico que la contiene. En el plano que abre la película, Scorsese busca la identificación con el JR que narra mediante la brusquedad de ese movimiento de cámara que va a reiterar de esta película en más, y a partir de allí desata una aluvional subjetivización narrativa: imágenes fugitivas a modo de *inserts*, anticipaciones y reverberaciones, concentración en planos detalle, supresión de diálogos reemplazados por ruido ambiente, continuos cambios de "velocidad narrativa". El modelo clásico del cine -del héroe del cine, para JR- en vez de incluirse en la materia argumental es literalizado y nombrado por medio de fotos y relato de escenas de películas de John Wayne para Hawks y John Ford, en que componía a un profesional de la resistencia. Así, si la manera de manipular el desenfoque dramático en los interiores remite a Cassavetes, la manera de incluir la cita remite a Godard, ambos probados deconstructores de la narración clásica. Quizá solo *Calles...*, en su filmografía, permita advertir una semejante demolición de las estructuras canónicas de narración.

La articulación que plantea *Calles peligrosas* consiste en integrar lo expuesto en *It's Not Just You Murray* y en *¿Quién golpea a mi puerta?*: describe la operatividad del grupo y, a un tiempo, desarrolla la evolución de aquella pandilla barrial devenida ahora en protoformación gangsteril y mafiosa que busca expandir un radio de operaciones aún limitado, y donde hay una larvada puja -el cálculo de Charly y la inconsciencia apasionada de Johnny Boy- por el control, deseo e intriga que van a consumarse en *Buenos muchachos* (1990). La puesta en escena hace que el itinerario funcione circularmente, sobre pocos espacios y recurrentes. De allí que la estructura conflictiva comprimida al límite estalle hacia adentro. El encierro condiciona la disolución de la puntuación dramática standard, cambiándola por una retórica de la discontinuidad, que pendula entre extremos que van del grito extemporáneo o la violencia inmoderada al silencio o la calma connotativa absolutos, sin términos medios, análogamente a cuando pasaba de los contraluces marcados a la blancura extrema en las escenas de sexo de *¿Quién golpea...*

Si *Buenos muchachos* termina de delimitar esta zona de la obra de Scorsese, es porque aquellos "gangsters precoces" han crecido y culminado en "organización criminal mafiosa", no han abandonado el barrio sino que lograron cruzar sus fronteras. Hay dos grandes bloques narrativos clásicos en el film y ambos retorcidos: el viaje iniciático y la parábola de trascendencia y del ascenso y la caída. El periplo de iniciación es ahora el de Henry Hill, pero el aprendizaje del código de la lealtad solo conduce a la traición, marcado por el autor en la escena de apertura, la del pasaje al crimen por parte de Tommy De Vito y Jimmy Conway; la trascendencia no es un estadio de la espiritualidad, ni es ésta la que ocasiona pináculo y decadencia: el motor es la pura y vulgar ambición. Los procedimientos narrativos clásicos, como siempre sucede en sus películas, se muestran reconvertidos o en coexistencia con procedimientos modernos. De tal modo, la evolución temporal del relato va a estar dada por una sucesiva

y elusiva variación en el tipo de música o de vestuario. Pero este recurso más bien tradicional se conjuga con un empleo muy personal de diálogos y réplicas verbales torrenciales y crispados, por esos intercambios de "violencia lúdica"² que hacen crecer la tensión diciendo todo y sin decir nada. Inversamente, abre con su modo ya habitual de lanzar la acción/iniciación comenzando por designar al narrador a través de una voz-off -que había empleado con similares fines en *The Last Temptation of Christ* (1988)- y por un movimiento imponente de la cámara: ese notable y extensísimo *travelling* "desde los ojos" de Henry, integrándose a ese nuevo mundo literalmente desde "el otro lado". Y esto lo combina, por tomar un ejemplo, con la persecución banalizada previa a la captura de Hill.

El recorrido cerrado en círculos de *Calles...*, devino deambular abierto, "*travelling* subjetivo" de Travis Bickle en *Taxi Driver* (1975). Ya no se trata de los modelos del policial de gangsters, sino del tópico del viaje como travesía y transformación interior. El deseo de trascendencia emerge de la ausencia de toda contención o abrigo, de que toda pertenencia geográfica o grupal ha desaparecido. La ciudad despojada de barreras zonales favorece el itinerario y por lo tanto el pasaje de condición. Más que nunca, el relato es un puro desprendimiento, casi un accidente del punto de vista de Travis. Tal como con los elementos que registra Robert Pupkin en las oficinas de Jerry Langford de *El rey de la comedia* (1982) o los detalles del cuello y los labios de la segunda y cíclica asistente del pintor Dobbie de *Apuntes del natural* (1989), cada plano de la "mirada" de Travis está atravesado por esa subjetividad. Scorsese desarrolla la idea remarcando lo azaroso de los encuentros arriba del vehículo y haciendo que una masa sonora y visual caiga sobre el espectador: lentas demoras en los juegos de palabras o en las prácticas "hacia la santidad" del protagonista en su despoblado departamento, deriva y peregrinaje sin rumbos previstos y progresión hacia un desorbitado desenlace en que introduce diversos modos -saltos de continuidad, tratamiento particular del color, cámara lenta- de dislocación de las gramáticas clásicas.

Aún en sus films que de manera más explícita procuran inscribirse en el territorio de los géneros va a manifestarse esta pendulación, este régimen que recupera y violenta, como sucede con el musical en *New York, New York* (1977) o el *thriller* psicológico en *Cabo de miedo* (1991). En lo que refiere a *New York...*, la cámara recoge el guante de danzar siguiendo los encadenamientos sonoros, retoma el recurso de los fundidos con situaciones picarescas para las giras de la banda y marca el nexo estrecho entre lo que le ocurre a la pareja -Jimmy Doyle y Francine Evans- y su producción musical. Entreverando con estas resoluciones, complementariamente, vuelve a comenzar el relato con la designación de su protagonista -la toma "busca" entre la muchedumbre hasta enfocar sus zapatos y luego subir para descubrir su rostro-, multiplica las miradas obsesionales subjetivas, riega el relato de disparos verbales y utiliza en ciertos tramos -como el del casamiento a medianoche- notables planos secuencia cuya duración propicia el "tempo" del conflicto en escena, igual que en las largas discusiones entre Jack La Motta y Joey en *Toro salvaje* (1980). En *Cabo...*, y pese a la pobreza de su puesta en

Clásico de la modernidad

escena, ocurre algo similar. Scorsese bebe en las aguas de la mejor tradición: estructuración dramática "bola de nieve", empleo del *scope*, continuidad de la parábola de la trascendencia, concepción abstracta por lo inmaterial del villano Max Cady sobre la base de dos personajes que hiciera Robert Mitchum en *La noche del cazador* y la primer versión de *Cabo de miedo*, titulada *Terror*. El modo de violentar la narración tradicional está otra vez en la cuestión de la subjetividad del personaje, jugando a traducir en escena la ambigüedad de si Cady -dada su inmaterialidad, al punto de no estar incluida su muerte- no es una proyección mental de Bowden, si el *thriller* no ocurre adentro suyo, lo cual es dable de inferir en otros atormentados anteriores, como el Travis de *Taxi...*, el Pupkin de *El rey...*, el Paul Hackett de *Después...*, el Cristo de *The Last Temptation...* o el Dobbie de *Apuntes...*.

Y si bien aborda otro tópico emblemático como la historia de iniciación, en la secuela *El color del dinero* (1986) reincide en ese entrecruzamiento del clasicismo y la modernidad. Es ejemplificador lo que desecha y lo que reescribe de *El audaz*, aquella película de Robert Rossen en que se basa. Todo lo referido al trío, al viaje como transformación interior -antes, de George Scott a Paul Newman; después, de Newman a Tom Cruise- y al viejo tema de la segunda oportunidad, ha permanecido casi intocado. Donde se distancian las versiones es, primero, en la designación del protagonista -la escena de apertura en el bar-, en la intensidad que imprime a la subjetividad del veterano Felson mediante el ruido de los tacos que operan -otra vez- como "el sonido de su propio pasado", y finalmente en el modo de representar el juego. La construcción del espacio del pool pareciera querer agotar todas las instancias de puesta en escena, igual que luego de *Toro...* pareciera no quedar modalidad alguna de filmar el box como combate interior, como el lugar de una abstracción. Rossen no lograba privilegiar una partida de otra en relación con los momentos relevantes del relato, Scorsese filma cada partida con una concepción diferente, repitiendo la evolución pautada para *Toro salvaje*. Ese es su territorio paradójico, su potencia cinematográfica circumscripita a la belleza de lo impuro.

Notas

1. *Conversaciones con Martin Scorsese*, Edic. Plot, Madrid, pag. 3
2. Thierry Jousse, *Cahiers du Cinema* N° 435, Sept. 1990

filmografía

Martin Scorsese nació en Queens, Nueva York, el 17 de noviembre de 1942.

Llegó a ser seminarista en el Cathedral College, pero luego se trasladó a la Universidad de Nueva York, donde descubrió la carrera de cine. Sus primeros cortometrajes fueron realizados allí:

Scorsese

What's a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This? (1963)

Cortometraje de 9', en 16mm. libreto: MS. fotografía: James Newman. montaje: Robert Hunsicker. c/Zeph Michaelis, Mimi Stark, Sarah Braverman.

El título dice "¿Qué hace una linda chica como tú en un lugar como éste?" Y de inmediato se oye la voz en off del protagonista: "Eso, yo no sé". Y comienza a narrar una historia que ya no vuelve a vincularse con aquella primera frase. La inspiración argumental fue un cuento de horror de Algernon Blackwood, sobre un cuadro que primero fascina y luego devora a un escritor. Pero el tono del film es el de una comedia, que absorbe todos los recursos posibles de las vanguardias cinematográficas contemporáneas. Según Scorsese: "Resolví que no debía haber un solo corte fluido. Cada corte tenía que ser una sorpresa. Cortaba entonces a una toma en movimiento, o a una foto-fija, o a una toma animada cuadro a cuadro". Así, imágenes y narración juegan un permanente contrapunto completando pequeños gags, porque las primeras ilustran a menudo el significado literal y preciso de la segunda. **Fernando Peña**

It's Not Just You, Murray! (1964)

Cortometraje de 15', en 16mm. lib.: MS, Mardik Martin. fot.: Richard H. Coll. mont.: Eli F. Bleich. c/Ira Rubin, Andrea Martin, Sam De Fazio, Catherine Scorsese.

Murray, un gangster de segunda, cuenta su vida en un cuarto de hora. Ha vivido engañado por su mejor amigo, Joe, y su carrera criminal es más bien modesta, pero con los años Murray desarrolló una forma propia de razonar el pasado. Scorsese utiliza nuevamente el contrapunto cómico entre imagen y narración, esta vez para mostrar cómo Murray se engaña a sí mismo: habla de "incomprensión" cuando es atrapado por la policía por destilar licor clandestinamente, de "verdaderas molestias" al encontrarse atado, amordazado y con los pies en una cacerola de cemento, de "familia" cuando es evidente no sólo el hecho de que Joe se acuesta con su esposa, sino también que aquellos no son sus hijos.

Murray no llega a ser un hipócrita, sino apenas un pobre tipo que ha desarrollado sus propios mecanismos de razonamiento, en parte por un retorcido sentimiento de culpa y en parte porque, a fuerza de un uso ambiguo, las palabras ya no tienen un sentido claro para él. Scorsese define a su personaje con datos que ha observado largamente en tipos semejantes, durante su juventud neoyorquina. Catherine Scorsese, madre del realizador, confirma esto con su constante presencia, esgrimiendo siempre un plato de tallarines. La misma comprensión, y un tratamiento formal que parte de aquí, reaparecerá notablemente en **Buenos muchachos**.

La cinefilia es la otra influencia fuerte del film. Si bien el tono general busca la originalidad

de las vanguardias, a la primera parte del relato le corresponden referencias al cine de gánsters y las películas musicales de los años treinta. La segunda parte remite en particular a Antonioni (la esposa de Murray emula a Monica Vitti) y a Fellini, en típico final circense. **Fernando Peña**

The Big Shave (1967)

Cortometraje de 6', en 16mm. lib. y mont.: MS. fot.: Ares Demertzis. c/Peter Bernuth.

Un joven entra en un baño y se afeita. Aunque se corta con la hoja más y más, sigue afeitándose hasta que todo su rostro queda literalmente convertido en un guñapo sanguinolento. La cosa termina con un fundido a rojo.

Scorsese hizo este trabajo experimental para protestar de un modo práctico por la guerra de Vietnam y, también, para exorcisar algunos indefinidos fantasmas interiores. Se rodó durante la prolongada filmación de **¿Quién golpea a mi puerta?**, en tiempos de gran efervescencia política, en particular en el ambiente universitario en el que Scorsese se movía. Cuando las protestas juveniles antibélicas se volvieron más frecuentes y llegaron a culminar en sangrientas represiones policiales, Scorsese adoptó una actitud militante más clara al participar de la realización colectiva **Street Scenes** (1970), registro documental de esas manifestaciones. **Fernando Peña**

Who's that Knocking at My Door?

¿Quién golpea a mi puerta? 1965-69

90'. lib.: MS. fot.: Michael Wadleigh, Richard H. Coll. mont.: Thelma Schoonmaker. c/Harvey Keitel, Zina Bethune, Lennard Kuras, Michael Scala, MS.

Es el primer largo de Scorsese. Es en blanco y negro. Es con Harvey Keitel. Transcurre en las calles de Nueva York. Hay violencia, sexo (o bloqueo del sexo) y religión. Tiene algunos excesos, pero fascinantes: algunos inserts, por ejemplo, que demuestran hasta qué punto Scorsese veía cine europeo *new wave* (en particular secuencias oníricas que muestran a Keitel tirando naipes sobre un cuerpo desnudo).

No hace falta ser un crítico francés para afirmar que en estos 90 minutos hay indicios de todo el Scorsese por venir. Están por ejemplo las tiradas verbales interminables -medio tanas, medio americanas-, en especial del mejor -o más visto- amigo de Keitel, con un momento memorable cuando inserta esa verborragia urbana en el clima hipersereno de una montaña a la que van a pasar un par de días. Esas tiradas se multiplicarán hasta llegar a los auténticos campeonatos de **El toro salvaje** y **Buenos muchachos**. Está la estrecha relación entre el sexo y la violencia con la religión: la figura asfixiante de la madre, las heridas turbadoras de un Cristo escultórico, y sobre todo el modo en que todo eso imposibilita amar a una mujer, justamente por herida, humillada y ofendida. El momento en que Keitel

quiere ser comprensivo con ella, sin darse cuenta de que la está perdiendo (al perdonarle una violación que no provocó) es patético, fuerte, conmovedor.

Pero la secuencia a la vez más formalista y más lograda tiene que ver con el modo en que el grupo existencialmente desesperado y buscador de amigos es filmado jugueteando de manera cada vez más peligrosa con un revólver, en cámara lenta, en un ballet entre siniestro y hermoso, acompañado en la banda sonora por un tema de salsa que acentúa a la vez la lentitud y la tensión insoportable.

Hay mucho *feeling* además para los lugares, desde la circulación del grupo en la noche, en busca de un Norte inencontrable, hasta el cruce del río en el inmenso ferry transbordador donde conoce a la mujer, convertido en desierto y móvil territorio donde intercambiar primero miradas y después palabras.

Aun vista hoy, tan lejos de su estreno, **¿Quién golpea a mi puerta?** muestra todo un entramado temático original que cierta crítica atribuye con demasiada velocidad sólo al guionista Paul Schrader. Resulta además, justamente por menos típicamente "scorsesiana", más inquieta, salvaje y marginal en el fondo que **Calles peligrosas**. *Elvio Gandolfo*

Boxcar Bertha

Pasajeros profesionales 1972

88'. arg.: historia de Boxcar Bertha Thompson y Ben L. Reitman. guión: Joyce H. Corrington, John William Corrington. fot.: John Stephens. mont.: Buzz Feitshans. c/Barbara Hershey, David Carradine, Barry Primus, Bernie Casey, John Carradine, MS.

La Boxcar Bertha del título original es auténtica y su carrera criminal fue una de las tantas que se hicieron legendarias en Norteamérica durante los años próximos a la Gran Depresión. No fue, por cierto, la pertinencia social del tema lo que llevó al productor Roger Corman a financiar este primer trabajo profesional de Scorsese, sino la sencilla vinculación del asunto con la historia de Bonnie & Clyde, llevada al cine con enorme éxito de taquilla por Arthur Penn en 1967.

Según Scorsese, "Roger Corman era, ante todo, un caballero, muy dispuesto a dejar en libertad tu propia expresión cinematográfica en tanto ésta se ajustara a la estructura de lo que él necesitaba. Aquí por ejemplo, miró el guión y sólo se aseguró de que en tal o cual parte hubiera un toque de sexo y violencia". Por su parte, lo que más atrajo a Scorsese del libreto era el final del protagonista, que muere literalmente crucificado en el vagón de un tren de carga. En un período en el que el realizador vivía asaltado por imágenes religiosas, esa escena le ofreció la posibilidad de una primera catarsis. Precisamente, fue durante el rodaje de este film que la actriz Barbara Hershey, advirtiéndole la obsesión religiosa de Scorsese, le dio para leer *La última tentación de Cristo*, de Nikos Kazantzakis.



El film se conoció en Buenos Aires bastante abreviado, no sólo a causa del sexo y la violencia, sino también porque uno de sus protagonistas es un activista sindical. Hoy todavía no es fácil encontrarla en video, aunque circula en varias ediciones, con títulos diferentes. Siendo primitiva, y obvio su carácter de película de complemento, **Pasajeros profesionales** contiene caracterizaciones que superan largamente las de la mayor parte de la producción previa del sello AIP. Crucifixión aparte, la marca autoral más característica la constituyen las múltiples referencias cinéfilas, que van desde el villano interpretado por John Carradine, hasta el diseño de los títulos y la divertida inclusión de dos personajes llamados Michael Powell y Emeric Pressburger. **Fernando Peña**

Mean Streets

Calles peligrosas, 1973

110'. libr.: MS. M. Martin. fot.: Kent Wakeford. mont.: Sid Levin. c/Harvey Keitel, Robert De Niro, David Proval, Amy Robinson, Richard Romanus, MS.

Las malas calles ocupan distintos paisajes. En el *Lower East Side* de Manhattan, cerca de las barriadas pobres que inmigrantes judíos ocuparon a principios de siglo en Brooklyn, existe una zona conocida como *Little Italy*. Allí crecieron la segunda y tercera generación de descendientes peninsulares. Nápoles, Sicilia y Calabria quedaron reducidas a los cuentos del abuelo o bien a un anticuado afiche multicolor en las paredes de la barbería o el restaurant, y los nuevos herederos se transformaron en una manada de hambrientos pequeños estafadores que hicieron del barrio su propio coto de caza. Ya ni siquiera pueden aspirar a convertirse en los líderes de la mafia que dominaban con cierta comodidad la escena del crimen desde los locos años '20 hasta mediados de los '50: su rol será el de nocturnas aves que perdieron el último tren al gran sueño. Y será allí precisamente, en la trastienda del "sueño americano", donde **Calles peligrosas** encuentra su esencia y valor.

Scorsese, como nadie, muestra el rostro del *loser*. La víctima. Los héroes son pioneros de una humanidad urbanizada que mira hacia atrás y se primitiviza. El drama de **Calles peligrosas** se expresa por medio de una serie de conversaciones exponiendo pequeñas historias en las que los personajes del film se manifiestan como una fractura temporal. El héroe tiene vagos planes de abrir un bar. Uno de sus amigos ya cuenta con uno. El héroe pasa gran parte de su tiempo en el bar de su amigo, al punto en que llega un momento en que lo siente como propio. Otro amigo se endeuda. En cualquier momento, el volcán puede estallar. También puede no hacerlo. Porque el film no cuenta con una acción, sino con la sumatoria de movimientos mínimos que revelan al particular entramado de un sector social.

Por un lado encontramos un grupo con relaciones culturales profundas y sofisticadas. Es la

generación de sus mayores, con sus propios fetiches y los recuerdos de otra realidad, en la que se funden ametralladoras y salamines. El film testimonia el conflicto de esta tribu sedentaria, arraigada pero no totalmente adaptada, y sus descendientes, sometidos a las exigencias de leyes tácitas o formuladas, deseosos y a la vez con pánico de crear su propio destino. Scorsese deja correr la cámara prolijamente por calles y ambientes que le son propios, por gestos y acentos que son los suyos. Detenerse es imposible: sería como intentar parar el tiempo. Y esa es la columna vertebral de su film: el día sigue a la noche, el sol a la tormenta, aún en la jungla de cemento.

Scorsese no sólo ha vivido la historia, no sólo deseó y alcanzó a contarla, sino que además logró que el material real se concretara permitiendo que la historia se contara a sí misma. Suena fácil, pero no lo es. **Christian Kupchik**

Scorsese quedó medio en banda después de dirigir **Pasajeros profesionales**. Corman le había ofrecido otros proyectos, pero finalmente terminó aceptando el consejo de John Cassavetes en cuanto a seguir con una línea de trabajo personal. Eso hizo, y lo hizo a fondo. Rescató un viejo guión de su amigo Mardik Martin -*The Season of the Witch*, escrito en 1966- y realizó lo que sería la afirmación definitiva del "estilo Scorsese".

Auténtico triunfo creativo, **Calles peligrosas** planeaba la quintaesencia de las obsesiones del cineasta, y aún hoy brilla en la distancia como un mojón hacia el que han mirado el Spike Lee de *Do the Right Thing* (*Haz lo correcto*, 1989), el Quentin Tarantino de *Reservoir Dogs* (*Perros de la calle*, 1992) y el Abel Ferrara de siempre, por nombrar algunos. Realizada con un presupuesto hecho de retazos (algo del bolsillo propio, algo de Jonathan T. Taplin -manager de The Band y Bob Dylan-, algo de la Warner), representó un "*back to Little Italy*" a pesar de que fue filmada en Los Angeles.

La historia elegía una perspectiva coral -un grupo de personajes treintañeros, hijos de la mafia neoyorquina- como lo haría más tarde **Buenos muchachos**, aunque lo que aquí se volvió ironía en **Calles peligrosas** era tragedia (ya que no melodrama), catarsis, salvajismo. Experimental pero directa, entregaba una pintura alucinada de la etnia italiana tratando de insertarse en el *american way of death*, y emergía, potente, en el panorama del cine de gangsters como novedad explosiva.

En el centro del conjunto que protagoniza la historia está Charlie (Harvey Keitel), alter-ego del director y, como tal, a dos aguas. Abruado por la carga de códigos religiosos y mafiosos, ambos de igual intensidad, Charlie se sabe un pecador que ha de redimir sus culpas pero no tiene idea cómo. Guarda total fidelidad al tío Giovanni (Cesare Danova), capo del barrio, quien le ha prometido la quimera del negocio propio. Mientras tanto presiona y enjuicia la vida de Charlie, y Charlie fracasa con aquellos por quienes realmente siente afecto: el desquiciado Johnny

Boy (Robert De Niro) y Teresa (Amy Robinson), con quien mantiene una relación conflictiva. Como muchos elementos de **Calles peligrosas**, el personaje de Teresa estaba preanunciado en *¿Quién golpea a mi puerta?* en la chica que J.R. (Keitel) conoce en el ferry. Aquí la figura femenina se perfila más claramente, aunque no sea más que para reflejar el tormento del pobre Charlie. Según Scorsese, la epilepsia de Teresa es para él, "*una maldición sagrada. Acostarse con Teresa es como un castigo que se inflinge*".

En permanente tensión, moviéndose entre unos y otros, amigo de todos, el eterno mediador, Charlie es el único que siente la puntada de estar haciendo algo equivocado. Tiene tanto miedo de arder en el infierno que ya vive en él. En la violencia latente de ese personaje se aloja la de la propia película. Los demás personajes son el comentario a su desesperación, sobre todo Johnny Boy -a quien el tío Giovanni desaprueba-, jugador, autodestructivo, inconsciente. La historia emerge de las situaciones sin dominarlas. Es una convulsión abriéndose paso hasta un final sangriento que es tan sólo un reacomodamiento de las relaciones de poder. Un final de la película pero no de la historia.

Así como el neón enfermizo marca la estética, y la tragedia desdramatizada el estado de ánimo, el rock marca el ritmo de los personajes. No se puede aquí hablar de banda sonora: la música es inseparable de estos jóvenes gangsters. Como la calle y el peligro. Música y películas y catolicismo y sangre y culpas. Es decir, una ópera del siglo veinte. **Adolfo Buela**

Alice Doesn't Live Here Anymore

Alicia ya no vive aquí, 1974

112'. libr.: Robert Getchell. fot.: Kent Wakeford. mont.: Marcia Lucas. c/Ellen Burstyn, Kris Kristofferson, Alfred Lutter, Dianne Ladd, Jodie Foster, Harvey Keitel, MS.

La crítica norteamericana Pauline Kael ha advertido sobre el particular significado que tuvo para diversos directores americanos su formación religiosa. Durante las décadas del '40 y '50 los estadounidenses se sintieron muy cerca de su cúspide moral. Los cineastas que dominaban la escena por entonces, como John Ford, pertenecían mayoritariamente a esa categoría que se conoció como WASP (*White Anglo-Saxon Protestant*), es decir, blancos, anglosajones y protestantes. La ilusión del éxito era la única moneda de auténtico valor circulante.

Esta situación se verá modificada con el arribo de los problemáticos años '70. Vietnam, los conflictos raciales, el escándalo de Watergate, obligaron a un riguroso autoexamen de conciencia que modificó los códigos morales vigentes hasta entonces en distintos niveles de la población. Como por arte de magia, una nueva generación de directores apareció como factor de recambio en la industria cinematográfica. Los valores que sostenían la categorización ideológica de los WASP de pronto se vieron reemplaza-

dos por una talentosa generación de guionistas y cineastas de origen católico, como Francis Coppola, Robert Altman y Martin Scorsese, quienes -entre otras cosas- ponían sobre el tapete el rol de la culpa en la conciencia social.

Ya en **Calles peligrosas** encontramos en un papel secundario a una mujer que no se contenta con ser una figura decorativa en ese mundo eminentemente masculino en que se dividen las bandas de un barrio. El retrato de esa mujer es tierno y vigoroso a la vez, y no se ajusta al estereotipo femenino dibujado por la tradición italiana. En **Alicia ya no vive aquí** Scorsese se ocupa de desarrollar aún más esta temática, que también ha sido esquematizada por el cine americano. Se distancia de la glorificación del ideal masculino tratado incluso en su obra anterior, donde la amistad entre hombres y la huida de la realidad social han sido materia recurrente. Alice vive un matrimonio que significa una constante humillación. Su esposo ni siquiera aprecia sus dotes como ama de casa. Cuando el hombre muere en un accidente automovilístico, Alice se ve obligada a dar una dirección a su vida. Decide vender su casa, y junto a su hijo se marcha a su ciudad natal, Monterrey, para intentar una carrera como cantante. Sin embargo, el destino se opone a sus deseos. La falta de dinero la obliga a tomar un empleo como mesera de café. Allí encuentra un hombre que intenta hacerla desistir de sus sueños, pero Alice aprendió de la triste experiencia que le dejara su matrimonio. La nueva libertad le demuestra la importancia de pensar en sus propias necesidades. No abandona su ambición de ser cantante, y el nuevo hombre no tiene más remedio que aceptar sus exigencias.

Scorsese utiliza la tradición narrativa americana demostrando un profundo conocimiento y también cierta distancia. El film comienza con un prólogo que ilustra la infancia de Alice. Una niña camina y fantasea en una granja. Cuando canta contra el sol del ocaso, Hollywood se hace presente a través de los roles infantiles de Judy Garland. La escena es una traducción subjetiva de los recuerdos de Alice: el sueño de la infancia feliz. La irre realidad prefabricada se incrusta con fuerza en el prolijo realismo del film. El relato de Alice es una odisea. El paisaje que atraviesa es seco y estéril. La soledad y el abandono que refleja no es más que su propia desorientación. ¿Quién es? ¿Dónde se dirige? Ese espacio sin límites ni siquiera indica huellas o puntos de interés en los cuales fijar la vista, en los que confiar. El cine americano de los '60 y '70 invitó a muchas odiseas semejantes. En general, narran el nervosismo que recorre la sociedad altamente industrializada. El hombre no encuentra anclaje en su medio y se ve obligado a partir en busca de un lugar en donde pueda reconocerse y sentirlo como propio. En suma, busca un marco de pertenencia.

Alice no sólo es retratada en relación a los hombres, sino también en función de su trabajo. La dependencia económica derivada del matrimonio le indica a ella cómo proceder ante las exigencias del hombre. En cuanto empieza a

ganar su propio dinero reacciona más activamente ante lo que la rodea, e incluso toma decisiones bastante osadas. Su relación con otras mujeres está marcada por la misma intensidad que respecto a los hombres. La despedida de su mejor amiga ocupa un lugar especial. De hecho, resulta mucho más dolorosa esta escena que la propia muerte del marido.

La amistad entre mujeres configura un aspecto de la vida cotidiana que no ha sido visitado con demasiada frecuencia por el cine, menos si el responsable es un hombre. En el café donde trabaja Alice hay una camarera con quien choca de inmediato. El estrés que surge como consecuencia de condiciones laborales exigentes colisiona con los problemas y la carga emocional que todo ser humano arrastra de su propia historia. El contraste entre ambas mujeres pronto se transforma en una estrecha relación, que es relatada por Scorsese con gran calidez. Es por medio de conversaciones con su compañera de trabajo que Alice llega a comprender cuáles son los objetivos esenciales de su vida.

Ellen Burstyn (quien obtuvo un Oscar por su actuación), trabajó estrechamente tanto con Scorsese como con el guionista Bob Getchell, e incluso muchas escenas surgieron a partir de las improvisaciones y sugerencias de la actriz. Además, la propia Burstyn exigió que hubiese varias mujeres participando en la producción del film, petición a la que Martin Scorsese accedió de buen grado. **Alicia ya no vive aquí** contó con una montajista, una escenógrafa y una asistente de producción. Por si fuera poco, la producción de la película estuvo a cargo de la novia del director. Así fue como llegó Alice, para vivir definitivamente del lado de un cine que merece ser visitado. **Christian Kupchik**

Italianamerican (1974)

Mediometraje documental para la TV, de 45'.
libr.: MS, M. Martin, Larry Cohen. fot.: Alex Hirschfeld. mont.: Bertram Lovitt. c/Charles, Catherine y Martin Scorsese.

La película se rodó como parte de una serie sobre los principales grupos de inmigrantes de Estados Unidos. Martin Scorsese hace hablar a sus padres sobre sus orígenes, sin preguntas, a partir de un primer pedido de naturalidad. El espontáneo temario se inicia con la comida (Catherine explica a su hijo cómo aprendió a preparar salsas) y deriva en una descripción de la vida en el *Lower East Side* de Nueva York, desde la segunda década del siglo. El resultado es completamente increíble, no tanto porque el relato de estas personas sea cautivante, sino por la manera sencilla, directa en la que ambos logran imprimir emociones en el celuloide. Scorsese sacó partido de esta facultad haciéndolos participar en varias de sus películas, con un protagonismo mayor de Catherine en **Buenos muchachos**.

De pronto se convierten en dos de los cómicos más espontáneos del cine, en un extraordina-

rio juego inicial con los extremos de un sofá, en reproches mutuos sobre la espontaneidad que se supone deben tener ("¡No trates de actuar; eso no es lo que quiere Marty!", "¡Yo no actúo! ¿cómo podría?", "¡Sí, estás actuando, no estás siendo espontánea!", o en la descripción de la aburrida vida cotidiana ("El se sienta ahí y no me habla", "¿Qué es lo que quieres que te diga?", "No sé, háblame", "¿Qué queda por decirle a una persona con la que se ha vivido cuarenta años?").

Clave esencial para llegar mejor hasta la obra de Scorsese, **Italianamerican** esquivó la propuesta inicial de hacer un documental tradicional. Aparecen las fotos familiares, pero comentadas por ambos: "Esta la sacamos en tal lugar; esto no se entiende bien pero es tal otra cosa". El obligado material de archivo está reducido al mínimo, ilustra rápidamente los sitios referidos por el diálogo de la pareja y tienen un paralelo inmediato en imágenes actuales de los mismos sitios.

Scorsese necesitó del cine hasta para arriarse a sus propios padres y no le da vergüenza reconocer que los descubrió como personas a través de **Italianamerican**. También dice que es su mejor película. **Fernando Peña**

Taxi Driver

Idem., 1976

114'. libr.: Paul Schrader. fot.: Michael Chapman. mont.: Marcia Lucas, Tom Rolf, Melvin Shapiro. c/ Robert De Niro, Jodie Foster, Cybill Shepherd, Harvey Keitel, Peter Boyle, MS.

Taxi Driver es, quizás, el logro más depurado de Martin Scorsese en su aparente intento, formulado virtualmente en toda su filmografía, de esbozar un tratado cinematográfico del carácter del hombre norteamericano medio. Inmaduro, frágil, sensitivo, edípico, en el mejor de los casos; autista, racista -aunque más no sea por omisión-, reprimido, frustrado y psicopáticamente violento en el peor. También es, según el propio Scorsese, un film sobre la "soledad". Y sobre la trascendencia, agregan algunos, recordando que Paul Schrader, el guionista, es también autor de un ensayo muy citado, *Transcendental Style in Film*, dedicado a la obra de Bresson, Ozu y Dreyer. Ambas definiciones sirven para empezar a pensar una película difícil, justamente, de definir. En principio, **Taxi Driver** parece compartir las preocupaciones de buena parte del cine "comprometido" norteamericano de la década del '70: el síndrome post-Vietnam, el magnicidio, la droga, la violencia urbana, las guerras interraciales, y hasta el "Woman's Lib". Sin embargo, esto no es sino lateral, parte apenas del contexto ambiental en el que se mueve quien sí es el eje dramático de la película: Travis Bickle. Más que un taxista. O menos. Un individuo que cumple la función de manejar un taxi, sin comprometer de sí más que lo necesario para que transcurra lo meramente funcional. La diferenciación no es ociosa, habida cuenta de que

Scorsese se preocupa bastante rápidamente en separar al individuo de la función que cumple. Mientras uno de sus compañeros taxistas intentará paliar la angustia creciente e inexpressable de Travis explicándole que "un tipo tiene determinado trabajo, y ese trabajo le hace ser lo que es", sabemos que Travis no es su trabajo. Lo sabemos, quizás, gracias a que Scorsese incluye sin dilaciones fragmentos en *off* de un texto que, en la voz de Travis, se revela como una suerte de "diario íntimo". Aquí se exponen rápida y claramente las obsesiones morales de Travis, cargadas de una subjetividad peligrosamente primaria, que le hace ver "los animales de la noche: putas, putos, travestis, rufianes, adictos, vagabundos, traficantes..." Eso dice Travis que son los seres a quienes ve. Pero no lo dice cuando comparte una pausa con los demás taxistas. Allí prefiere más bien guardar silencio, mientras los otros describen sus proezas sexuales ensayadas en pleno vehículo, o se quejan de la violencia en las calles. Travis no es uno más entre ellos. No tiene nada que contar. No tiene nada que decir. No participa de la módica mitología de los taxistas. No se ha "transformado en lo que es su trabajo," y ellos sí. Simplemente, maneja un taxi. Su soledad no puede siquiera paliarse por una eventual pertenencia a la "tribu" de los taxistas. Su soledad es esencial y, como tal, sin sentido. Está solo, y avanza noche y día, solo, por la ciudad.

En el primer tramo del film, Scorsese nos coloca muy cerca de él. De su mirada. Casi invariablemente, vemos el exterior urbano neoyorquino como lo ve Travis; desde el interior de su taxi, desde las ventanillas laterales, desde la panorámica del parabrisas, que opera como una verdadera pantalla de imágenes disueltas por el neón y la humedad, y por la disuelta percepción de Travis, alterada hasta la virtual alucinación por la constante ingestión de pastillas. También, compartimos la intimidad del autista monólogo interior de Travis que va punteando la imagen. Travis describe, y al describir juzga. Es difícil no coincidir con sus juicios, las imágenes que vemos parecen corroborarlos. Sin embargo, la gramática de eficaz clasicismo que elabora Scorsese va "separándonos", con la pura objetividad de la cámara, de la subjetividad del personaje que "ve". Comenzamos a percibir una fisura entre la mirada de Bickle y lo que muestra la cámara; de repente, ya no estamos tan "cerca" del personaje; de repente, *Taxi Driver*, el film, se revela como una entidad crítica autónoma de *Taxi Driver*, el personaje. Lo que desde un principio parecía un esquema de relato casi tautológico, ahora es pura dicotomía. Esta escisión conceptual, clave para enfatizar la cualidad ensayística del film, para salvarlo de toda posible dramatización psicológica basada en la identificación, se agudiza cuando Travis detecta a Betsy, a quien describe como un "angel". Quizás lo sea -especialmente si nos atenemos a uno de los tantos niveles de significación del film, la parábola de inspiración bíblica, con Travis como Justiciero-Exterminador al rescate de las almas puras, perdidas en los círcu-

los del infierno- pero Scorsese la muestra diurna, a plena luz, como una chica del montón, vestida impecablemente de blanco pero con nada más que su belleza típicamente WASP para destacarse. Está claro que es un "angel" sólo a los ojos de Travis. Cuando éste la invita al cine porno, sin tener la más mínima noción de lo insultante y desubicado de su actitud, se produce la primera instancia de extrema tensión del film por la fractura, que será a partir de ahora definitiva, entre cómo ve las cosas Travis y la noción de ellas que tiene el espectador.

Hasta ahora, hemos "sido" Travis. A partir de ahora, habrá entre él y nosotros una suerte de "distancia crítica". No es casual que, a partir de ahora, el uso del espejo retrovisor y de las subjetivas de Travis mirando a través del parabrisas (quizás no haya en el cine contemporáneo mejor puesta en escena metafórica de la paranoia, y de su versión banal, la desconfianza, que el uso del espejo retrovisor en *Taxi Driver*) Scorsese agregará el espejo de la habitación de Travis, donde él se mirará y dialogará consigo mismo, cerrando definitivamente el círculo de aislamiento, en sus poses ritualísticas previas al inicio de su raído mesiánico-vengador, que además habilitan a pensar que por algo Schrader iba a estar tan interesado en Mishima. A esta altura, es virtualmente imposible para el espectador ensayar una lectura unívoca del personaje, gracias al trabajo "crítico" que Scorsese ha ejercido sobre su material. Travis Bickle es, simultáneamente, un psicótico larvado a punto de pasar al acto y convertirse en magnicida; un hombre desesperado víctima de las circunstancias y de su mediocridad; un psicópata estructurado pronto a ejecutar su próximo acto de violencia, o un fanático trascendentalista convencido de su misión de lavar con sangre de pecadores el camino a la salvación de los justos. No podemos identificarnos con él, tampoco condenarlo; ni siquiera entenderlo. Sí podemos apreciar la construcción lógica del film, que con magnífica arquitectura nos conduce a tres elementos proverbiales del cine de Scorsese, que suelen operar como virtual moraleja: la paradoja, la reiteración y la fatalidad.

Es paradójico que Travis haya podido ser un magnicida -de haber resultado fructífero su intento de asesinar al candidato- y finalmente resulte un héroe, al virar la mira de su furia para ejecutar al rufián y afines. Travis tiene el impulso, la justificación moral y la decisión de matar. Que su víctima propiciatoria pertenezca al círculo del poder o al círculo de la marginalidad es un hecho, para él, subsidiario, indistinto. El candidato es la encarnación del mal y la mentira que oprimen a Betsy; el rufián es la encarnación del mal y las bajas que oprimen a la prostituta Iris. Ambas mujeres también son indistintas frente a la pura pulsión de Travis. Si Betsy no "escucha" el llamado salvador de Travis cuando éste la "ve", desnudándola en su evidente soledad y aislamiento, el azaroso pedido de auxilio de Iris, metiéndose en el taxi para escapar infructuosamente del rufián, servirá para que Travis reemplace el sujeto de su misión mesiánica y trascen-

dente. Ahora es Iris lo que antes era Betsy. Travis confunde casualidad con predestinación, sustituye una mujer por otra y reitera su síndrome.

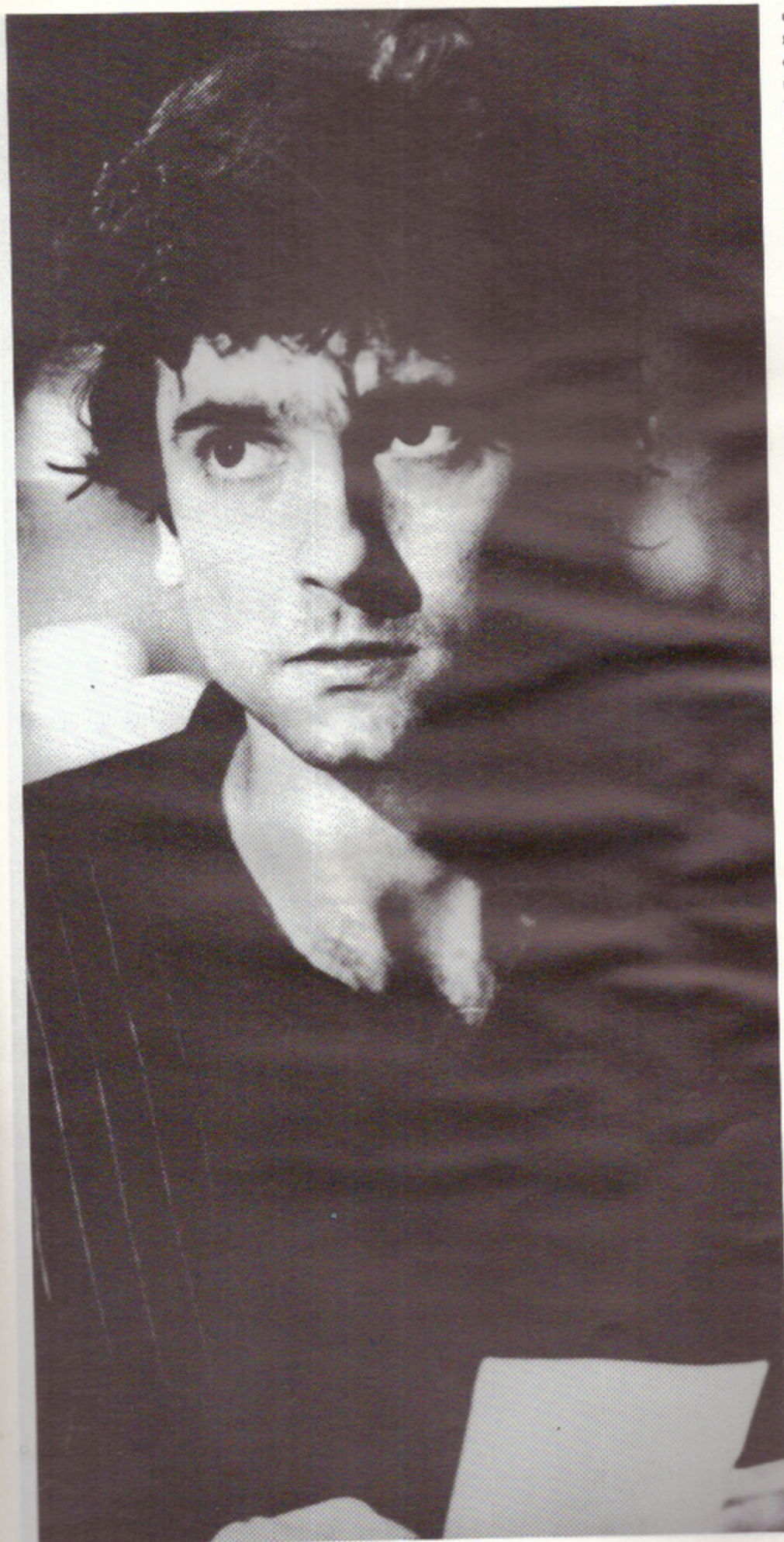
Llega entonces la formidable secuencia de la masacre en el hotel, con cuerpos cuyo movimiento físico sutilmente distorsionado, alterado, parece corresponder a una luz ambiental en descomposición, acorde con la percepción descompuesta de Travis quien, sin embargo, es aquí vehículo de la verdad. En la culminación del film, y cuando ya hemos acompañado la evolución de un personaje, de un carácter, distanciados críticamente de él, Scorsese nos revela que aquí, la dicotomía que él mismo ha erigido debe quedar ocluida por la nítida evidencia de que Travis extermina al mal verdadero. Nuevamente, y apenas por los doce o trece minutos que dura la secuencia, otra vez "somos" Travis, para entender que su acción es justa, que está inspirada por una verdad incontrastable. Después, Scorsese aplicará su acostumbrada "coda". Luego de salir de la escenografía de la masacre con un repliegue de la cámara, para recuperar la mirada objetiva en un fundido encadenado de muros y pisos ensangrentados, armas, objetos y cadáveres registrados con la silenciosa ecuanimidad de la foto periodística (es la célebre toma cenital con la cámara perpendicular al piso, retrocediendo lentamente por sobre las cabezas de los personajes inmóviles, como si sobrevolara una instalación hiperrealista de Duane Hanson), Scorsese revelará que Travis Bickle ha atravesado las tinieblas, el círculo de la sangre y hasta el umbral de su propia muerte para "renacer" a otra vida. Sin embargo, ese gesto suyo del último plano del film, cuando acomoda eléctricamente el espejo retrovisor luego de haber visto a la arrepentida Betsy, es sombría evidencia de que Travis Bickle ha "renacido" sólo para repetirse fatalmente. *Eduardo Stupia*

New York, New York

Idem, 1977

153 y 163'. *libr.*: M. Martin, Earl Mac Rauch. *fol.*: Laszlo Kovacs. *mont.*: Irving Lerner, Marcia Lucas. *c/Robert De Niro, Liza Minnelli, Lionel Stander, Barry Primus.*

Hay una inspiración evidente en *New York, New York* y es la de Vincente Minnelli. Si como dice Guillermo Cabrera Infante (en *Arcadia todas las noches*) para Minnelli "vivimos en el mejor de los mundos posibles, mientras en el mundo sea posible esta felicidad creída, esta fingida bienaventura del cine", *New York, New York* es una constante celebración de la dicha de hacer cine. Toda la enorme secuencia de apertura del film (que en el primer corte de montaje de Scorsese duraba casi una hora) parece haber sido concebida no tanto en términos narrativos, para establecer la relación entre el saxofonista Jimmy Doyle y la cantante Francine Evans, sino simplemente por el mero placer de hacer bailar a la cámara, una y otra vez, impulsada por el *swing* de la música de las grandes bandas. Esa sensualidad



es típica del cine de Minnelli, y Scorsese (además de rendir los homenajes más obvios, como cuando De Niro observa la danza silenciosa de una pareja bajo un puente, a la luz de un farol) la lleva hasta las últimas consecuencias, particularmente en los momentos puramente musicales, que son de una intensidad abrumadora. Basta con ver cómo resuelve Scorsese una sesión de jazz en un club de Harlem, con esos barridos de cámara que van del *break* de la batería hasta los breves y furiosos compases de la trompeta y el trombón, para darse cuenta de qué manera el director siempre encuentra una solución consubstancial con la materia a filmar, como lo haría luego en *Toro salvaje* y *El color del dinero*, con el box y el pool, respectivamente.

Que Liza Minnelli sea la hija del gran Vincente y que su madre Judy Garland haya sido la protagonista inolvidable de *A Star Is Born* (*Nace una estrella*, 1954), el film de George Cukor que a su vez sirvió como modelo para la construcción del guión de *New York, New York*, son apenas los datos más visibles de la heráldica que nutre a la película más referencial de Scorsese. Curiosamente, como él mismo lo ha reconocido, es también su película más experimental, en su intento por conciliar el más puro artificio -el de la época dorada de la MGM- con esa forma de realismo sucio que supone la improvisación.

Luciano Monteagudo

The Last Waltz

El último Rock, 1978

117'. fot.: Michael Chapman, L. Kovacs, Vilmos Zsigmond, David Myers, Bobby Byrne, Michael Watkins, Hiro Narita, Freddie Schuler. mont.: Yeu-Bun Yee, Jan Roblee. c/The Band, Bob Dylan, Joni Mitchell, Neil Diamond, Ron Wood, Eric Clapton, Ringo Starr, MS.

Pocos registros fílmicos han tenido la calidez y sobriedad de éste, al que Scorsese aportó su *savoir faire* y su amor por el rock. Se trataba de la despedida de los legendarios canadienses *The Band* en San Francisco, 1976, quienes reunieron para la ocasión a una veintena de músicos de primer nivel (incluidos Neil Young, Bob Dylan, Joni Mitchell, Eric Clapton y Muddy Waters) y brindaron con ellos un concierto de siete horas. Scorsese, quien por entonces estaba filmando *New York, New York*, hizo mucho más que un mero documental. Hizo un film de su cosecha. Dejó para la posteridad el evento como una celebración del adiós de toda una generación: la suya. Cada fotograma desbordó del "goce de hacer cine", así como de *New York...* emanaba "la agonía de hacer cine".

Lejos de la captación anodina de lo que hasta entonces era cine-de-conciertos (*Woodstock*, *Monterrey Pop Festival*, *Concert for Bangla Desh*), de la dramatización presuntuosa (*La canción es la misma*) o del testimonio seco (*Don't look back*), en *El último rock* Scorsese hizo cine sobre música, la de *The Band* (Rick Danko, Robbie Robertson, Levon Helm, Garth Hudson,

Richard Manuel) y sus amigos. Rockero de ley, entendió las reglas del juego al detalle; cineasta con ideas, llevó esas reglas a su terreno.

Y las reglas aquí eran captar un concierto con ocho cámaras de 35mm., acercar un perfil del grupo al natural y hacerse cómplice de un estado de ánimo festivo y nostálgico al mismo tiempo. Para ello, Scorsese realizó una síntesis personal de dos horas por la que desfilan los mejores momentos del recital -filmados con precisión y sin alardes acrobáticos- pero también material del *backstage*, entrevistas con los miembros del grupo, el clima denso del burdel que les servía de retiro, una pareja que baila un vals durante los títulos del comienzo.

La conjunción de esos testimonios de diferente tónica (masivos e íntimos, espectaculares y prosaicos, naturales y artificiales) es lo que brinda al resultado un "timing" particular, melancólico, extraño. Como la despedida de un gran grupo de *country-rock*.

El público dio la espalda al film en todos lados, tal vez descreído de que quien había hecho *Calles peligrosas* y *Taxi Driver* pudiera darles también un agradable sábado a la noche. Ellos se lo perdieron. Uno de los títulos más "malditos" del director es también uno de los más bellos y simples. *Adolfo Buela*

American Boy:

a Profile of Steven Prince (1978)

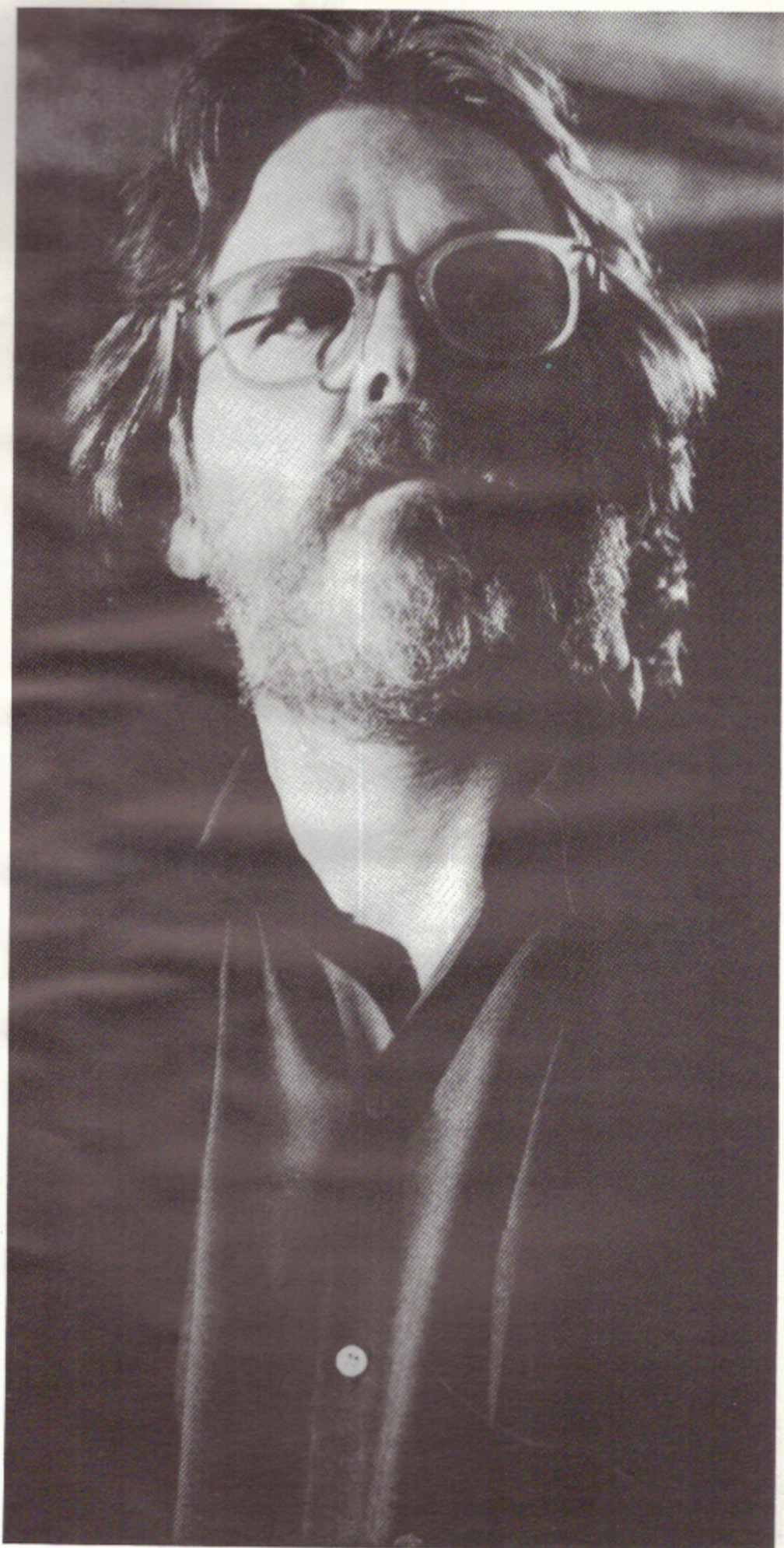
Mediometraje documental, de 55'. *libr.:* M. Martin. *Julia Cameron. fot.:* Michael Chapman. *mont.:* Amy Jones, Bertram Lovitt. *c/Steven Prince, MS. George Memmoli, M. Martin.*

La película fue rodada en dos fines de semana. El primer sábado entrevisté y filmé a Neil Diamond y a Albert Brooks. Al día siguiente, en casa de George Memmoli, rodamos con Steven [Prince] lo esencial de la película. La escena inicial -Steven y yo discutiendo en el baño japonés- se filmó el siguiente fin de semana, al igual que unos planos en exteriores que no conservé en el montaje. Mis amigos me incitaban a rodar siempre más, pero mantuve mi primera idea: un hombre se sienta, te cuenta su historia y poco a poco se ve emerger una época, un modo de vida, una forma de sobrevivir. Quería que cada cual pudiera compartir el placer de esa velada con Steven. Que cada cual decida si ha pasado esa velada con un drogadicto, un criminal o un hermano. (...) En *Italianamerican* se trata de los padres, de aquellos que fueron fundadores. Al final de la película, a propósito de la parcelación de Staten Island, mi padre dice que los hijos han destruido lo que los padres construyeron. *American Boy* es precisamente eso: el proceso de demolición. *Italianamerican* es, de alguna forma, el prólogo de *American Boy*.

Martin Scorsese

Raging Bull

Toro salvaje, 1980



129'. arg.: libro de Jack La Motta, Joseph Carter y Peter Savage. guión: Paul Schrader, M. Martin. fot.: Michael Chapman. mont.: Thelma Schoonmaker. c/Robert De Niro, Cathy Moriarty, Joe Pesci, Frank Vincent, MS.

Nadie duda -nadie puede dudar- de que **Toro salvaje** es un film esencial en la filmografía de Martin Scorsese, una *summa* de todas y cada una de las preocupaciones que han hecho de su cine un cuerpo de obra singular como pocos en el panorama contemporáneo. Allí está sobre el ring ese pobre Cristo, recibiendo un castigo ejemplar por sus propios pecados y hasta por los pecados de los demás. Allí está Jake La Motta crucificado entre las sogas, como antes había estado crucificado Bill Shelley (David Carradine) sobre un vagón de ferrocarril, en **Boxcar Bertha**, y como después lo estaría el propio Cristo (Willem Dafoe) en **Last Temptation...** Ese sincretismo religioso, que se nutre tanto de la iconografía cristiana como del culto laico al barrio y la familia, esa furiosa pasión terrena que remeda a la pasión divina, son marcas de fuego del cine de Scorsese, que hacen de **Toro salvaje** una obra intrasferiblemente suya, personal hasta la intransigencia.

Y al mismo tiempo, es imposible dejar de preguntarse si **Toro salvaje** podría existir sin la presencia determinante de Robert De Niro, que da la impresión de cargar sobre sus espaldas con todo el peso del film, como si fuera su propia cruz, su propia penitencia.

No es simplemente una cuestión de acreditar la calidad de su actuación, que es indiscutible, sino más bien de intentar descubrir hasta qué punto él también es, en gran medida, a su manera, el autor del film. En el libro *Scorsese on Scorsese* (Faber and Faber, Londres, 1989), el director reconoce abiertamente que fue De Niro el principal impulsor del proyecto, al punto que obligó a Scorsese a reescribir juntos el guión, que en los créditos aparece firmado solamente por Paul Schrader y Mardik Martin. Ese grado de compromiso con el material, que se verifica en la intensidad física incluso que el actor le impone al film, hacen pensar que **Toro salvaje** le pertenece casi tanto a De Niro como a Scorsese. Las dos citas consecutivas con las que se cierra el film de alguna forma lo sugieren: el actor encuentra las palabras que mejor definen la tragedia de su personaje (que en ese momento ha dejado de ser un boxeador para pasar a ser un actor) en el recuerdo de otro actor y otra película, Marlon Brando en **Nido de ratas** (1954); el director ratifica el vía crucis de La Motta apelando a un versículo de las Sagradas Escrituras. Ambos no hacen sino hablar de lo mismo, de distintas maneras, en una comunión como pocas veces ha dado el cine. **Luciano Monteagudo**

The King of Comedy

El rey de la comedia, 1983

108'. libr.: Paul Zimmerman. fot.: Fred Schuler. mont.: Thelma Schoonmaker. c/Robert De Niro,

Jerry Lewis, Diahnne Abbott, Sandra Bernhard, MS.

El rey de la comedia es la película en la que Scorsese demuestra que si los Beatles hubiesen accedido a reunirse, con Mark Chapman en la primera voz, hoy el bueno de John Lennon estaría haciendo conciertos en Bosnia y en el Amazonas. Es una fábula más o menos sencilla -un hueso con mucha carne, en realidad, cuyo sabor depende de la paciencia y la pericia de cada espectador- sobre un comediante *alla* Johnny Carson llamado Jerry Langford (un Jerry Lewis perplejo y emocionante) y dos de sus acólitos mayores: un sicótico grave de nombre Robert Pupkin (Robert De Niro) y Masha (Sandra Bernhard), una ninfómana recelosa.

Está claro que Pupkin quiere ser el nuevo Rey de la Comedia y Masha se pretende Reina del Viejo Rey de la Comedia. Según el guión de Paul Zimmerman, Scorsese construye una trama exasperante en la que el ímpetu de Pupkin se va desplazando mientras Langford se queda quieto, petrificado y atrincherado en el sitio en el que siempre estuvo. Pupkin no quiere ser un *standup comedian*, Pupkin "es" un *standup comedian*, sólo que nadie lo sabe. Masha no quiere ser la mujer ideal para Jerry, Masha "es" la mujer ideal para Jerry, sólo que Jerry no lo sabe. Así las cosas, y con la violencia del caso, ambos tendrán la oportunidad para desplegar sus dotes.

Y **El rey de la Comedia** hace lo mismo con el espectador. Es, en principio, una de las obras mayores de Scorsese pero nadie, a priori, daría un centavo por ella. Como Pupkin -y como La Motta y como Jimmy Doyle y como Tommy de Vito- a Scorsese sólo le interesan los ojos del resto de la humanidad y está dispuesto a cualquier cosa para conseguirlos. Más allá de los lazos obvios con el caso Jodie Foster-John Hinckley y a partir de la experiencia del propio Scorsese con cierto tipo de habitantes de los extremos, **El Rey de la Comedia** reclama rehenes en lugar de espectadores. **Marcelo Panozzo**

After Hours

Después de hora, 1985

97'. libr.: Joseph Minion. fot.: Michael Ballhaus. mont.: Thelma Schoonmaker. c/Griffin Dunne, Rosanna Arquette, Linda Fiorentino, Teri Garr, John Heard, MS.

Griffin Dunne es un solitario de los tantos que hay en Nueva York y en el mundo.

No es particularmente atractivo ni gracioso. Enseña computación y básicamente se aburre. Una noche, en un boliche cualquiera, leyendo *Trópico de cáncer* de Henry Miller, encuentra a Rosanna Arquette. Ella se presenta como inquieta y sensible -finalmente será inquieta y sobre todo histérica-, intercambian un par de pavaditas y quedan en verse en el departamento de ella, en Soho. El, entusiasmado y con poco dinero, sube a un taxi y, oh desgracia, sufre una implacable bajada de bandera -la de Scorsese-, el descenso

hacia un infierno que no es típicamente neoyorquino -no hay ninguna pandilla, ningún negro con pistola, ningún violento fumador de crack, ningún *serial killer*- sino subrepticio, cotidiano y que aplasta por acumulación. Veamos: el taxista conduce a toda velocidad y hace volar por la ventana los únicos veinte dólares de este pobre pasajero, que llega al departamento de su amiga sin un peso. Su amiga se presenta bastante más rara de lo que parecía, se fuman un porro y le pega mal, comienza a llover torrencialmente, pierde el último metro, pierde las llaves de su casa, contacta con más mujeres histéricas, lo acusan de ladrón y lo siguen por el vecindario para matarlo. Todo en una noche. Su rostro aburrido, la figura desaliñada y su porte del montón se transforman en el cuerpo de un hombre desesperado que corre por su vida. El es, ahora, un personaje de Scorsese.

Después de hora es una comedia, no tiene violencia física, no hay sangre, las sirenas son música lejana que llega por la ventana, los personajes son neuróticos -gente como uno- aparentemente inofensivos pero... llegado el caso, pueden ser más peligrosos que Cady o Travis, porque uno puede estar junto a ellos conversando placidamente cuando de improviso, algo que dijimos *les hiere el alma* y, como si una alarma interior despertara a un enemigo, se convierten en bestias que nos hacen pagar cara la agresión.

Dunne encuentra su único momento de relax en un bar, a la madrugada, cuando finalmente cree estar a salvo de la turba y pone 25 centavos en un *jukebox* para escuchar a Peggy Lee. "*Recuerdo, cuando era niña*", dice la canción, "*que nuestra casa se incendió. Nunca olvidaré la cara de mi padre cuando me recogió en sus brazos y atravesó el edificio en llamas hacia el pavimento. Y yo me paré allí, temblando en mi pijama, y vi el mundo entero estallar en llamas. Cuando todo terminó me dije a mí misma: ¿Es eso todo lo que es un fuego? ¿Es eso todo?*".

Scorsese, con su barba de jesuita irónico, ha puesto a rodar a un pobre hombre por la ciudad hasta convertirlo en plasticina moldeada por el prójimo. Todo en una noche. **Eduardo Alvariza**

Mirror, Mirror

1985

Episodio de 24' para la serie **Amazing Stories** (Cuentos asombrosos). arg.: Steven Spielberg. guión: Joseph Minion. fot.: Robert Stevens. mont.: Joe Ann Fogle. c/Sam Waterston, Helen Shaver, Dick Cavett, Tim Robbins.

En **Mirror, Mirror** me dieron derecho a seis días para veintiseis minutos de duración, mientras que en televisión el tiempo standard de rodaje es de tres días. Así que, estábamos mimados. Rodé tan "apretado" como pude -lo que resultaba fácil-, ya que se trataba, en esencia, de un hombre solo en su casa. Me serví mucho de los movimientos de cámara para evocar la paranoia. Visualmente, es muy sobria, muy *high-tech*, todo grises, negros y blancos. **Martin Scorsese**

The Color of Money

El color del dinero, 1986

119'. arg.: novela de Walter Tevis. guión: Richard Price. fot.: Michael Ballhaus. mont.: Thelma Schoonmaker. c/Paul Newman, Tom Cruise, Mary Elizabeth Mastrantonio, Helen Shaver.

Hay una teoría según la cual Martin Scorsese reclutó a Paul Newman y Tom Cruise y los encerró dentro de la historia de dos jugadores de pool sólo para demostrar que, bueno, también él podía hacer películas como el *mainstream* de Hollywood -esto es redundante, ¿o no?- indica que deben hacerse. Esto es: un jugador joven, impetuoso, indócil, y otro maduro, juicioso, sagaz, recorriendo el clásico camino que va del padrino al enfrentamiento. Y con una chica en el medio, claro.

Error.

Con *El color del dinero* Scorsese intentaba, sí, entregar a la industria uno de esos preciados productos de bajo presupuesto, impecable producción y notables interpretaciones, pero, además, bordaba su historia sobre el reverso de la teoría antes expuesta. No se trataba de probarle nada a nadie más que a él mismo. Simplemente intentaba ver cómo era eso de insuflarle vida a una historia sepultada por 26 años de polvo de estrellas -se trata, a fin de cuentas, de una continuación de las líneas abandonadas por el enorme Robert Rossen con su *The Hustler* (El audaz, 1961)-, cómo crear una tensión dramática de distinto signo entre caracteres tan obvios y, finalmente, atisbar qué se siente siendo Dios durante 119 minutos y resucitando a un personaje del tamaño de Eddie Felson (ese es, sí, uno de los deportes preferidos de Hollywood).

Aliado con el guionista y novelista Richard Price -no era el Price venerado de hoy, apenas había adaptado para la pantalla *The Wanderers* y *Blood Brothers*, sus propios textos-, Scorsese hizo un film delicioso, siempre al borde del estallido y poblado, como no podía ser de otro modo, por "sus" personajes. Ahora, ¿qué tal un *Martin Scorsese's Back to the Future*, o, mucho mejor, un *Martin Scorsese's Dracula*?

Marcelo Panozzo

Comerciales para Armani

1986

30'. libr.: MS. fot.: Néstor Almendros. c/Christophe Bouquin, Christina Marsilach.

1988

20'. libr.: MS. fot.: Michael Ballhaus. c/Jens Peter, Elisabetha Ranella.

Bad

1987

Video de 16' para un tema de Michael Jackson. libr.: Richard Price. ilum.: Michael Chapman. edición: Thelma Schoonmaker. c/M. Jackson, Adam Nathan, Pedro Sánchez, Wesley Snipes, Roberta Flack.

La idea que no funcionaba era que tratáramos de darle a la cosa un fondo muy realista, y era imposible mantener ese concepto teniendo como protagonista a Michael Jackson.

Richard Price

The Last Temptation of Christ

1988

163'. arg.: novela de Nikos Kazantzakis. guión: Paul Schrader. fot.: Michael Ballhaus. mont.: Thelma Schoonmaker. c/Williem Dafoe, Harvey Keitel, Barbara Hershey, Harry Dean Stanton, David Bowie, John Lurie.

Desde un principio, la película no permite ninguna ambigüedad y se presenta a sí misma no como una versión de los Evangelios, sino como una ficción destinada a explorar el permanente conflicto entre alma y carne. Así se había presentado la novela de Nikos Kazantzakis (1883-1957), que se atrevía a acentuar la humanidad de Cristo con la esperanza de convertirlo en una figura más próxima al hombre contemporáneo. "Quise mostrarle al hombre que lucha que no debe temer al dolor, la tentación o la muerte, porque los tres pueden conquistarse". El sacrificio por el prójimo a través del amor acerca al hombre a Dios y proporciona la trascendencia: la búsqueda y sus conclusiones son esencialmente las mismas de los Evangelios.

Scorsese, que quería filmar la vida de Cristo desde los diez años, entendió la adaptación cinematográfica del libro como su propia misión en esta tierra. Su aproximación a la figura de Jesús es de una honestidad auténtica, ingenua y devastadora, que se advierte no sólo en el film, sino hasta en sus comentarios más laterales. En 1989, hablando sobre los finales felices, Scorsese le dijo entusiasmado al periodista Chris Hodenfield: "Yo no hago películas que hagan sentir mal a la gente. ¡Vaya a ver *The Last Temptation*! ¡El protagonista trasciende, se va al cielo! ¿Qué otra cosa se puede querer de la vida además de la salvación para todos nosotros? ¡Vaya, se va a sentir muy bien!".

La película debió realizarse en 1983 con respaldo de la Paramount, pero el temor a la polémica y la dificultad que supondría su exhibición hicieron que la productora se retirara. Tras el éxito de *El color del dinero*, Scorsese estuvo en una mejor posición para negociar. Recibió apoyo de la Universal pero debió comprometerse a trabajar con un presupuesto escaso (7 millones), que sólo permitía sesenta días de rodaje y una postproducción muy condicionada. La filmación se hizo íntegramente en Marruecos, carente de algunas facilidades indispensables, como la posibilidad de revelar y chequear el trabajo diario. La desenfadada pasión del realizador, que acabó contagiando a todo el equipo, sacó el proyecto adelante con todo el aspecto de una costosa superproducción. "Sin importar el presupuesto, la película terminaría por ser grande de todas maneras", dijo después Scorsese. "Es Jesús el que entra en cuadro; no cualquiera".

Toda referencia a *The Last Temptation of Christ* sólo le hará alguna justicia en tanto remita a esa pasión desorbitada. Es habitual que la energía de Martin Scorsese para lanzarse sobre un proyecto sea casi sobrehumana, pero en este caso ha llegado a ser justamente milagrosa. La película, surgida en una cinematografía cada vez más mecánica, es pura fuerza personal y emotiva, y resulta claro que la perspectiva religiosa es la que mejor permitió a Scorsese condensar sus obsesiones.

En Buenos Aires no se estrenó comercialmente, ni fue editada en video en forma legal. Es más: en 1989 llegó a ser prohibida en la provincia de Catamarca, sin que existiera copia alguna de la película en el país y antes de que nadie manifestara la intención de estrenarla. Este disparate ya tenía un precedente en *Je vous salue, Marie* (1984), de Jean-Luc Godard, con los mismos resultados prácticos: la película puede verse lo mismo, en copias piratas o en funciones no comerciales organizadas por cineclubes y centros culturales. Fernando Peña

Somewhere Down the Crazy River

1988

Video de 4' para un tema de Robbie Robertson. libr.: MS. ilum.: Mark Plummer. c/R. Robertson, Sammy BoDean, Maria McKee.

New York Stories

Historias de Nueva York, 1989

Episodio 1: *Life Lessons* (Apuntes del natural) 44'. libr.: Richard Price. fot.: Néstor Almendros. mont.: Thelma Schoonmaker. c/Nick Nolte, Rosanna Arquette, Patrick O'Neal, Peter Gabriel.

El título local, si bien es traducción razonablemente fiel del original, ha perdido su doble sentido. Scorsese tituló a su episodio *Life Lessons*, expresión propia de la práctica artística que puede aludir tanto a los "apuntes del natural" como a las clases de dibujo y pintura con modelo vivo o naturaleza muerta. Pero *Life Lessons* también debe traducirse, literalmente, como "Lecciones de vida", y es en este doble sentido en el que Scorsese se apoya para plantear este boceto -nunca más apropiada la expresión- de vida neoyorquina. Las "lecciones de vida" son las que brinda Lionel Dobbie, un pintor que parece enrolado en las corrientes más actuales del sempiterno expresionismo abstracto, a su asistente-discípula y, al parecer, ex-amante; una chica provinciana con vocación de pintora que ha llegado a *The Big Apple* porque, ya se sabe, "es la única ciudad", topándose aquí con el leonino Dobbie, un artista exitoso y demasiado afecto a tener protegidos del sexo opuesto, a las que seduce con una propuesta irresistible: casa, comida, estudio -todo en su típico y espacioso loft- lecciones de pintura y, si ella hace méritos, alguna que otra invitación a vernissages. Estamos ante una suerte de relectura cinematográfica del tema "el pintor en su estudio", que desde el

siglo XV hasta Picasso ha nutrido las más variadas escuelas y estilos. Scorsese aprovecha inteligentemente las posibilidades de explorar el interior del estudio como experiencia estética, y a la vez caracterológica, transformando "el pintor en su estudio" en un "retrato del pintor". A la vez, subrayando que la chica ha superado su estadio de aprendiz y ya puede considerarse pintora, ensaya el "retrato" de dos pintores en conflicto que, además, son del sexo opuesto. Pero si bien Dobbie no es un pintor de inspiración ni siquiera lateralmente figurativa, hay algo de "el pintor y su modelo" en la relación que percibimos entre él y la chica. Ella, una Rosanna Arquette convenientemente hermosa y esquiva, "posa" descuidadamente sensual ante la mirada cargada de deseo de Dobbie, a quien rechaza en sus tibias insinuaciones sexuales. Ironizando sobre sus temas recurrentes de la posesión y la dominación física, moral y espiritual entre los sexos, Scorsese juega con la idea de los "modelos". Ella es, para Dobbie, un objeto "modelo" de pintor (en pleno conflicto emocional entre ambos, se quedará extasiada viéndolo pintar; constantemente le pedirá una opinión casi oracularia sobre sus condiciones y su futuro de pintora) pero ya no un "modelo" de amante, de hombre. Dobbie, que nunca ha querido "poseerla" como "modelo" para sus telas, ya no puede poseerla tampoco amatoriamente. Scorsese relata este "cuadro" con una cámara siempre precisa y minuciosa en su aproximación sensual, carnal casi, a los "materiales" que definen al estudio de Dobbie: los pomos, el color chorreado, la paleta, los pinceles, el lienzo mismo mostrado en sus diversas etapas de realización, fragmentaria y totalmente. También apela a la apertura en iris para destacar los planos detalle del cuerpo de la Arquette, fragmentado también por la percepción obsesiva de Dobbie, capaz de alterarse hasta el vértigo por un tobillo. "Debería dejar de pintar para, quizás, poder tenerla", ensaya Dobbie frente a una "musa" que está a punto de abandonarlo para siempre. Es la formulación romántica de una idea que, en el *vernissage* que cierra el film, retoma el propio Richard Price, guionista, en su cínico cameo de un pintor genuflexo ante el talento de Dobbie: "Mr. Dobbie: viendo sus pinturas me dan ganas de divorciarme". Toda una tesis estética, esbozada al descuido, como gag, mientras Scorsese orquesta su conclusión predilecta. Dobbie ya está apalabrando a la bella asistente de la galería, también pintora vocacional, para que acepte su oferta irresistible de casa, comida, estudio, salario y "lecciones de vida" (o "apuntes del natural"). El pintor quiere recuperar su musa. En este caso, será lo mismo que decir que quiere repetir el "cuadro". **Eduardo Stupia**

Goodfellas

Buenos muchachos, 1990

146'. arg.: novela de Nicholas Pileggi. guión: Nicholas Pileggi, MS. fot.: Michael Ballhaus. mont.: Thelma Schoonmaker. c/Robert De Niro, Ray

Liotta, Joe Pesci, Paul Sorvino, Lorraine Bracco, Christopher Serrone.

El sonido de la voz en *off*, el clima de barrio, el color, las caras que se van viendo parecen indicar esa rareza: una película "feliz" sobre la mafia, capaz hasta de borrarle los costados trágicos a los himnos que elaboró antes Coppola. La voz es la de Ray Liotta, contando por qué ser mafioso, desde la más tierna infancia, es lo máximo: la calidez, el compañerismo, la camaradería, la capacidad de compartir, la facilidad para tener dinero, droga, mujeres. La única molestia es un asesinato de alguien en la maleta de un coche, puesto como inquietante paréntesis.

A medida que la película avanza se produce una reacción química tan rara como ese tono inicial: el aura anímica vigorosa, sabrosa, picante de esa voz en *off* no cambia, pero lo que se ve, sí. Poco a poco el tono de comedia en vez de desaparecer se gradúa primero hacia un grotesco que hace reír con incomodidad (en toda la secuencia que explica el asesinato del tipo en la maleta), y después hacia una acumulación de negatividades demasiado sofocante como para pasarla por alto. La mafia es la pesadilla definitiva no sólo por la violencia, por la traición, porque tritura el espacio íntimo, por la muerte indiscriminada, sino también (y acaso sobre todo) porque trivializa, "berretiza", banaliza todo. Las mujeres "de familia" se transforman en esclavas domésticas y cretinas, los interiores hogareños en chirriantes campeonatos de mal gusto, los encuentros con las amantes en competencias de frialdad y uso despiadado mutuo aún peores que el intento de ser normal con "la familia legal". Como para dejar las cosas bien en claro (sin apelar en ningún momento a la moral), Scorsese aplica como dos golpes, uno en el plexo, el otro más sutil, el asesinato de Joe Pesci y el momento en que un De Niro ya definitivamente maligno invita a una Lorraine Bracco que se la ve venir, a entrar en un sitio donde le van a "regalar un vestido". La escena es aún más contundente por no subrayar nada, por ser casi neorrealista en la falta de acento musical, sombras o encuadres que conduzcan a la tensión.

El elenco es perfecto. Pesci compone un petiso maniaco con tal perfección que transmite el miedo directamente al espectador; Paul Sorvino va virando del "padrino" bonachón del principio a una sabandija gorda y asqueante que come grasientos chorizos en la cárcel "de lujo" que ha conseguido; Ray Liotta mezcla la dureza con la simpatía de un segundo a otro, y acelera como un demonio cuando le toca su "día de blanca", ya al compás del rock, con un helicóptero de percusión incesante.

Como en todos sus films, Scorsese experimenta con la relación entre la velocidad de la imagen, y el sonido. El modo en que articula lo que se ve con la voz en *off* parece un muestrario de posibilidades, aunque sin abandonar ni quebrar nunca la fascinación de lo que se cuenta. Hay imágenes que comienzan móviles y se paralizan en foto fija, foto fija que se pone a mover,

imágenes móviles como fotos, repeticiones. No es un método neo-proustiano de reconstrucción del pasado, sino un refinado balance de lo que lograron antes films como *The Conversation* (La conversación, Coppola-1974) o *Blow Out* (El sonido de la muerte, De Palma-1981) con el sonido, o *Blow up* (Idem., Antonioni-1966) con la imagen por una parte, y la adrenalina imparable de un tipo "de adentro" que, como Edith Piaf, "ne regrette rien", y tampoco tiene pelos en la lengua. Ese registro inquietó a más de un crítico norteamericano: la esquizofrenia del tono no permite catarsis fáciles, ni existe la derivación culturosa de la tragedia, como para ponerse a citar a Shakespeare. Es en cambio un festival de distanciamiento divertido y feroz: algo así como un *trip* de Bertolt Brecht en los 90. **Elvio Gandolfo**

Cape Fear

Cabo de miedo, 1991

128'. arg.: novela de John MacDonald. guión: Wesley Strick. fot.: Freddie Francis. mont.: Thelma Schoonmaker. c/Nick Nolte, Robert De Niro, Jessica Lange, Juliette Lewis.

Mucha paranoia corrió por la sociedad americana desde que Jack L. Thompson dirigió *Cape Fear*, en 1962, que ya tenía su cuota. En esta *remake*, Scorsese la vuelca toda. Había dicho que "sólo me dejé vencer por el proyecto cuando ví que podía agregarle nuevas temáticas, temáticas contemporáneas". A saber: sexualidad retorcida, violencia explícita, culpa, venganza obsesiva, *psycho-killers*... y mucha paranoia. El guión de Wesley Strick seguía los lineamientos básicos del original de James R. Webb, al que agregaba un protagonismo mayor de los roles femeninos y ambientaba la acción en el sur de los Estados Unidos, una región que, como dice una línea de diálogo, "entiende mucho de miedo".

En manos de Scorsese la historia se transforma en un ejercicio de suspenso brillantemente ejecutado, cuyas cargas de adrenalina no disimulan las múltiples vertientes temáticas que acarrea: la fragilidad de la familia, la mala conciencia de la justicia, la impotencia de la sociedad ante la violencia desatada, la ambigüedad de valores presuntamente sagrados. Desde el mismo comienzo, Scorsese introduce la anécdota en un clima mórbido del que no saldrá jamás. Por el contrario, se irá solidificando en una red cada vez más abigarrada que el psicópata Max Cady (Robert De Niro) se encargará de tejer. "Ley y justicia" dice uno de los tatuajes de su cuerpo, un mensaje destinado al abogado Bowden (Nick Nolte) más que a sí mismo. Bowden debe pagar su ineptitud en la defensa de Cady con su sangre y/o la de su familia y/o la de sus seres queridos. Debe pagar cada maldita hora de los catorce años de prisión. Y Cady va en serio: trae la Biblia bajo el brazo (un detalle del nuevo guión que Scorsese debe haber disfrutado).

Muy por encima del plato tradicional de sustos que Hollywood entrega como *fast-food* en



los últimos años (*La mano que mece la cuna, Atracción fatal*), la película de Scorsese vale tanto como *thriller* que como homenaje cinéfilo. Un ejercicio de estilo sobre otro ejercicio de estilo, la *remake* se enriquece al ser comparada con el modelo (del cual aparecen tres de sus actores en roles cambiados: Robert Mitchum, Gregory Peck, Martin Balsam, y toma la notable partitura sonora de Bernard Herrmann como envoltura sonora) o con *The Night of the Hunter* (*La noche del cazador*, Charles Laughton-1955), con otro *psycho* tatuado ("Amor y odio" en vez de "Ley y justicia").

Totalmente cómodo dentro de las reglas de una película de género, pero dotándola de su concepción personal del cine y del mundo, Scorsese construye una narración absorbente que dosifica los golpes de efecto, tan caros al suspenso, y brinda nueva dimensionalidad a los personajes. Excepto a Cady, ángel exterminador que representa -él cree que representa, y eso basta-, llanamente, el Mal. Así como la escena de seducción entre Cady y la hija de Bowden (Juliette Lewis) es una inquietante relectura de Caperucita y el Lobo, toda la película es una relectura de los temores ocultos de la sociedad norteamericana, amplificadas por la era post-Reagan. Los sustos están justificados. **Adolfo Buela**

The Age of Innocence

1992-3

arg.: novela de Edith Wharton. guión: MS y Jay Cocks. fot.: Michael Ballhaus. mont.: Thelma Schoonmaker. c/Michelle Pfeiffer, Daniel Day-Lewis, Winona Ryder, Jonathan Pryce, Thomas Gibson.

La última película de Martin Scorsese es, ante todo, uno de los más desinhibidos banquetes cinéfilos de la historia del cine. Además, se pueden encontrar en ella algunas de las obsesiones básicas de la obra del director de *Taxi Driver*, pese a que muchas veces estos personales conflictos puedan pasar desapercibidos en medio del lujo de la más deslumbrante ambientación de época del cine reciente.

Pero más allá de las cualidades que haya encontrado Scorsese en la novela de Edith Wharton sobre un abogado decimonónico que, aunque desea durante años a una decadente condesa divorciada sólo consigue besarle un zapato, es probable que el potencial de la historia para trabajar alrededor del cine clásico haya sido un factor determinante en la elección del proyecto.

En el libro con el guión y algunos apuntes sobre el film que Scorsese editó junto a su amigo y colaborador Jay Cocks, se indica una serie de films que sirvieron de inspiración para distintos aspectos de *The Age of Innocence*. Algunas de estas fuentes se perciben de inmediato al ver la película, especialmente *Letter from an Unknown Woman* (*Carta de una enamorada*, 1948) y *Lola Montes* (*Idem.*, 1955) de Max Ophüls, *Il gattopardo* (1963) de Visconti -de quien también se citan *El inocente* y *Senso*-,

The Heiress (*La heredera*, 1949) de William Wyler, **Jules et Jim** (1961) de Truffaut y **The Magnificent Ambersons** (*Soberbia*, 1942) de Welles. Otras resultan más sutiles o incluso sorprendentes, como **The Spiral Staircase** (*La escalera de caracol*, 1946) de Robert Siodmak o **The Tomb of Ligeia** (1965) de Roger Corman. De hecho, en **The Age of Innocence** prácticamente todas las secuencias contienen alguna imagen que recuerda a otra película, ya sea un clásico o algún film B menos conocido. La lista de fuentes reconocida por la dupla Scorsese-Cocks es extensa y recorre la amplia gama de estilos que va desde Stanley Kubrick a Edgar Ulmer.

A lo largo de toda la película también se percibe un constante homenaje al espíritu conjunto de la obra de varios directores. La sensación ominosa de las mejores películas de Jacques Tourneur, por ejemplo, está siempre presente. En el libro se menciona **Experiment Perilous** (*Noche en el alma*, 1944), y se señalan otras tres películas como los mejores trabajos del director favorito de Scorsese: **Cat People** (*La marca de la pantera*, 1943), **Out of the past** (*Traidora y mortal*, 1947) y **Curse of the Demon** (1958)³. También hay influencia notoria de películas y directores que no aparecen mencionados en esta lista de fuentes, particularmente Hitchcock, revivido en múltiples *travellings*, en los climas de suspenso angustiante, en la utilización de la banda sonora de Elmer Bernstein y hasta en una alucinante variación sobre los fundidos de **Marnie** (*Marnie, la ladrona*, 1964). También se podría mencionar en este rubro a Kurosawa y Bergman. Resulta tan difícil como inútil imaginar qué es lo que puede llegar a pensar sobre **The Age of Innocence** un espectador poco familiarizado con el cine clásico. Pero lo que es seguro es que el público aficionado a las películas y los directores mencionados más arriba (incluyendo por supuesto al propio Scorsese) quedarán extasiados con este alucinante banquete cinéfilo.

Habría que preguntarse si entre tanto homenaje y tanto brillo visual, el espectador no terminará distrayéndose de la historia: el desgarrador amor frustrado del abogado y la condesa en la hipócrita sociedad neoyorquina de fines del siglo XIX. Scorsese es un extremista. Si no lo fuera jamás habría filmado **The Last Temptation of Christ**, ni **Taxi Driver**. Si bien su extremismo a veces se tranquiliza un poco por factores prácticos (*El color del dinero*), en **The Age of Innocence** está totalmente desatado.

No es necesario describir el nivel de excelencia al que se llega gracias a este desmadre creativo, pero tampoco se puede dejar de observar que al no privarse de nada Scorsese comete algunos excesos. No en los minuciosos detalles plásticos, ni en la aguda observación de una época (la dirección de arte supera todo lo conocido) que está perfectamente ligada al espíritu de la historia. Los complicados rituales sociales y el rígido protocolo son necesarios para entender lo que les pasa a los personajes.

Sí en cambio en la narración en *off*, larga y

artificiosa (a cargo de Joanne Woodward), que se convierte en un experimento por momentos difícil de asimilar, en particular cuando se superpone con la imagen de los personajes conversando animadamente sin que se escuchen sus diálogos. Asimismo, algunos detalles *nouvelle-vague*nos, como Winona Ryder dictando cartas a cámara, quedan demasiado en evidencia. Lo mismo pasa con el simpático cameo del propio Scorsese en el rol de un fotógrafo de sociedad. Los puntos oscuros de la relación entre el personaje de Day-Lewis y su esposa Ryder, y el final, con los actores envejecidos con una pizca de maquillaje, tampoco son lo mejor de **The Age of Innocence**.

Pero cuando una película supera un razonable nivel de excelencia, detalles como estos no son importantes. Scorsese desencadena sus conflictos de culpa, pecado y frustración sexual como no se había atrevido a hacerlo desde los años '60, en *¿Quién golpea a mi puerta?*. Sólo que esta vez lo hace desplegando una visión pictórica y una elaboración formal digna de los maestros que homenajea.

En aquellos tiempos de *flower power* y amor libre, un joven Scorsese, intoxicado en su *trip* italo-católico-americano, había cometido la locura de filmar la historia de un joven que por sus convicciones se negaba a irse a la cama con su chica. Para poder estrenar su ópera-prima debió insertarle años más tarde una escena onírica de sexo con música de The Doors. Dos décadas después, y provisto de un presupuesto un tanto más generoso, Scorsese vuelve a la carga con su personal temática de la abstinencia, que logra que los melodramas clásicos a los que homenajea luzcan mucho más explícitos en su aproximación a los abismos de pasión.

En *Carta de una enamorada*, Joan Fontaine tuvo al menos una vez (y gracias a uno de esos fantásticos fundidos eróticos a negro que servían para marcar los momentos culminantes amorosos) la ocasión de consumar su fatídico romance con un galán que no la tiene en cuenta para nada. Pero **The Age of Innocence** es un verdadero tormento: Scorsese se ocupa de poner el énfasis en la angustia horrible que sienten sus protagonistas, y esos pesares se acentúan por ser un hombre (Daniel Day-Lewis) la principal víctima de los límites que pone una sociedad despiadada. Esos límites ocupan, en la última película de Scorsese, el lugar de los conflictos religiosos del Harvey Keitel de *¿Quién golpea mi puerta?*.

Así como algunos momentos formales excesivamente experimentales de **The Age of Innocence** pueden llegar a resultar, como mínimo, un poco raros, todo el concepto de la película es un experimento curioso, quizá comparable a otra aproximación de Scorsese a un género ajeno, el musical, en **New York, New York**. Con un poco de imaginación, se podría tener una buena idea acerca de **The Age of Innocence** especulando qué diablitos habría pasado si Howard Hawks se hubiera topado con el guión de *La heredera*, o Don Siegel con el de *Carta de una enamorada*. Y cualquiera puede intuir la respuesta: el

resultado habría sido extraño, pero terriblemente atractivo. **Diego Curubeto**

Otros trabajos

1969: **Bezeten-Het Gat in the Muur**; guionista. 1970: **Street Scenes**, del grupo New York Cinetracts Collective; MS fue supervisor de producción y director de la postproducción de este largometraje documental colectivo realizado en 16mm. **Woodstock** (*Idem.*) de Michael Wadleigh; MS fue uno de los asistentes de dirección y uno de los montajistas. 1971: **Medicine Ball Caravan**, de Francois Reichenbach; supervisor y productor asociado. 1972: **Unholy Rollers**, de Vernon Zimmerman; supervisor de montaje. **Elvis on Tour**, de Pierre Adidge y Robert Abel; supervisor del montaje de secuencias especiales. 1976: **Cannonball**, de Paul Bartel; actor. 1978: **Roger Corman: Hollywood's Wild Angel**, MS es entrevistado en este documental de largometraje. 1981: **Il pap'occhio**, de Renzo Arbore; actor. 1982: **Pavlova-a Woman for All Time**, de Emil Lotianou; actor. 1986: **'Round Midnight**, de Bertrand Tavernier; actor. 1987: **Not Just Any Flower**, cortometraje; asistente. 1990: **The Grifters** (*Ambiciones prohibidas*); coproductor. Akira Kurosawa's **Dreams** (*Los sueños de Akira Kurosawa*), de A. Kurosawa; actor. 1991: **Guilty by Suspicion** (*Culpable*) de Irwin Winkler; actor. 1992: **Mad Dog and Glory** (*Una mujer para dos*) de John McNaughton; productor.

Notas

1. El actor Leo Burnester recuerda el film como una experiencia de camaradería irrepetible: "Los apóstoles serán siempre 'los apóstoles'. Todavía hoy le digo a mi mujer: 'Voy a encontrarme con un par de apóstoles'. Todos nos seguimos viendo".
2. Como decía en *Sin conciencia* el inspector Humphrey Bogart al saber que el asesino Zero Mostel se había refugiado en una iglesia: "Me preocupa cuando se ponen religiosos".
3. Algún entusiasta local podrá sentirse defraudado al no ver en esta lista **The Way of a Gaucho** (*El camino del gaucho*, 1952), la película que Tourneur filmó en la Argentina.

Entrevista exclusiva en Nueva York

Scorsese desencadenado

Cuando uno habla con Martin Scorsese puede reconocer en ese señor bajito y verborrágico a varios personajes de sus películas, claro que en una versión mucho más amable, culta y civilizada. Pero si bien el director de **Buenos muchachos** puede tener rasgos, gestos y una forma de hablar y hacer chistes similar a la de Joe Pesci, o incluso De Niro o Harvey Keitel, cuesta encontrar en Martin Scorsese algún parecido con los habitantes de su flamante **The Age of Innocence**. Y esto no sucede sólo porque se trate de un film de época. Scorsese parece ser perfectamente consciente de que su adaptación de la novela de Edith Wharton no es un film en el que a primera vista se noten sus inconfundibles características personales:



Scorsese

por **Diego Curubeto**

¿Por qué elegí una historia romántica? Bueno, la verdad es que como espectador yo veo todo tipo de películas, y no es muy distinta la relación que uno tiene con el cine como aficionado de la que uno puede tener como director. A mi me gustan todos, o casi todos los géneros. Veo películas de todo tipo. ¿Por qué no voy a interesarme en hacer películas de cualquier género? Es verdad que a través de los años, viendo cine, uno se centra en directores y estilos que le interesan más que otros. Pero no siempre uno entiende todo lo que le interesa. Por ejemplo, yo vengo viendo desde hace mucho tiempo atrás las películas de Ozu, y sin embargo creo que solamente debo haber entendido cabalmente un par de películas suyas. Lo mismo me pasó con Frank Borzage: durante toda mi vida dejé pasar sus películas como algo sin mucho interés, y desde hace un par de años me di cuenta de que casi todos sus trabajos son verdaderamente geniales, quizá con la excepción de algunos musicales que no son lo mejor de su obra. Hay gente que puede decir o pensar que yo no puedo hacer películas con el énfasis puesto en los personajes femeninos, y es verdad que muchas de mis películas tienen un estilo totalmente distinto. Pero también hubo gente que vio *The Age...* y me dijo que les recordó a *Alicia ya no vive aquí* o *¿Quién golpea a mi puerta?*. Yo creo que como director no tengo por qué ponerme límites que no me impongo como espectador.

Scorsese empieza a hablar y casi no se detiene. Por otro lado dice cosas lo bastante interesantes como para que nadie pueda tener la menor intención de interrumpirlo hasta que él haya exterminado un tema. The Age of Innocence es una película que prácticamente no tiene

escenas que no evidencien un homenaje cinéfilo, o por lo menos la reelaboración formal del trabajo de algún director que Scorsese admire. Esto debe influir en que el director mezcle todo el tiempo sus conceptos con referencias al cine clásico, aunque es probable que cualquier diálogo con Scorsese deba contener siempre referencias al cine clásico. Es más, da la impresión que si uno le preguntara por quién votó en las últimas elecciones, en la respuesta no tardarían en filtrarse referencias a Max Ophüls o Jacques Tourneur. Y cuando Scorsese empieza a hablar de cine, su expresión comienza a parecer la de un predicador trabajando en una misión divina.

Cuando empezamos a trabajar en la película con mi amigo Jay Cocks (el guionista de *The Age...*) me di cuenta de que moviéndonos en un estilo clásico, algo nuevo para mí, habría muchas citas a películas y directores que a los dos nos gustaban. Y comencé a pensar que *The Age...* podría ser de algún modo un film didáctico. Sé que el gran público no está muy familiarizado con el cine clásico, y me encantaría que *The Age...* sirviera para despertar el interés de la gente en un cine que cada vez se ve menos.

Con Jay Cocks nos refamos, y decíamos que al final de la película, con los créditos, debía aparecer el rubro "Fuentes", y ahí incluir títulos como *El inocente* y *Senso* de Luchino Visconti, *Lola Montes* y *Carta de una enamorada* de Max Ophüls, *Soberbia* de Welles o el cine de Tourneur, Siodmak o Truffaut. Es difícil poder decir con certeza por qué mis películas se alimentan tanto de cine como de mis experiencias personales. Creo que la respuesta es que para mí el cine siempre fue una experiencia personal. Cuando era muy chico, en mi casa no había un sólo libro. Mis padres pertenecían a la clase trabajadora y lo único que había para leer era algún diario amarillo. Y en esos tiempos no teníamos videos, ni TV por cable, ni *laser discs*, y creo que una de las mayores experiencias que uno tenía era ir al cine. Uno se tomaba el subterráneo con amigos, y siempre al terminar discutía con todos las películas que habíamos visto. Así que el cine siempre fue una parte muy fuerte de mi vida, aún mucho antes de saber que me dedicaría a ésto.

Pero no creo que mis films se alimenten solamente de cine. Todas las cosas que yo viví o los conflictos que tuve y tengo aparecen en mis películas. Por ejemplo, una característica mía que siempre trae quejas y recriminaciones, a veces hasta censura, es la violencia que aparece en muchos de mis films. Pero las imágenes violentas de *Calles peligrosas* o *Buenos muchachos* son cosas que yo vi en mi infancia. Los chicos reaccionan ante la violencia de una manera muy natural, es algo que pasa delante de ellos, y que ellos asumen como parte de sus juegos. Uno lo puede ver ahora en los noticieros, cuando encuentran cadáveres después de un tiroteo, y hay charcos con sangre y todo eso, y al lado del locutor, o incluso delante de los enfermeros llevándose un cuerpo, aparecen chicos de lo más divertidos saludando a cámara. En mi barrio casi todas las noches tiraban algún cadáver por algún lado, y a la mañana siguiente siempre iba con todos los chicos a verlos y hacer chistes o jugar alrededor de ellos. Tenía un amiguito que se especializaba en meter un lápiz en los agujeros de balas. Claro, en esos tiempos no había noticieros, pero siempre venía alguien y nos echaba para llevarse el cadáver.

Scorsese suele ser definido en los Estados Unidos como un "controversial filmmaker", fama que no obtuvo solamente con The Last Temptation of Christ sino también con Taxi Driver, una película que tuvo todo tipo de obstáculos para distribuirse en los cines norteamericanos y que sirvió para que muchos calificaran de fascista a su director, simplemente por mostrar la violencia. Cuando Scorsese habla del tema su expresión se pone más combativa, como un acto reflejo ante una cuestión de la que quizá haya tenido que hablar demasiado.

Me parece increíble la posición de la gente que critica las imágenes violentas que aparecen en films cuya exhibición está destinada a un público adulto. Hay cosas que están mal, como por ejemplo los que programan en televisión pública a las siete de la tarde una película como **Taxi Driver**, y entonces para darla la tienen que cortar porque es demasiado fuerte. Ahí estoy de acuerdo, si la tienen que dar a esa hora, que la corten. Lo que no se entiende es por qué elijen un horario que no es el adecuado para una película como esa. Pero no puede ser que uno esconda la cabeza y no vea la violencia que hay en la realidad.

Lo cierto es que yo no puedo hacer películas para todo el mundo. Con películas como **Cabo de miedo** o **Buenos muchachos** hay gente que se queja de la violencia. Y si hago **The Age of Innocence** otros empiezan a murmurar cómo en vez de filmar alguna película violenta que me sale tan bien, me animo con una historia romántica que puede provocar el rechazo del público que me sigue.

*Cinco días antes de que **The Age of Innocence** se estrene en Nueva York y en las principales ciudades estadounidenses se nota un clima algo tenso en la gente de Columbia Pictures e incluso en el mismo Scorsese, que se siente obligado a defender la manera en la que rodó y posprodujo su última película. Ese clima es una consecuencia de los rumores acerca de que **The Age...** se excedió largamente de su presupuesto original -según distintas fuentes el costo del film varía entre los 35 y los 50 millones de dólares-, sumado al hecho de que varios estudios que en un principio habían estado interesados en el proyecto luego se retiraron y a que en un principio Columbia había anunciado el lanzamiento del film a fines del '92, para luego dilatarlo hasta el pasado mes de septiembre. Entre los comentarios sobre las demoras en la posproducción se dijo que, en su afán perfeccionista, Scorsese se tomó tres meses enteros sólo para hacer la mezcla del sonido.*

*Por otra parte resulta obvio que un film de época sobre un angustiante amor frustrado no puede tener en la taquilla las mismas expectativas que **Arma mortal 3**. Scorsese sabe que responsabilidad le toca en el asunto y qué parte es simple invención, y se siente obligado a dar algunas explicaciones al respecto. El tono de su larga confesión es variable. A veces parece estar reconociendo alguna culpa, y otras luce como si no le preocupara en lo más mínimo ninguno de sus excesos y simplemente tratara de ser un buen alumno disimulando un poco hasta el momento en el que pueda cometer nuevos desmanes con los presupuestos y cronogramas de trabajo.*

Cuando decidí que quería filmar **The Age...** lo hacía partiendo de la base que más allá de la época en la que se desarrolla la historia, se trataba de una historia de amor y la gente la iba a poder entender y apreciar. Primero le llevé el proyecto a la Fox, en la época en la que estaba Scott Rudin, que tenía mucho interés en la película. Pero cuando se acercó la fecha del inicio de la preproducción Rudin fue reemplazado por Joe Roth y la Fox lanzó **El último de los mohicanos**. El estudio dejó de estar interesado en invertir dinero en otra película de época. Por lo menos lo que a mí me dijeron era que no podían costear un proyecto como **The Age...** Justo dos semanas antes del lanzamiento de **Cabo de miedo**, Joe Roth me llamó por teléfono y me dijo que él era el primero que quería ver la película filmada, pero que simplemente el estudio no estaba en condiciones de afrontar el gasto. En ese momento yo terminaba de arreglar con Universal Pictures un

contrato por varias películas que empezó con **Cabo de miedo**, y lo lógico era que **The Age...** se hiciera con la Universal. Pero el estudio ponía un límite de 30 millones para el presupuesto. Yo no soy muy exigente, generalmente uno acepta lo que le dan, pero sabía que si conseguía más de 30 millones aseguraba más tiempo de filmación y otros elementos que se volvían muy necesarios en un rodaje de este tipo.

Y de golpe comenzaron las negociaciones con Columbia asegurando un presupuesto mayor y **The Age...** se puso en marcha. Por supuesto, un proyecto de estas características temáticas, y con tanto dinero involucrado preocupó en algún momento a Columbia Pictures. Pero se habló de algo así como un perfeccionismo interminable por parte mía y no creo que eso sea cierto.

O por lo menos no fui mucho más perfeccionista que en otras películas. **Buenos muchachos** llevó casi el mismo tiempo de posproducción que **The Age...** **Cabo de miedo** tuvo un costo mucho más alto, cosa que podía permitirse porque, por el tipo de película, iba a tener un éxito mucho más seguro en la taquilla. Pero de todas maneras yo soy incapaz de hacer películas que recauden lo que recaudó **E.T.** Nunca voy a conseguir eso y creo que todos lo saben.

El rodaje de **The Age...** terminó en junio del '92, y recién se estrena ahora, más de un año después. Fui conciente de que eso causó preocupación en algunos ejecutivos del estudio. Y me parece comprensible que se hayan preocupado. Lo que pasa es que un ejecutivo no sabe en realidad cómo se hace una película, y eso no está mal, porque ese no es su trabajo. Uno les dice, voy a filmar este guión, y después les muestra un guión técnico plano por plano, y todo está bien, salvo que en realidad ellos no pueden ver la película hasta que está terminada, y uno tiene más claro que ellos cómo va a ser el resultado. Por más que le cuentes a un ejecutivo cómo va a ser una película, él nunca lo va a entender realmente hasta que la vea terminada. No es que sean tontos, simplemente nunca están detrás de una cámara y no pueden tener el esquema visual de cómo se realiza un film.

Además los estudios se están acostumbrando demasiado a que luego del rodaje una película tiene que estar lista obligatoriamente tres meses después, y entonces cuando hay alguna demora los ejecutivos terminan odiando el proceso de la edición del film. Creo que Hollywood no entiende que se puede arruinar una película por acelerar el proceso de posproducción. El trabajo de editar una película es la parte más original que tiene el cine desde que surgió como disciplina artística hace cien años. La iluminación puede compararse con la pintura, el movimiento con la danza, el guión con la literatura, pero el proceso de edición no puede compararse con nada. Hay que cortar esa puesta de luces en un solo cuadro, hay que cortar ese movimiento en un solo plano, y esos cortes son la mayor contribución que puede hacer el cine como arte. Y la aceleración que los estudios están imprimiendo sobre el proceso de edición pone en peligro el futuro del cine.

Los directores trabajan de distintas maneras en la edición. Hay algunos que terminan de rodar y después nunca van a la moviola, otros sólo van los fines de semana mientras filman otra cosa y otros están todos el tiempo en la edición. Otros filman una escena con 16 cámaras y después trabajan con tres editores para que peguen como puedan ese material. Pero yo creo que tiene que haber alguien que tenga una idea general de cómo es que tiene que lucir lo que se va a ver después en la pantalla, y esa persona tiene que ser el director. Y cuando los estudios se empeñan en apurar la

edición terminan produciendo películas que... uno las ve y sabe que podrían haber sido mucho mejores con una edición más cuidada.

Claro que hay casos que pueden ser diferentes. Yo creo que **Jurassic Park** es un excelente ejemplo de edición para la típica película de acción y aventuras a la americana. Todo lo que pasa en esa película fluye hacia un lugar determinado y creo que Stevie Spielberg sabía que podía saltarse la edición dejándolo a George Lucas en la posproducción. En un caso así es más fácil, porque todas las escenas con dinosaurios y otros efectos especiales están dibujadas previamente con exactitud, y entonces en el montaje todo está cuidadosamente señalado: toma A se pega a toma B, y toma B a toma C, con tal efecto en toma D. Pero el fenómeno **Jurassic Park** tiene un lado malo, que es que la gente comienza a esperar que una película esté lista para llegar a los cines diez días después de terminado el rodaje. Y uno no puede culpar al público, porque la gente tampoco sabe cómo se hace una película...

Bueno, yo tenía este límite para terminar la posproducción, que era en diciembre del '92, una buena temporada para el estreno de la película. Tengo que reconocer que el plazo no era malo, eran varios meses, pero lo cierto es que hice lo mejor que pude, y sin embargo en diciembre del '92, por distintos motivos, lo único que tenía era un primer armado. Yo había prometido que iba a tener la película lista para esa fecha y no pude cumplir con el cronograma.

Los ejecutivos de Columbia vieron ese primer armado y dijeron OK, está muy bien, vamos a estrenar la película el año que viene. La película podría haber estado lista para estrenarse en la primavera pasada (marzo), pero es la época de las superproducciones de acción y no era la adecuada para un film de época como **The Age...** Tampoco se la podía estrenar a comienzos del verano, así que hubo que esperar hasta el momento adecuado, es decir ahora, casi en el otoño. Es gracioso, porque todo esto dio lugar a que aparecieran rumores, pero, en fin, así son las cosas.

*Scorsese parece estar en el humor adecuado para recordar con ira el film número uno en el ranking de sus pesadillas. Le preguntamos cómo se siente a esta altura con respecto a **The Last Temptation of Christ**, luego de contarle que aunque en la Argentina nunca se estrenó comercialmente, casi se ha convertido en una cult movie en videos piratas.*

¿Así que allí nunca se estrenó...?

El hereje más profundamente católico del cine americano medita un segundo, pero no parece sorprenderse demasiado.

La verdad es que cuando vi la histeria que comenzó antes del estreno norteamericano comencé a sospechar que nunca podría verse mucho en ninguna parte. Cuando vi que en los Estados Unidos no se podía exhibir masivamente, supe que lo único que quedaba por hacer era estrenarla, y suponer que los que estuvieran interesados en verla lo iban a lograr de alguna manera. Lo que me contás acerca de que en un lugar como Argentina la gente se la pasa en video me lo demuestra, y eso me alegra. Pero la verdad es que todo lo que pasó con la película me decepcionó mucho, y una de las cosas que más me decepcionó fue que yo mismo terminé mezclado en esa histeria. De alguna manera yo había hecho algo que había herido los sentimientos religiosos de muchas personas en todo el mundo. Yo estaba seguro de que la película iba ser un poco controvertida, pero la polémica no era lo que me interesaba.

Yo quería que la película sirviera para discutir seriamente cosas como la verdadera naturaleza de Dios, la naturaleza del pecado, la naturaleza de la tentación. Pero en cambio la película sirvió para fomentar una ola de histeria en todo el mundo. Y lo peor es que no puedo -ni pude en el momento- dejar de sentirme culpable por haber perturbado a mucha gente religiosa, aún cuando esa gente se haya perturbado sin haberse molestado siquiera en ver la película.

*La génesis y los pormenores creativos de **The Age of Innocence** es un tema que vuelve a mostrar al Scorsese más relajado que había empezado a hablar más de una hora atrás.*

Mi primer contacto con el libro de Wharton fue a través de mi amigo Jay Cocks. El me lo dio cuando yo estaba terminando **Toro salvaje**. Lo primero que me atrajo de la novela fueron los rituales de esa sociedad. Esos rituales eran equivalentes a los del crimen organizado contemporáneo, y a partir de ahí empecé a indentificarme más y más con el libro, aunque siempre me pareció muy difícil de adaptar al cine.

Mi carrera como director estuvo a punto de quedar en la nada después de **Toro salvaje**, pero con **El color del dinero** empecé a estudiar seriamente la posibilidad de filmar **The Age...** Me di cuenta de que la "exquisita pena romántica" -así definió un amigo mío el espíritu del film- que siente Newland Archer (Daniel Day-Lewis) por Ellen Olenska (Michelle Pfeiffer) era un equivalente clásico de las obsesiones de los personajes de **Taxi Driver** o ¿Quién golpea a mi puerta?, y que la tensión del triángulo entre ellos y la esposa de Newland (Winona Ryder), más la persecución de toda la sociedad de la Nueva York de la época, podían servir para una película muy potente. Creo que esa tensión constante es lo que más me interesó al pensar y hacer la película, y es lo que más me gusta ahora que está terminada. Cada vez que Newland y Ellen están solos van a sentir una presencia hostil, algo que los va a separar y que va a impedir que pase algo entre ellos. Hasta cuando se encuentran en una cabaña alejada de todos aparecerá alguien como para avisarles que nunca van a poder estar solos.

Elegir a los protagonistas no fue tan difícil. Aunque pueda parecer raro, la primera elección para Ellen Olenska fue Michelle Pfeiffer. Ella me sorprendió en **Casada con la mafia**. Yo siempre soy muy crítico con las películas que tratan sobre los italoamericanos si están hechas por gente de afuera, pero en esa película Michelle me pareció estupenda, creo que al principio ni me di cuenta de que era ella. Y tiempo después la vi en **Relaciones peligrosas** y comprendí el enorme rango que podía cubrir como actriz. Daniel Day-Lewis me pareció perfecto para obsesionarse con ella, y después conocí a Winona Ryder y creo que en ella encontré un balance preciso para equilibrar los personajes.

Hay otra cosa que me gustó mucho y que me fascinó desde el comienzo del proyecto. Creo que tiene que ver con eso que decía antes acerca de que cuando era chico en mi casa no había libros. Cuanto más leía la novela de Wharton más me fascinaba la manera en la que narraba esa historia de amor, y traté de que al ver la película el público no pierda del todo la sensación de que está leyendo un libro.

Scorsese

desencadenado

Winona Ryder: Lo único que Scorsese y Coppola tienen en común es el apellido italiano. En *Dracula* Coppola siempre tenía alguna idea genial a último momento. Estabas por hacer una escena de tal manera, y cuando estabas en medio de una toma Coppola descubría que sería genial si la hiciéramos de tal otra manera en la otra punta del decorado. Era totalmente imposible concentrarse con tanta improvisación. En cambio Scorsese no deja lugar a la improvisación. El tiene la película en la cabeza hasta el último detalle. A veces me daba impresión de saber que estaba al lado de un genio.

Daniel Day-Lewis: La manera en la que están armadas las escenas en *The Age of Innocence* supone en principio una serie de limitaciones físicas. En una escena como la de la fiesta, al principio de la película, la cámara nunca está quieta y uno tiene que arreglárselas para componer el personaje sin prestar atención a todo ese despliegue técnico. Pero lo bueno de trabajar con Scorsese es que dentro de ese tipo de limitaciones él te deja un enorme margen para que compongas tu papel de la manera en la que mejor te resulte. Es difícil de explicar, pero aún dentro del esquema más complicado para rodar una escena uno va a poder sentirse absolutamente libre. No sé bien como se logra eso, pero así es trabajar con Scorsese.

La novela de Edith Wharton siempre me pareció muy interesante. Pero admiro muchísimo el cine de Scorsese y la verdad es que no dudé ni un instante cuando me pidió que trabajara en una de sus películas. Si el guión hubiese sido una adaptación cinematográfica de las páginas amarillas de la guía telefónica, también habría aceptado.

Michelle Pfeiffer: La verdad es que cuando Martin Scorsese me llamó para trabajar en *The Age of Innocence* al principio no estuve demasiado segura, ya que no lo conocía personalmente. Me daba miedo que fuera tan violento y brutal como las cosas que uno ve en sus películas, y ya tuve demasiadas malas experiencias con directores como para no pensar en ese tipo de detalles. Para mí no hay nada peor que trabajar con un director que no te dice qué es lo que quiere. La mala relación con directores me ha provocado algunas de las experiencias más desagradables de mi carrera. Pero ni bien comencé a trabajar con Scorsese me di cuenta que él sabía perfectamente lo que quería. Y además fue siempre muy amable.

Lujos de otro mundo

*The Age of Innocence,
A Portrait of the Film,
based on the novel by Edith Wharton*

por **Martin Scorsese y Jay Cocks**
Newmarket Press, New York, 1993
190 páginas.

Cuando terminaban el rodaje de *La edad de la inocencia*, película basada en la novela de Edith Wharton y recién estrenada en Estados Unidos, su director Martin Scorsese y su co-libretista Jay Cocks emprendieron la tarea de documentar en un libro su propia obra y también la Nueva York de la época (alrededor de 1880) que la película describe. Lo hicieron con un lujo abrumador, en 190 páginas, donde transcriben el texto de su libreto cinematográfico pero donde además abundan en excelencias de documentación, fotografía, papel, color, tipografía, hasta lograr esa joya de edición que algunos afortunados pueden exhibir con orgullo en la mesita baja de la sala, junto a otros volúmenes sobre los más prestigiosos pintores.

Los libretos cinematográficos no suelen brillar como libros. Como material de lectura exigen un ojo entrenado, que sepa atravesar indicaciones sobre sitio de cada escena, luz diurna o nocturna, planos cercanos o alejados, personajes en cuadro, incidencia de otros datos físicos y de elementos sonoros. Casi todo lector se resiste. Si un libreto llega por excepción a ser buena literatura, lo probable es que detrás suyo aparezca una mala película, afectada de verbalismo, lo cual resta sentido a la publicación. El libreto es y debe ser un camino intermedio que conduce a la expresión visual de una sustancia dramática, con lo cual sólo servirá como libro si las imágenes lo respaldan.

Y eso es lo que este libro consigue ostentadamente. Para mostrar a Nueva York hacia 1880, acumula fotografías de época, documentando rostros y poses, edificios y

mobiliarios, ropas y joyas, junto a frases escogidas en libros, revistas y manuales de etiqueta. Junto a ello se contraponen, en casi toda página, las fotos de la película misma. El ambiente es el de la más alta burguesía neoyorquina, donde no existen los problemas de dinero o de la subsistencia, sino los de la aceptación en sociedad, los buenos modales, la indiscreción intrusa de un adulterio, un divorcio o una ruina financiera. En las palabras de Edith Wharton, autora de la novela original, todos estos personajes "viven en una suerte de mundo jeroglífico, donde la cosa real nunca era dicha, ni hecha, ni siquiera pensada, sino sólo representada por un conjunto de signos arbitrarios".

Amor anulado

Ese es el tema, por otra parte. El joven Archer Newland se casa con la joven May y al mismo tiempo se enamora de Ellen, prima de May, recién llegada de Europa, con un mal matrimonio en su pasado y quizás con un divorcio incómodo y necesario en su futuro. Pero el inminente adulterio no se concreta y su sospecha no es siquiera mencionada por May ni por ninguno de los otros personajes del entorno. Aplicando una sutileza digna de Henry James, con quien fue oportunamente comparada, Wharton muestra la silenciosa opresión de los buenos modales sobre los sentimientos, con lo cual el romance se disuelve primero en la distancia (la fuga de Ellen a Europa) y después en el tiempo, con una última escena de nostalgia, pasados treinta años de la crisis. Lo que en apariencia impresiona como una superficial novela de amor es también una velada crítica social y explica el Premio Pulitzer que Wharton obtuvo en su momento (1921).

El corolario de este planteo era que una adaptación de *La edad de la inocencia* debía recrear ese cuadro social, con todos sus lujos, sus prejuicios, sus silencios, sus hipocresías, porque esa sociedad es la que frustra el romance y lo lleva a un melancólico final. Lo había hecho Edith Wharton en 300 páginas, abundantes en precisas descripciones, y así debían trasladarlo Scorsese y Cocks, sugiriendo el ambiente y la presión social sin detonar en la declamación ni en el alegato.

Experiencia cercana

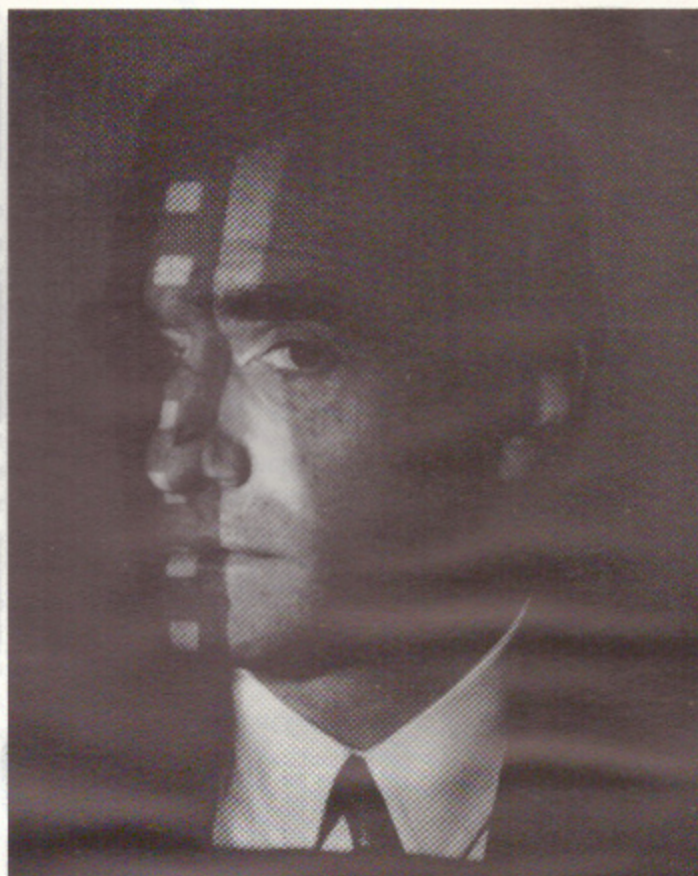
Edith Wharton (1862-1937) vivió en esa sociedad neoyorquina, tenía 18 años cuando fue testigo de esos contenidos dramas y atravesó

Scorsese

por **Homero Alsina Thevenet**

después, igual que su Ellen, las desventuras de un matrimonio fracasado. Pero había sido agraciada con la vocación y la habilidad de escribir, desde que tuvo doce años, y a eso dedicó después su vida, hasta que su estilo naturalista y sugestivo, tan perspicaz y minucioso como el de Henry James, quedó postergado ante otras corrientes más violentas de la literatura norteamericana, como le ocurriera al mismo James. Su crítico Geoffrey Walton destacó después que en la prosa de Wharton imperan la virtud de la visibilidad en lo narrado y su sabia elección de los momentos críticos en los conflictos, dos méritos que la hacían recomendable de antemano para las adaptaciones cinematográficas. Y aunque uno de sus biógrafos apunta que Wharton nunca fue al cine, lo cual sería un buen dato para describir su carácter y su formación, también es cierto que vendió a Hollywood los derechos de adaptación sobre varias de sus novelas. De un total de 46 libros suyos, Hollywood utilizó *The House of Mirth* (1905), *Glimpses of the Moon* (1922), *The Old New York* (1924, luego convertido en *The Old Maid*, 1935) y *The Children* (1928). Llegó a vivir de la literatura, y también como su Ellen de *La edad de la inocencia*, Wharton huyó de una sociedad neoyorquina estirada, se inclinó a las libertades del mundo artístico y habitó durante una mitad de su vida en París, donde describió su pasado y falleció a los 75 años.

La relación de Wharton con literatura, teatro y cine fue rastreada por los realizadores de *La edad de la inocencia*. En la página XIII de su introducción a película y libro, el coautor Jay Cocks detalla alguna de esas labores. Allí él y Scorsese se declaran sorprendidos, no ya de una adaptación teatral de la obra (en 1928, con Katherine Cornell y Rollo Peters) sino de que haya existido una versión cinematográfica previa (en 1934, con Irene Dunne y John Boles, dirección de Phillip Moeller). Más se sorprenderían, desde luego, al enterarse de que en seguida del Premio Pulitzer se había filmado una primera versión muda (en 1924, con Edith Roberts y Elliott Dexter, dirección de Wesley Ruggles). Para superar esos precedentes, Scorsese, Cocks y los productores se volcaron a documentar la época, con extremos cuidados para vestuarios, decorados y utilería, desde las joyas y los cubiertos a utilizar en las cenas de gala hasta la reproducción de un teatro de ópera en 1880 y la enorme reconstrucción de una esquina importante (Quinta Avenida y Broadway), nuevamente edificada en terrenos de Troy, al este del Estado de Nueva York. De todo ello queda amplia constancia en el libro.



La ampliación de sus preocupaciones llegó al cine mismo y está documentada en sus páginas finales. Junto a las fotos de sus estrellas de hoy (Michelle Pfeiffer, Daniel Day-Lewis, Winona Ryder), los autores homenajean a 22 películas de varias décadas, que en algún sentido inspiraron o condicionaron su plan. Allí aparecen *La heredera* y *Carrie* (ambas de Wyler), *Barry Lyndon* (Kubrick), *Jules y Jim* (Truffaut), *El gatopardo* y *Senso* (Visconti), *Carta de una enamorada* y *Lola Montes* (ambas de Max Ophüls), *La escalera de caracol* (Siodmak), entre varias obras que les dejaron una huella, sea por el retrato de época, sea por datos de estructura, de diálogo o de iluminación. Como lo informa la transcripción del libreto, Scorsese recurre varias veces al sistema de narración verbal fuera de cuadro, recurso dramático discutible pero muy utilizado en la filmación de novelas y en algunos de aquellos precedentes.

Esa constancia de una educación cinematográfica corrige la imagen pública de Martin Scorsese (nacido en Nueva York, 1942) a quien sólo suelen atribuirse vocaciones para el retrato de la violencia ciudadana (*Taxi Driver*, *Toro salvaje*, *Buenos muchachos*), olvidando que también penetró en la comedia, en el musical y en la temática religiosa (*Después de hora*, *New York New York*, *The Last Temptation of Christ*) y que además encontró tiempo, hacia 1980, para iniciar una campaña de rescate que salvara al cine en color. Este último y sutil drama de época, con ecos de Wyler, de Visconti, de Ophüls, debía ser una muestra más de su versatilidad, y eso es lo que el nutrido libro documenta.

¿Por qué me obsesionan los films de Sam Fuller?

LA PRIMERA VEZ QUE VI UN FILM de Sam Fuller fue en 1949. Yo tenía siete años. Se trataba de **I Shot Jesse James** (*Yo maté a Jesse James*, 1948). Recuerdo haber sentido un poderoso deseo de ver el film, simplemente a causa de su título. Ese título me produjo un impacto inmediato.

Claro, en aquel entonces yo estaba loco por el cine, y aún lo sigo estando. Estaba tan excitado con la idea de ver la película, que en el autobús en que me dirigía al cine el barrio, acompañado por mi padre, miraba a la gente y no comprendía cómo podían dedicarse a sus ocupaciones habituales sin percatarse de que se exhibía **Yo maté a Jesse James**. Para mí era lo más importante del mundo. El impacto que me produjo fue tan profundo, que duró años. Las imágenes fotográficas quedaron grabadas en mi memoria: los primeros planos de la traición, el momento en el que Jesse James toma un baño y Bob Ford, interpretado por John Ireland, apunta el revólver sobre su espalda: ¿va a tirar o no? La fuerza de esta escena viene de aquello que había *dibujado* en ella. Las imágenes creadas por Fuller, desde mis siete años, no las he olvidado jamás.

ALGO MÁS TARDE. La segunda vez que vi un film de Sam Fuller fue en 1953. Yo tenía once años. Fue **Pick Up on South Street** (*El rata*, 1952). Al igual que en la anterior, hay un plano que recuerdo en forma intensa debido a sus imágenes. También por la intensidad dramática de los personajes y la violencia del film. Es una de las primeras películas que me ha sacudido. Nunca había visto semejante violencia en el cine. Pienso en la pelea final, en la estación de subte. Asimismo, hay otra escena en la que Richard Kiley golpea a Jean Peters. Más tarde, muchos años después, volví a ver el film y me dediqué a estudiar justamente esta fuerza en la manera de filmar la violencia. La escena en la que Richard Kiley golpea a Jean Peters me fascinó realmente: una única posición de cámara toma toda la escena en un plano de conjunto, y esto es lo que le da ese poder.

El tercer latigazo importante ligado al cine de Sam Fuller fue **Park Row** (1952), por la televisión. Yo tenía doce años. Creo que fue en el marco de una emisión que ya existía aquí, en Nueva York, que se llamaba *Million Dollar Movie*, programa que todavía existe, aunque de forma diferente. En aquel entonces, el film se pasaba dos veces durante la noche, a las siete y a las nueve. Si a alguien le gustaba, tenía la posibilidad de volver a verlo. **Park Row** se exhibió en este programa, al igual que **Citizen Kane** (*El ciudadano*, Welles-1941). Así fue como tuve oportunidad de ver el film de Welles, y también **Tales of Hoffmann** (*Los cuentos de Hoffmann*, 1951) de Michael Powell y Emeric Pressburger. Estos tres films los he visto y vuelto a ver gracias a ese programa de televisión. ¡**Park Row** me encantó! Ahora puedo explicar esta fascinación con frases como "el impacto visual de las imágenes" o "la composición", cuando tiene por objetivo la creación de un mundo, de un mundo único. Y este mundo no podría existir con palabras, ni con la música, sino sólo con imágenes. Es el mundo único del viejo periodismo. El largo *travelling*, cuando al salir de la *boutique* ellos ven más allá... Con ese largo movimiento, me sentí invadido por emociones como la cólera, el furor, la rabia, algo que nunca antes había

Prólogo para *Il était une fois...Samuel Fuller*,
Ed. Cahiers du Cinéma, 1986.

Traducción **Christian Kupchik**

experimentado. Jamás había visto tal intensidad en el cine. Por aquel entonces, el único film que me marcó del mismo modo, por su poder de composición del movimiento -aunque no se trataba de las mismas emociones-, fue **El ciudadano**. Esta rabia, esta furia, se fundía en otra imagen, la de la pelea con los villanos bajo la estatua de Benjamin Franklin.

Para mí, la clave el cine de Sam Fuller está ligada a algo que he conocido en mi propia vida, algo que he podido experimentar y con lo cual me identifico: la violencia emocional. Lo que provoca mayor temor en la violencia es su proceso: desde la amenaza hasta su expresión. Poco importa que en el film de Sam Fuller cada uno de los cuadros se ubique sobre el punto de explosión de esta violencia. Por ejemplo, en la apertura de **Forty Guns** (*Dragones de violencia*, 1957), durante la caminata en la calle, los primeros planos de los ojos, cada encuadre -en términos de composición, de diseño, y en particular la utilización del blanco y negro y los primeros planos-, llevan esta marcha a un punto casi absurdo. Fuller coloca a la realidad en los límites del absurdo, haciéndola así más realista... Eso se parece más a la vida. Para mí es algo fascinante.

He visto **Hell and High Water** (*Proa al infierno*, 1953) cuando se estrenó. Yo tenía doce años. Recuerdo cuando la mano congelada del sabio debía ser cortada. Hoy, por supuesto, se la mostraría. Fuller no. Sin embargo, el recuerdo vivo de sus films proviene de pequeñas escenas como esta: el entorno de la acción. Recuerdo los rostros de los hombres que debían llevar a cabo tal acto. Es imposible conseguir una buena copia color del film, pero recuerdo la expresión de esos rostros. Resulta mucho más eficaz esa imagen que lo que se muestra en las películas de hoy: cuerpos que explotan, dedos cortados en trozos, etc.

La fuerza de los films de Sam Fuller no tiene nada que ver, según creo, con la literatura, por ejemplo. Quizás me equivoco, pero está ligada específicamente al cine. Las ideas y los sentimientos que maneja sólo pueden darse en el cine. Sin duda, esa es la razón por la que sigo viendo sus films una y otra vez.

La influencia de los films de Fuller en mi propia obra es evidente, en particular en **Calles peligrosas**. Por ejemplo, hay un largo *travelling* que acompaña una pelea. Un tipo intenta protegerse de tres hombres que quieren golpearlo, y mi cámara lo sigue, lo sigue. Esta escena está inspirada en Fuller. Yo quería llegar hasta el absurdo, e incluso superarlo, porque es así como sucede en la vida. Una pelea como aquella, una situación parecida, se sigue desde adentro, desde el principio al fin. Del principio al fin del plano.

Luego, me sentí lo suficientemente libre para colocar la violencia emocional lo más lejos posible en mis películas porque, en cierto sentido, forma parte de mi vida.

FULLER OCUPA UN LUGAR MUY IMPORTANTE EN EL CINE AMERICANO. Fuller ha sido capaz de trabajar a su modo, con su propio estilo, en el interior el sistema hollywoodense. Ha sido capaz de crear un conjunto increíble de films. En la lista de mis películas favoritas, hay nueve que le pertenecen. Es algo enorme. No podría vivir sin ellas. Tengo copias y siempre surge la necesidad de volver a verlas. Es muy importante comprender cómo en los años '50 y '60 fue capaz de crear una obra tan única y personal. Nadie ha podido hacerlo. Y hacerlo en el sistema hollywoodense, para Zanuck o para las grandes compañías, en la época final de los grandes estudios... era duro, muy duro. Incluso hoy es muy duro. No sólo ha creado un estilo personal, lo cual también han hecho otros grandes directores, sino que ha sido único en la elección de sus temas y en la forma de contar sus historias. Miren un film como **Dragones de violencia**. En la superficie es un *western*, pero desde el primer plano uno se da cuenta que no tiene que ver con un *western* americano "normal": hay otra sensibilidad. Y cuenta la historia en forma experimental,

Scorsese

por **Martin Scorsese**

diferente. Por ejemplo, la escena del beso entre Gene Barry y la chica de la armería*. No olvidemos que se trataba de un film de Hollywood, un film normal del sistema. Es un efecto que encontré muy divertido y lleno de esperanza. La esperanza, para mí y para mis amigos ligados al cine, radica en que tal vez aquí, en los Estados Unidos, aún podríamos tener la fuerza que Fuller tenía.

OTRA COSA A PROPÓSITO DE FULLER. Ustedes conocen a Sam. El empieza a hablarles y una historia lleva a otra, y otra... con idéntica intensidad, con la misma pasión. Es la única persona que conozco que habla así y logra traducir esa pasión en la pantalla. Es muy raro. Conozco mucha gente que cuenta mucho mejor los films que ellos no realizan. Es increíble. ¡El vive esa pasión!

UNA ÚLTIMA COSA A PROPÓSITO DE FULLER. Ustedes saben qué es un *storyboard*. Para mí, un *storyboard* es algo muy dinámico, muy excitante. Como un dibujo animado. Los personajes dibujados están tan vivos que se tiene la impresión que ellos saldrán del cuadro en carne y hueso. Creo que los films de Sam Fuller tienen el poder de los *storyboards*. En general, considero que los *storyboards* tienen más poder que las imágenes del film terminado. Es muy difícil obtener la imagen exacta que se ha dibujado. Sólo los films de Fuller me parece que lo consiguen. Lo que quiero decir es que son los más logrados visualmente. Cuando a los siete años vi **Yo maté a Jesse James**, o a los diez otra de sus películas, dibujé mis propios *storyboards* para el *scope*, o para el 1/33, el formato de los films de Fuller. Lo hice también para films de guerra, que se parecían mucho a las imágenes de **Steel Helmet** (*Casco de acero*, 1950). Por una razón que ignoraba en aquel entonces, las imágenes de sus films tenían un gran poder sobre mí, como si ellas hubiesen sido dibujadas a mano.

Hoy, en Los Angeles, muchos films cuentan con *storyboards*. Pero las imágenes de las películas no tienen la misma fuerza que sobre el papel. Allí radica la enorme potencia de los films de Fuller: en los *storyboards*. Por todas estas razones, las películas de Fuller me obsesionan...

* Un rostro visto a través del cañón de un fusil e inmediatamente después, la pareja que se abraza.

Julio de 1988

Una bibliografía posible

- Alice Doesn't Live Here Anymore**, Verina Glaessner.
Focus on Film, N° 21,
Londres, verano de 1975, pags. 5-7.
(sin traducción al castellano)
- Scorsese on Taxi Driver and Herrmann**, Carmie Amata
y Peter Cowie.
Focus on Film, N° 25,
Londres, verano-otoño de 1976, pags. 5-10.
(sin traducción al castellano)
- Films and Edith Wharton**, DeWitt Bodeen
Films in Review, New York, febrero de 1977, pags. 73-82.
(sin traducción al castellano)
- Color Fading: Raging Bull**, Rob Edelman
Films in Review, New York, diciembre 1980, pags. 607-608.
(sin traducción al castellano)
- Golpeen en cualquier puerta**, Angel Faretta
El amigo americano, N° 1, Diciembre 1980, pag. 24
(sobre ¿Quién golpea a mi puerta?)
- Martin Scorsese's Still Life**, Terrence Rafferty
Sight & Sound, 52, N° 3, 1983, pags. 186-192
(sin traducción al castellano)
- The World Made Flesh: The Language in Raging Bull**,
Gail y Thomas Hemmeter,
Literature Film Quarterly, 14.2, 1986, pags. 101-105
(sobre Toro salvaje)
(sin traducción al castellano)
- La noche blanca y la cámara oscura**, Michael Henry
Rev. Casablanca, Madrid, 1981
(entrevista sobre Toro salvaje)
- Marty**, Rickey Carie
American Film, 8, N° 2, 1982, pags. 66-73
(sobre el rodaje de El rey de la comedia)
(sin traducción al castellano)
- Conversaciones con Martin Scorsese**, compilación
Plot Ediciones, Madrid, 1987
- Le Maître du Jeu**, Alain Philippon
Cahiers du Cinema, N° 393, 1987, pags. 4-7
(sobre El color del dinero)
(sin traducción al castellano)
- Raging Balls**, Jimmy McDonough
Film Comment, 23.3, 1987, pags. 72 y 74
(sin traducción al castellano)
- Los paranoicos de Scorsese**, Alan Pauls
Humor, N° 198, Junio 1987, pags. 72-73
- Of God and Man**, Michael Morris
American Film, 14.1, 1988, pags. 44-49
(sobre lo teológico en The Last Temptation...)
(sin traducción al castellano)
- Body and Blood**, Richard Corliss
Film Comment, 24.5, 1988, pags. 34, 36-39, 42-43.
(sin traducción al castellano)
- The Art of Noncompromise**, Chris Hodenfield
American Film, 14. 5, 1989, pags. 46-51.
(sin traducción al castellano)
- Scorsese par Scorsese**, David Thompson e Ian Christie
Edit. Cahiers du Cinema, París, 1990
(sin traducción al castellano)
- Parody, Intertextuality: Kubrick, De Palma and Scorsese**,
Stephen Mamber
Quarterly Review of Film and Video, 12. 1-2, 1990,
pags. 29-35.
(sin traducción al castellano)
- Made Men**, Kathleen Murphy
Film Comment, 26.5, 1990, pags. 25-27.
(sobre Buenos muchachos)
(sin traducción al castellano)
- Martin Scorsese: a Journey**, Mary Pat Kelly
Thunder's Mouth Press, New York, 1991.
(sin traducción al castellano)



Fin

Megalexandros
de Theo Angelopoulos

El mito de lo sublime

por Sergio Wolf

"'Cada uno y sus armas' dijo
Y sus manos extendió como hace
un joven Dios aprendiz para crear a la vez
[sufrimiento y dicha.]"

Odiseo Elytis, *Génesis*

SI HUBIERA QUE SELECCIONAR UN CONCEPTO sobre el que se edifica *Megalexandros*, este sería el de la *continuidad*. No es que esté justificado hablar de continuidad, solamente, porque Angelopoulos trabaja con exclusividad el plano-secuencia a lo largo de los 190 minutos en que transcurre el film: hay casos de creadores notorios que cultivaron el procedimiento -como Max Ophüls, Miklos Jancsó, Luis García Berlanga, Michelangelo Antonioni, Manoel de Oliveira, Ingmar Bergman o Andrei Tarkovski- sin tomar los ejes que articula el cineasta griego. En cada uno de ellos, puede inferirse un modo de concebir el plano-secuencia como continuidad, pero no necesariamente entendida en el sentido en que lo hace Angelopoulos.

Si se examinan los sistemas y motivos de algunos de estos directores, puede decirse que en Ophüls esa continuidad procura prolongar, extenuar ese mundo que termina y al que es imposible retornar; en Berlanga, esa continuidad secuencial permite que el interior del cuadro se transforme en una batalla en que las voces y mezquindades se fusionan; en Antonioni, esa continuidad permite indagar en lo que hacen los personajes cuando nada "exterior" ocurre, en lo que hay antes o entre o después de las acciones, registrando el vacío como síntoma; y en Bergman, esa continuidad es el modo propicio de una espera en que los conflictos esbozados y larvados adquieren intensidad, se desarrollan y concentran para luego estallar.

El plano-secuencia es duración y por tanto denuncia. Denuncia el tiempo al quedar al descubierto el artificio, la continuidad del tiempo que el sistema clásico de representación trata de ocultar mediante el ardor de la "transparencia" del montaje. Así es que le formula una pregunta clave al clasicismo: ¿cómo es posible que la continuidad sea leída por el espectador como discontinuidad? Y Angelopoulos tiene su propia solución.

En *Megalexandros*, la continuidad enlaza el tiempo del Mito con el tiempo de la Historia. Un hombre relata a cámara la historia de Alejandro de Elli y sus poblaciones liberadas. De ese tiempo "actual" -que Angelopoulos retoma solo dos veces más: promediando el conflicto y en el plano final-, pasamos a una fuga de prisión conectada con el amanecer del comienzo del siglo XX, en que un grupo de aristócratas ingleses visita las ruinas clásicas. Allí, en el Templo de Poseidón, de entre las piedras pero en un extenso plano fijo encuadrado de tal modo que todo es ocupado por un inmenso mar, surge *Megalexandros* o Alejandro, el grande (Omero Antonutti).

Este no es más que un guerrillero populista que huyó de la prisión y formó un grupo que lleva sus rehenes británicos hacia las montañas. Montado en su corcel blanco de guerra -tal uno de los atributos de Poseidón-, partirá con sus lores cautivos pidiendo un trueque por la entrega de tierras a quienes les corresponden, asegurando que de cumplirse "no habrá derramamiento de sangre". A partir de allí, el gobierno pondrá recompensa por quien lo capture y *Megalexandros*, progresivamente, una vez instalado en su pueblo natal y cuya dirigencia proclama el anarquismo, de heroico libertador va a convertirse en déspota, en quien impone la Ley. Primero, colgando a disconformes, matando ovejas y volviendo a poner en funcionamiento el reloj de una comuna que abjura de ellos; luego, "coronándose emperador" y requisando armas o prohibiendo circular libremente por la aldea, en medio de una disputa con los anarquistas -"se sirvieron de tí, Alejandro"- que hará eclosión cuando ajusticie a los ingleses en medio de una plegaria, motivando el ingreso despiadado del ejército para reinstaurar el orden.



Megalexandros (O Megalexandros, Grecia, 1980).

Dirección, argumento y guión: Theo Angelopoulos. **Fotografía:** Ghiorgos Arvanitis. **Música:** Christodoulos Haiaris. **Intérpretes:** Omero Antonutti, Eva Kotamanidou, Grigoris Evanguelatos, Mikhalis Yannatos, Laura de Marchi. **Producción:** R.A.I., Z.D.F. Angelopoulos Prodction. **Duración:** 190'. León de Oro, Festival de Venecia 1980.

lanzamientos

Esta organización del material yuxtapone la mitología en el tiempo histórico, el futuro en el pasado, el célebre círculo griego -de donde parten Megalexandros y sus huestes, fusil en mano- en las ideologías de la modernidad. Sabiamente, Angelopoulos convierte los problemas políticos en soluciones estéticas. Reflexiona que el espacio colectivo requiere representar esa continuidad pero trazando una *distancia*.

Una *distancia* generada por nudos temporales que siempre esquivan el fácil recurso del anacronismo irónico, eligiendo construir un único "tiempo ficcional" que los contenga y diluya unos en otros. Una otra *distancia*, del pueblo transformado en coro: festejando el acuerdo con el grupo anarquista que arriba al poblado, o bien operando como la pervivencia del mito en esa suerte de enjambre de abejorros que la banda sonora abalanza sobre el oficial del ejército que aniquiló al bandolero, cuando éste observa la cabeza de yeso de Megalexandros y que es el escaso y gigantesco "vestigio" de su cuerpo "desaparecido" por la multitud al morir. La *distancia* que impone la cámara sobre objetos y personajes, priorizando, para narrar el "espacio de lo colectivo", el plano general frontal que en la misma toma deriva en panorámica de 360°, por lo que el encuadre termina por transformarse en un territorio de alta condensación, pidiendo una atención excluyente. Angelopoulos trabaja el encuadre de tal modo que obliga a pensar en aquella sentencia que dice que una secuencia tiene varios encuadres posibles, pero uno que es el mejor. Siempre escoge ese encuadre. Cabe uno de los nutridos ejemplos que la película contiene. Uno de los personajes prominentes del pueblo entra a un caserón con patio con un primer piso cuyas barandas dan a un enorme patio interno. Grita por un misterioso amo, en tanto recorre el lugar y nadie le contesta. La cámara panea sin corte desde que entra, en un contrapicado que acompaña su corrida, dejándolo alternativamente en cuadro y en off, según el espacio por que va transitando, mientras en un plano cercano pero *off* resuenan disparos. Casi todo el film se estructura mediante este tipo de planos.

Megalexandros se apoya, así, en la continuidad, la distancia y la circularidad. No hay línea recta, sino círculo. El mito nunca es pasado -dice con acierto Angelopoulos- sino eterno presente, actualización permanente en función de problemas permanentes. No es casual que hacia mitad del relato aparezca un niño llamado Alexandros -y al que nunca vemos claramente, dada la ausencia de primeros o medios planos- a quien "alguien" enseña el sentido de la Historia, la Propiedad y el Poder. Niño que verá morir a sus padres-maestros y que saldrá herido de la batalla final para marcharse en el epílogo del poblado, mientras el narrador del comienzo apunta que "así Alejandro entró en las ciudades" y la cámara realiza un plano fijo muy largo, hasta que se encienden las luces y descubrimos que estamos en la Grecia actual. Ese afán por los ciclos que se engarzan unos en otros, por la tradición y las postas generacionales, por el relato oral que es resignificado cada vez de otro modo, refuerza la complejidad de esta obra extraordinaria. Tiene razón Angelopoulos cuando dice que "*seguir haciendo cine es un acto positivo. Uno se encuentra en la situación de un preso que, pese a todo, escribe en las paredes de la celda y sigue intentando una comunicación*".

Olympia, los dioses del estadio
de Leni Riefenstahl

Dioses de barro

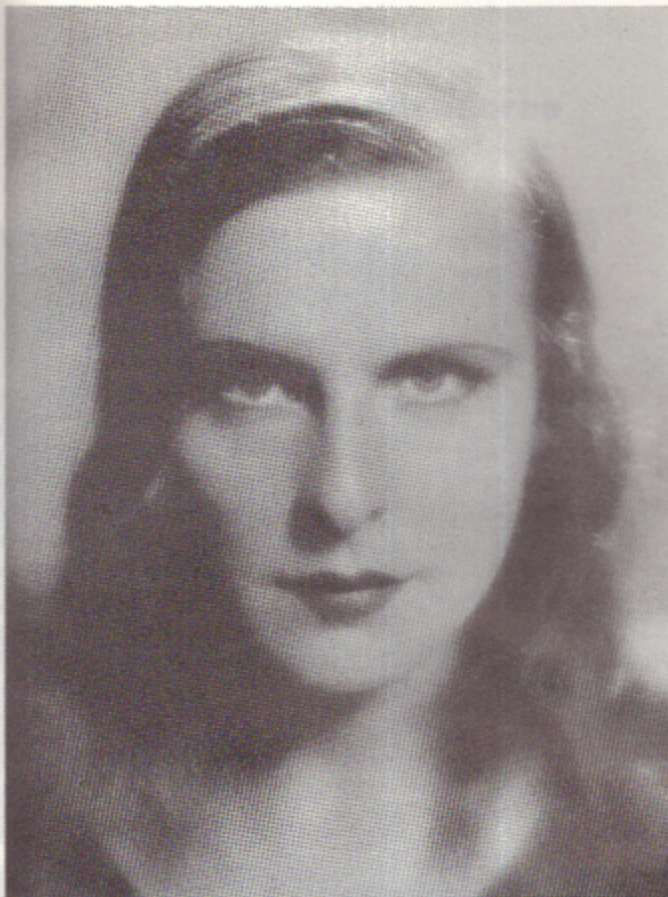
por Fernando Martín Peña

videopáginas

"YO NO FUI", dice todo el tiempo la realizadora germana Leni Riefenstahl desde sus voluminosas *Memorias*, publicadas a los 85 años y recientemente traducidas al castellano. La edad, y la objetiva veneración que le ha valido la destreza formal de sus trabajos, parecen haberla convencido de que en los años del nazismo ella fue realmente una joven-inocente-e-impresionable. Conserva, sin embargo, el suficiente sentido común como para dedicarle más espacio a *Olympia* (1938), monumental registro de las Olimpíadas que tuvieron lugar en Berlín en 1936, que a su cortometraje *Sieg des Glaubens* (t.l.: "La victoria de la fe"-1933), o a *Triumph des Willens* (t.l.: "El triunfo de la voluntad"-1934), que tienen más punta para la polémica.

Olympia es singular en todo sentido, desde las circunstancias que llevaron a su realización hasta su tema y formato. Riefenstahl gozó de la protección personal de Hitler, lo que le garantizaba recursos extraordinarios y sorteaba toda supervisión, incluyendo la de Goebbels, que de otro modo estaba personalmente a cargo de toda la producción cinematográfica alemana. En *Triumph des Willens* Riefenstahl había registrado un congreso del partido nazi en Nuremberg y para hacerlo mejor contó con la excepcional ventaja de que todo el evento se coreografió a partir de la disposición de sus cámaras. La filmación de las Olimpíadas suponía una libertad menor dadas las restricciones impuestas a los camarógrafos por los reglamentos del Comité Olímpico, por lo que se hizo necesario un extenso período de preparación. El equipo no sólo debió familiarizarse con los estadios en los que tendría lugar el evento, sino con los lugares reservados al Führer. Se gastaron miles de metros en la filmación de otras pruebas deportivas para determinar ángulos posibles, lentes y hasta velocidad del rodaje; se trabajó con distintas marcas de película virgen de acuerdo a lo que cada cameraman tuviera que registrar; Riefenstahl literalmente diseñó un tratamiento plástico para cada disciplina, a partir de sensaciones e impresiones visuales. Desde luego, los recursos materiales para hacer el film no constituyeron un problema.

Así como el rodaje principal estaba predestinado a ocupar las dos semanas que durara el evento, Riefenstahl decidió tomarse dos años para resolver el montaje. Su película no debía ser vista como un noticiero, por lo que el problema de la actualidad del registro no era relevante, sino como la evocación definitiva de la idea de la Olimpíada. Esa intención quedaba manifiesta en el prólogo del film, rodado en las ruinas griegas. Aunque luego argumentó ser la única responsable del montaje de *Olympia*, Riefenstahl contó con el asesoramiento de Walter Ruttmann, uno de los mayores cineastas de vanguardia que tuvo la historia del cine. Ruttmann se había especializado en el trabajo de montaje, buscando en él un equivalente cinematográfico a la composición musical. El ejemplo más notable de su trabajo es el clásico *Berlin, sinfonie der Grosstadt* (*Berlín, sinfonia de una ciudad*-1927).



clásicos

La influencia de Ruttmann es más notable si se comparan los resultados de **Olympia** con los prolongados bostezos que provoca buena parte de **Triumph des Willens**, con su cámara que sube y baja y con su interminable sucesión de discursos.

La versión actualmente disponible de **Olympia** está narrada en inglés, sin traducción alguna. Ello no constituye un obstáculo mayor, pero puede pasar desapercibida la mención al inefable Zabala, campeón argentino de la maratón en las olimpiadas previas. De todas maneras, y aunque aparece rodeado por numerosos deportistas anónimos, Zabala impone su presencia y su nacionalidad portando en la cabeza un pañuelo anudado en los extremos.

Olympia es considerada, lisa y llanamente, una obra maestra total y absoluta por buena parte de la crítica clásica y moderna. Hitler aparece con una frecuencia de *gag*, como para que, más allá de todo, el espectador no olvide quién era el productor de Riefenstahl. Con un poquito de mala intención deliberada, se podría recordar que la echaron a patadas de Hollywood cuando fue a presentar este film y que cuando quiso reponerlo en Alemania, hacia 1972, las protestas públicas se lo impidieron.

Por otra parte, también se puede vivir actualizado y evitar la inútil molestia de indignarse, en la certeza de que sobran argumentos teóricos sólidos que permitan disociar sin culpa forma y contenido.

Por eso estética e historia son disciplinas complementarias, pero distintas. A una de las dos le corresponde el trabajo de recordar circunstancias. Nadie está obligado a tomarlas en cuenta, pero cuando en sus *Memorias* Riefenstahl se refiere al campeón negro Jesse Owens, uno recuerda los esfuerzos que hizo Griffith en *Intolerancia* para sepultar en el olvido la bronca racista de **El nacimiento de una nación**.

Olympia

(Olimpia, los dioses del estadio, Alemania-1936/38)

Dirección y montaje: Leni Riefenstahl. **Dirección y fotografía prólogo:** Willy Otto Zielke. **Dirección artística:** Robert Herlth. **Música:** Herbert Windt y Walter Gronostay. En dos partes: *Fest der Völker* (Festival del pueblo) y *Fest der Schönheit* (Festival de la belleza).

La música del azar

por Sergio Wolf

videopáginas

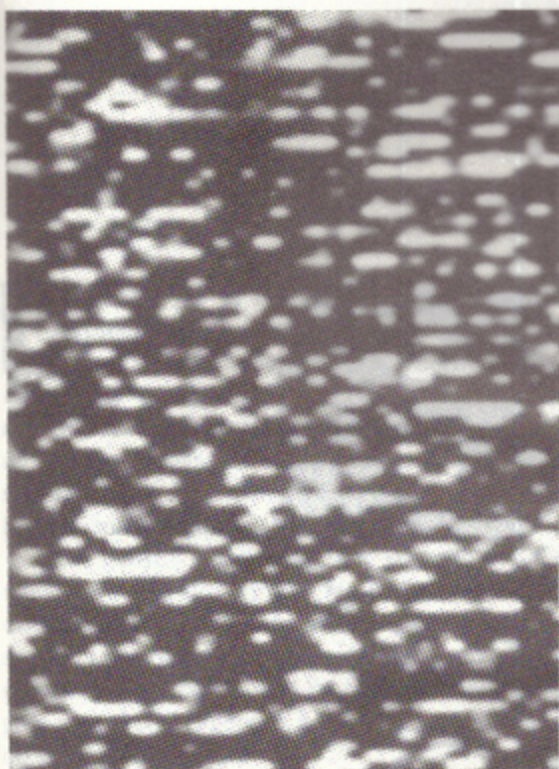
PARECE QUERER INVENTARSE UNA CONTINUIDAD desde las diferencias, y eso tal vez marque un primer rasgo en ese *work in progress* que Lucas Marcheggiano (Buenos Aires, 1964) iniciara con *El estanque* (1991), bifurcándose ahora, con su segundo video en fase de realización: *Loma de burro*.

ESCRIBIR PARA EL GESTO. Si es que hay una verdad en esa idea que asegura que rara vez las declaraciones de un hacedor se corresponden con sus producciones, en especial cuando el videasta habla de lo que implica escribir un guión y cómo trabaja con sus actores y técnicos. "Para escribir, tengo que tener la historia de principio a fin y es recién ahí que la escribo. Hago primero una sinopsis y después los diálogos... De todos modos, ese guión es para mí: si pudiera no se lo daría a mi camarógrafo, ni a los actores. Cuando empiezo a trabajar con los actores en los ensayos, lo hago sobre las características de los personajes. Quiero espontaneidad en sus gestos, por eso no se los doy antes de las pruebas", afirma, y ese modo de narrar una deriva de dos personajes anónimos, en *El estanque*, es una constatación. Los cuerpos no tenían allí eje ni centro ni movimiento premeditado: no son máquinas pensantes y ejecutantes sino una masa que solo el encuadre ordena, que solamente existe para el encuadre. En el comienzo de *El estanque* -30', S-VHS/U-Matic- un *travelling* parsimonioso hacia del desplazamiento de un personaje en una habitación, una épica de la pura abstracción. Y más tarde, ya con su amigo, boyando por calles y oscuridades, su cuerpo había mutado, fusionándose con el del otro. Ambos se habían unido por una cámara que los había asociado en ese periplo trágico y errabundo por espacios signados por la destrucción.

CAMBIO DE RUTA. SIMILAR RUTA. Todo lleva a imaginar que su inminente video *Loma de burro* será una suerte de falso *boy meets girl* por ese tono que el mismo Marcheggiano deja desprender cuando habla de caminos, relaciones azarosas, chico de un mundo y chica de otro. "Se llama así porque la loma de burro es un impedimento, un tropiezo en un recorrido. Un pibe se va de vacaciones y sale a la ruta. Un inocente, de barrio, empleado, se encuentra con una ladrona. Hay una buena relación que es posible porque ambos son muy diferentes". Lo que tiene en común, es una similar práctica o ejercicio previo a la filmación, ya que "mientras preparo un trabajo, dedico bastante tiempo a ver películas que tengan relación con lo que estoy imaginando. Cuando escribía *Loma...*, estudiaba relatos en que hubiera caminos, viajes, gente en autos, historias en que se filmaran el vacío y el horizonte. Me dediqué a observar con atención *París, Texas*, películas de motos, *Mi mundo privado*, o varias veces cómo había filmado Clouzot el viaje de las mujeres en *Las diabólicas*... Eso también lo hago mientras grabo, antes de salir hacia el rodaje, mirando algún film que ame mucho, pero ya como un estímulo". Más recurrencias -que empiezan a revestir la forma de convicciones-, en que "otra vez estoy grabando en blanco y negro, simplemente, porque me parece que cuando uno hace video no profesional hay ciertos colores -especialmente: verde y rojo- se saturan. Prefiero evitarlo".

PAULA FÉLIX-DIDIER

realizadores



AFINIDADES. Una proporción ciertamente amplia de los videastas tienen una costumbre que se transforma en jactancia: el no reconocimiento de referentes. Marcheggiano es una de las *raras avis*, especialmente al marcar con gran autoconsciencia que *"Polanski me interesa mucho, lo siento afín por el modo en que retuerce la violencia y la 'pone atrás', no en primer plano, como si fuera secundaria"*. De los videastas locales, define cierta proximidad con Raúl Perrone, para quien hizo cámara en su último opus *Blues*, *"con el que me une el gusto de contar lo que le pasa a determinados personajes, por contar lo que ocurre en espacios destruidos. La mayor diferencia, creo, es generacional: sus personajes van al hipódromo y los míos van a la cancha, él filma en Ituzaingó, yo en Liniers, él suele esbozar conflictos de gente que quebró su pareja, yo narro otros temas"*. Su pasión por el cine parece una definición y una diferencia: la idea de un tráfico que conecte lo cinematográfico con lo videográfico. ¿Será el síntoma de una tendencia?

Daniel Aguilar está

BUSCADO

95.1 FM Del Plata

Lunes a Viernes de 0 a 3

Steadycam

Cursos intensivos de
operación
por **César Lapidus**

Grupos reducidos
Equipos profesionales
16 mm - U-Matic

Cievyc

Cochabamba 868

Informes:

304 - 1297 / 26 - 1170

EL WESTERN CÓMICO

La **risa** *y el* **Ocaso**



La historia de la literatura y del cine dan cuenta en su evolución de un fenómeno análogo: la constitución de estereotipos o modelos sujetos a normas más o menos fijas. Estas reglas configuran los lazos de parentesco de un grupo de textos que se organizan en base a ellas para asegurar la producción de un efecto. Estas "familias" trabajan con un espectro básico de significados, conformando una "realidad" convencionalizada que los teóricos denominan "género".

Un género cinematográfico se define -entonces- por un modo particular de composición de los elementos formales que organizan un texto fílmico en base a estructuras narrativas recurrentes. La verosimilitud de un texto fílmico se apoya tanto en la opinión pública como en el funcionamiento interno de su trama, pero aquí el efecto-género¹ agrega un elemento más, construyendo su verosímil propio.

Un género pone en relación un texto con los que lo precedieron y la verosimilitud no está en función de la realidad sino en función de los textos previos, que ya han sancionado y establecido recursos narrativos "típicos". La unidad está dada por la referencia a un mismo universo diegético que provee los elementos necesarios para la construcción del texto.

El género es, entonces, una "realidad" fílmica convencionalizada, realidad que comprendemos porque toda una serie previa ya nos ha preparado para ello. Las reglas que afectan el comportamiento de los personajes y el avance de la acción son tácitamente reconocidas por el público: casi todo lo que ocurre en un film de género es previsible, porque ya lo hemos visto antes. Pero la relación entre la puesta en acto de un texto y el código del género que lo estructura es siempre "muda": el lenguaje cinematográfico clásico tiende a borrar toda marca narrativa explícita, a ocultar la estructura que informa sus elementos. Sólo el análisis -como instrumento teórico- permite sacar a la luz esta estructura subyacente.

Pero, a la vez, el lenguaje cinematográfico se ha hecho cargo de ese encubrimiento y ha producido textos que rompen ese acuerdo tácito y develan las reglas. Uno de sus caminos, el más tempranamente utilizado, es el humor. La parodia de películas mayores fue un recurso fatigado por el cine cómico de todos los tiempos y la parodia de los films de género constituye casi un género en sí mismo.

El humor parte de una observación exterior y trabaja con ideas generales. Sigue un proceso inductivo, compara casos, anota semejanzas, reconstruye tipos, selecciona y -en el caso del cine- representa a través de la imagen una abstracción conceptual. En este sentido, trabaja del mismo modo que un analista teórico

aunque, afortunadamente, con otros fines. La parodia supone una transposición -para seguir con el análisis de Bergson²- de lo solemne a lo familiar, consiste en "dar otro tono a la expresión natural de una idea". Para Tom Gunning³, la parodia incorpora los factores destacados de cualquier tipo de relato y los conduce al ridículo, o los critica presentándolos de un modo absurdo o grotesco, que se aleja sensiblemente de las intenciones serias del trabajo original. La parodia "desmitifica", disuelve un repertorio simbólico institucionalizado y lo pone en cuestión.

En el caso de *western*, la parodia se convierte en un instrumento de análisis privilegiado por cuanto los representantes más conspicuos del género, aquellos que con más respeto obedecen las reglas, los *westerns* clase B, no son muy accesibles⁴. La mayoría de los teóricos del cine definen al género según las características del *western* B, es decir, de su versión *standarizada*, de la que puede considerarse como el género en estado puro, sin la marca poderosa que dejan autores como John Ford, Howard Hawks, Fritz Lang, Henry King, Anthony Mann...

Un film "de género" pierde de vista los matices en nombre de un estereotipo probadamente eficaz. Estos *westerns* eran producidos de a cientos durante la época muda y las primeras décadas del sonoro y fueron sin duda los más vistos. Las parodias satirizan en realidad un tipo de *western* que hoy se ve muy poco, y en este sentido tienen el valor de piedra de toque que permite reconstruir la iconografía y el imaginario de los films B por inferencia, por "transitividad".

El *western* encontró muy pronto en sí mismo los elementos para la burla. Mack Sennett, contratado por la Keystone en 1912 para producir comedias, fue uno de los primeros en tomar en broma las películas de Oeste. Otros comediantes, como Ben Turpin, Buster Keaton y Fatty Arbuckle, protagonizaron cortos que llevaron el humor a la frontera, pero muchas veces se trató de un humor universal, cuyo objeto era hacer reír a partir de situaciones que en realidad podían ubicarse en cualquier parte. El Oeste servía como fondo, pero podría haber sido cualquier otro. Se trataba de buscar lo cómico a partir de situaciones y personajes de las películas de cowboys, pero no de reflexionar sobre las reglas del género.

Algunos ejemplos:

His Regeneration (Broncho Billy Anderson, 1915) registra la única aparición de Charles Chaplin en un *western*, como *comic relief*. Chaplin retribuyó así a Anderson el favor de haber aparecido en su **The Champ** (*Carlitos campeón de box*, 1915).

En **Out West** (Roscoe Arbuckle, 1918), con Arbuckle y Buster Keaton, Al St. John interpreta a un villano denominado Wild Bill Hiccups (en un juego de palabras entre el apellido Hiccock y Hiccups, que significa "hipo"). St. John pide "Arriba las manos" y obedece hasta el reloj de la pared. Muere de un tiro el barman y Keaton saca un cartel que dice "*Barman Wanted*". Keaton mata a un tramposo jugador de póker, examina las cartas de su adversario y le dice "*Usted habría perdido, de todas formas*".

En **The Paleface** (*El carapálida*, de Keaton y Eddie Cline-1921) los blancos quieren despojar de sus tierras a los indios, porque en ellas hay petróleo. Keaton, pacífico cazador de mariposas convertido en *Little Chief* para sus amigos indios, decide hacer justicia. Dirige la música y la coreografía de una danza de guerra en la oficina del villano y la tribu agradecida lo premia con el amor de una joven *squaw*. Algunas cosas sólo pueden decirse y ser aceptadas a través del humor. Esta mirada simpática sobre los

indios, tradicionalmente malvados y crueles, en 1921 sólo podía concretarse en clave de comedia.

The Soilers (con Stan Laurel, 1920) era una parodia de *The Spoilers*, una historia que conoció cinco versiones cinematográficas diferentes desde 1914. Laurel hacía con frecuencia parodias de films famosos. Aquí, como en la historia original, debe luchar largamente contra un villano que cuenta con la ayuda del sheriff para robarle su mina de oro. Stan no logra el amor de la chica pero sí en cambio el de un cowboy afeminado que ha caído prendado de su heroísmo.

The Iron Mule (*La mula de hierro*, firmada por Grover Jones pero hecha por Roscoe Arbuckle en 1925) es una versión humorística de **The Iron Horse** (*El caballo de hierro*, John Ford-1924). El tren utilizado en este corto era una réplica del primer tren que circuló regularmente en los Estados Unidos y que se había construido en 1923 para el largometraje **Our Hospitality**, de Buster Keaton.

En **Go West** (*El conquistador del oeste*, Keaton-1925) Buster, pobre y sin amigos, se llama precisamente *Friendless* y busca empleo en un rancho como cuidador de vacas. Una de ellas, Brown Eyes, como un personaje de *Intolerancia* (Griffith, 1916) se convierte en su única compañía. Las fuentes de esa sátira son el esquema de melodrama que había impuesto David Wark Griffith y la corriente dramática del cine de Chaplin. Como un verdadero cowboy con su amada, *Friendless* está dispuesto a todo para evitar a Brown Eyes un trágico fin en el matadero.

En **Way Out West** (*Allá en el lejano oeste*, James Hone-1937) Laurel & Hardy tratan de ayudar a una pobre huérfana a recuperar una mina de oro que su padre le ha dejado. El enfrentamiento con los villanos -el dueño del *saloon* y la corista- desencadena una seguidilla de gags que incluye una mula voladora y un cuello que se estira como un chicle. La primera entrada del dúo al *saloon* está precedida de una danza sencilla pero inoivable, al compás de la voz de Chill Wills y los Avalon Boys.

The Outlaws Is Coming (Norman Maurer, 1965) trasladó al oeste a *The Three Stooges*. Representantes de la Sociedad Para la Preservación de la Naturaleza, los Tres Chiflados deben luchar contra la matanza de búfalos. En la secuencia final se produce un duelo entre los *outlaws* y los *sheriffs* más famosos. Allí están todos, desde Bat Masterson, Pat Garrett y Wyatt Earp hasta Billy the Kid, Jesse James y Belle Starr, con sus respectivas bandas.

Pero ninguno de estos films, como tantos producidos paralelamente, pretendieron elaborar un discurso crítico respecto del género. La parodia -en cambio- invoca a las reglas del género para romperlas, pero no siempre busca la carcajada, su recurso es más bien el de la ironía. Sin embargo, con frecuencia combina el gag más pedestre con el ingenio más sutil: toda parodia es finalmente una comedia.

La primer parodia importante al género podría ser **Go West** (*Los hermanos Marx en el oeste*, Edward Buzzell-1940). La trama apela a uno de los conflictos eternamente repetidos del *western*: el pobre agricultor y su nieta a punto de ser despojados de sus tierras por un estafador que pretende venderlas al ferrocarril. Los hermanos Marx acuden en su ayuda: *tenderfeet* recién llegados de este, desconocen las reglas del juego.

Antes del inevitable enfrentamiento con los villanos, Groucho le dice a Chico:

-En el Oeste hay una sola ley. La ley de la buena pistola. O disparas, o te disparan. ¿Qué piensas hacer?

-Demandarlos.

Ninguno de los tres sabe manejar un arma, ni pelear, ni beber. Groucho está muy incómodo con su cinturón de vaquero y las pistolas, que se le caen todo el tiempo. Ya harto, dice: "No comprendo cómo pueden manejar estas cosas y montar un caballo, todo al mismo tiempo".

Otra vez, el humor permite decir algunas cosas que nadie tendría el valor para decir en serio. Cuando deciden pernoctar en una reservación indígena, huyendo de Dirch City, el jefe indio, Chico y Groucho entablan el siguiente diálogo:

Groucho: -¿Quiere insinuar que el hombre blanco no es amigo del piel roja? ¡Ja! ¿Quién le estafó sus tierras por veinticuatro dólares?

Chico: -El hombre blanco.

Groucho: -¿Quién hizo que sus mujeres los olvidaran?

Chico: -Clark Gable.

Destry Rides Again (*Mujer o demonio*, George Marshall-1939) es un *western* con James Stewart y Marlene Dietrich. A medio camino entre la parodia y la seriedad, el film descubre algunas convenciones y las trabaja en clave de humor. El propio Stewart, todavía no identificado como el cowboy de los films de Mann y Ford, aparece como un héroe peculiar, francamente cómico por momentos. Su insistencia en ilustrar sus lecciones morales recordando viejas anécdotas de amigos que conoció a lo largo de sus andares, su aire ingenuo, casi infantil, su negativa a llevar armas, traducen una clara intención de satirizar a ese héroe arquetípico, que jamás haría el ridículo de ser expulsado a sillazos de un *saloon* por una mujer. Es el hijo de un sheriff legendario -Thomas Jefferson Destry- y lo contratan para limpiar el pueblo de Bottleneck (*cuello de botella*). Pero sus métodos resultan poco convencionales, y hacen pensar que se trata más de un *tenderfoot* que de un verdadero hombre del oeste. Prefiere enfrentar el caño de un revólver sólo con ingenio, buenas razones y un código legal. Cuando apremien las circunstancias, desde luego, se revelará como un digno hijo de su padre.

Destry es acompañado por el borracho del pueblo y por un inmigrante ruso dominado por su mujer y el recuerdo de un ex marido. Brian Donlevy, villano del film, es un elegante caballero del este con bigote finito, jugador y regente del *saloon*. Más tarde sería adecuadamente caricaturizado por el dibujante Morris en las historietas de Lucky Luke.

Con **The Paleface** (*El carapálida*, Norman Z. MacLeod-1948) y especialmente con su continuación, **Son of Paleface** (*El hijo del carapálida*, Frank Tashlin-1952) Bob Hope invadió el terreno de *western* así como ya había invadido las aventuras de época en *Monsieur Beaucaire* (George Marshall, 1946) o el policial negro en *My Favourite Brunette* (Elliott Nugent, 1948). Dos elementos destacaban las parodias de Hope, más allá de su eficacia personal como comediante: por un lado, Hope apelaba directamente al espectador, a veces desde un relato en *off*, a veces hablándole directamente a la cámara, como en *El hijo del carapálida*. Por el otro, actores característicos del género elegido aparecían sorpresiva y amistosamente para reforzar la idea de parodia. Así como en *My Favourite Brunette* aparecían Alan Ladd y Peter Lorre, en *El hijo del carapálida* el coprotagonista no era otro que el consagrado cowboy Roy Rogers. En este rubro, el récord lo tuvo Alias Jesse James (Norman MacLeod, 1959), un regreso de Hope al *western* en el que contó con Rogers, Ward Bond, Fess Parker, James Garner, Gene Autrey y hasta Gary Cooper.

Pero es en los años sesenta que el *western* se hace cada vez más consciente de sí mismo y de su *status* como género. La parodia no es la única evidencia de esto. Los *westerns* "serios" vuelven su mirada sobre sí mismos y sobre su recorrido, los actores y los directores van envejeciendo, y con ellos su visión del Oeste se hace cada vez más nostálgica. Aparece la revisión, a manos de nuevos directores que proporcionan nuevas ideas y nuevas imágenes. A veces, esa revisión estuvo cargada de humor, como en *The Ballad of Cable Hogue* (Sam Peckinpah, 1970), donde se propone una reflexión sobre el fin del viejo oeste frente al progreso, simbolizada en la célebre escena del *cowboy* atropellado por un automóvil sin conductor, que cae por una pendiente.

Como ejemplos paródicos de este período corresponde citar:

Cat Ballou (*Cat Ballou: la tigresa del oeste*, Elliot Silverstein-1965). Una hermosa jovencita -educada en el este- decide convertirse en una *outlaw* cuando descubre que la ley sólo asegura el triunfo del más fuerte: el propio *sheriff* se hace cómplice del asesinato de su padre. Al frente de una banda de insólitos *desperadoes* inician una carrera de asaltos que encuentra propagandistas de lujo en Nat King Cole y Stubby Kaye, juglares que interrumpen cada tanto la acción con el relato cantado de las aventuras de Cat. Lee Marvin encarna tanto al héroe -Kid Sheleen- como a su hermano, el diabólico Tim Strau. Pero este Kid, cuyas aventuras aparecen publicadas en cientos de folletines, parece ignorar que un buen héroe nunca se emborracha. Está perdido por el alcohol e incluso ha contagiado el vicio a su caballo. El mismo reconoce que el Oeste ya no es el de antes: se rumorea que construirán una pista de patinaje en el O.K. Corral, de la mítica Tombstone. De los otros miembros de la banda, dos aparecen en los afiches de toda la región y su cabeza tiene un precio -modesto, pero precio al fin- aunque nunca han matado a nadie. El otro es un indio testarudo, obstinado en rechazar las nuevas teorías que emparentan su raza con el "pueblo elegido", y asegura no saber una palabra de hebreo.

A la hora de hacer parodias, uno de los realizadores más devotos y respetuosos ha sido Burt Kennedy. En *The Good Guys and the Bad Guys* (*Los buenos y los malos*, 1969) Robert Mitchum es el *sheriff* de Progress, un pueblo que gracias a sus servicios ha progresado y se ha convertido en una verdadera ciudad. Mitchum, sin embargo, no se resigna a la "civilización" y siente nostalgias por el pasado. El pueblo decide prescindir de sus servicios, pues consideran que su misión ya está cumplida, pero en lugar de simplemente despedirlo lo retiran con una jubilación. Mitchum termina aliado con su archienemigo, un viejo *outlaw* (George Kennedy) que no puede tolerar los malos modales de los forajidos modernos, carentes de toda ética y moral. La confrontación final en un tren se verá complicada por un anciano guarda (John Carradine), el único que reconoce a Kennedy y se empeña en capturarlo.

Uno de los más completos y agudos relevamientos de los elementos del *western* apareció en la historieta Lucky Luke, de Morris y René Goscinny. Ambos prolongaron la historieta al dibujo animado, con excelentes resultados, en *Lucky Luke* (*Las aventuras de Lucky Luke*, 1971). Allí aparece absolutamente todo lo que caracteriza a las películas del Oeste.

Llega una caravana de pioneros y comienza la construcción común de Daisy Town: en rápida sucesión se levanta el *saloon* -que viene con su mexicano dormido en la puerta-, la escuela, la iglesia, la prisión, la oficina de la Wells Fargo, la funeraria y el almacén de ramos generales. Pero pronto una banda de forajidos

domina la ciudad y es el momento de llamar a Lucky Luke. La presentación del héroe es paradigmática: solo, un rojo atardecer en un paisaje que recuerda al Monument Valley, una balada melancólica. En menos de un día, Luke limpia el pueblo de bandidos sin colgar a nadie: simplemente los baña en alquitrán, los empluma y los expulsa. Es el arma más rápida del Oeste, capaz de acertarle a un billete y transformarlo en monedas de cambio.

Para festejar, hay un baile en el *saloon* al que acuden todos los vecinos decentes, incluidas las señoras que toman té. La alegría se interrumpe cuando llega la noticia de que la diligencia ha sido asaltada por los hermanos Dalton. Estos llegan al pueblo y asaltan todo lo asaltable: el banco, el almacén, el *saloon*. El pueblo, aterrorizado, pide a Luke que no los eche porque se trata de unos bandidos muy amables y correctos. Los Dalton se sienten tan bienvenidos que se postulan como candidatos a los puestos de alcalde, juez y *sheriff*. Lucky Luke y los Dalton se enfrentan y la construcción del duelo remite a directamente a *High Noon* (*A la hora señalada*, Fred Zinnemann-1952): vecinos que se esconden, música tensa, relojes, matas de pasto en las calles desoladas. Luke vence, pero ahora deberá ayudar al pueblo a sortear un ataque indígena. Llega la caballería y se firma la paz. Finalmente, la fiebre del oro arrastra a todos hacia otras tierras y pronto Daisy Town se convierte en otro pueblo fantasma. Los últimos en abandonarla son Lucky Luke y su caballo, con fondo de balada melancólica.

Blazing Saddles (*Locura en el oeste*, 1973) fue realizada por Mel Brooks, especialista en parodiar géneros. Aquí arrasa con todas las convenciones, arrastrándolas hasta sus últimas consecuencias. En el final llega a quebrar la convención más "irrompible" del espectáculo, alejando la cámara lo suficiente como para encuadrar el *backstage* de la filmación. La pelea final escapa al control del director, termina destrozando la pared de otro estudio e interrumpiendo el rodaje de una escena musical.

El primer guiño al espectador habituado es la balada que acompaña los títulos, porque está interpretada por Frankie Laine y remite directamente a *Gunfight at the O.K. Corral* (*Duelo de titanes*, John Sturges-1957) y a *3:10 to Yuma* (*El tren de las 3:10 a Yuma*, Delmer Daves-1957). La pareja de héroes es, nuevamente, bastante particular: un negro es elegido *sheriff* de una ciudad y cuenta con la sola ayuda del Waco Kid, otrora el tirador más rápido del oeste, hoy borracho perdido. Juntos deben salvar a la ciudad de los estafadores que quieren apoderarse de las tierras por donde pasará el ferrocarril, pero para ello deben convencer a la gente decente del pueblo de que un negro es también una persona. La primera en convencerse es la corista del *saloon* -una especie de parodia del personaje de Marlene en *Destry...*- que experimenta en carne propia la fama de buenos amantes de que gozan los hombres de color.

Cuando está sobrio, el Waco Kid recupera su antigua velocidad: es capaz de desarmar a ocho vaqueros sin que ningún ojo pueda apreciar un solo movimiento de sus manos. El apoyo del pueblo lo consiguen apelando a un recurso que es casi un golpe bajo: cuando les niegan las 24 horas que piden para alejar a los villanos, Waco Kid les dice con aspereza: "*Sin embargo, lo hubieran hecho por Randolph Scott*". Una luz baja de lo alto, se escucha un coro celestial que canta el nombre del actor y finalmente las 24 horas son concedidas. El ejército de mercenarios contratado para espantar a los pobladores está integrado por *outlaws*, *desperadoes*, guerrilleros mexicanos, soldados nazis, árabes con camello y hombres del Ku-Klux-Klan.

También el cine argentino arrimó alguna parodia al género, de las que *El último Cowboy* (Juan Sires, 1954) es la más importante. Totalmente rodada en Mendoza, la película reconstruye un pueblo del Oeste americano con sorprendente solvencia. La ambientación y la banda sonora constituyen los únicos aciertos de un film que de otro modo no se sostiene. El protagonista es Augusto Codecá, capaz como Lucky Luke de hacer cambio a balazos. A pesar suyo consigue librar a la ciudad del villano "siete balas" y evitar que las tierras de una joven huérfana caigan en manos de su malvado padrino (Florén Delbene). Dos personajes sobreviven a la mediocridad general: el funebrero (Héctor Quintanilla), feliz como el de Lucky Luke cuando hay jaleo, y el comerciante de ramos generales, que vende sus balas por kilo.

Finalmente, es pertinente citar un film que no se planteó cabalmente como una parodia sino como un homenaje. *Fievel Goes West* (*Faivel va al oeste*, Paul Nibbelink y Simon Wells-1991) es un largometraje de dibujos animados que lleva la familia de ratones de *An American Tail* (*Un cuento americano*, Don Bluth-1986) -los inmigrantes rusos Mousekewicz- a tentar una mejor suerte en el oeste. Fievel, el pequeño hijo, no cabe en sí de alegría. Por fin podrá conocer a su ídolo, el *sheriff* Wylie Burp, de quien ha leído todas sus hazañas. Sin embargo, el tiempo ha pasado también en el Oeste, y Wylie ya no es más que un perro viejo y acabado, que sólo desea dormir.

Pero ese perro tiene una voz especial para oídos acostumbrados a "escuchar" *westerns*: la voz de Jimmy Stewart, a los 83 años de edad. En el final, cuando todo ha pasado, cuando los gatos villanos han caído en manos de sus peores enemigos (señoras gordas que aman las mascotas), y Wylie ha enseñado todo cuanto sabe, Fievel recibe una estrella de regalo y escucha a Stewart decir:

"No Fievel. Yo no soy un héroe. Tal vez el verdadero héroe es aquel que nunca se entera que lo es. El ocaso de un hombre es siempre el amanecer de otro. Yo no sé qué es lo que hay detrás de esas colinas, pero si cabalgas más allá, con la frente alta, la mirada hacia adelante y el corazón abierto, encontrarás un día al héroe que estás buscando".

Notas

1. *Estética del cine*, Jacques Aumont y otros, Paidós Comunicación, Barcelona, 1985.
2. Henry Bergson, *La risa*, Hyspamérica, Barcelona.
3. En *Griffithiana*, nº 24-25, Pordenone, octubre de 1985.
4. Excepción hecha del Club de Cine, donde estos *westerns* reciben una revisión constante y casi devota.
5. El plural incongruente del título del film alude a los avisos publicitarios que por la misma época anunciaban el estreno de *Los pájaros*, de Alfred Hitchcock: "*The Birds Is Coming!*". Los Tres Chiflados ya habían realizado algún corto ocasional ambientado en el Oeste, como *Shot in the Frontier* (1954).
6. Curiosamente, el propio Groucho Marx interpretó a Peter Minuit, el estafador de los indios al que se refiere aquí, en *The Story of Mankind* (*La historia de la humanidad*, Irwin Allen-1959).

No buscan construir una retórica de la invención, más bien hacen un culto del reciclaje. Varias de las últimas expresiones cinematográficas, televisivas y videográficas permiten descubrir la costura, el eslabón que las encadena de modo irremisible con las fuentes primitivas.

Es así que una proporción amplia del *video-arte* traba enlace con las diversas vanguardias pictóricas y cinematográficas, o ambas fusionadas, de los años '10 y '20. Ya sea con el movimiento alemán que impulsaran nombres como los de Fischinger y Richter, ya sea con las piezas fundacionales del surrealismo de la mano de Dulac, Buñuel, Artaud y especialmente Man Ray. O bien con obras que navegaran "entre" las corrientes enunciadas y pertenecen al mismo período, como *Entreacto*, de Clair y Picabia, en cuya elaboración de las potencialidades del *ralenti* o de la aceleración pareciera alojarse el embrión que -mediante la modernización tecnológica del recurso: el estroboscopio- prohijara, por tomar un caso, la génesis estética del video *Caza 30* (Hofman-Chernov, 1989). Y otro tanto ocurre con las "deudas" que la formulación discursiva del *videoclip* tiene con las citadas vanguardias, o con lo que puede desprenderse de las cámaras ocultas, y que muy certeramente suele notar el videasta Jorge La Ferla, respecto del modo en que succionan postulados claves del Dziga Vertov de *Cheloviek z kinoaparatom* (*El hombre con la cámara*, 1929). Los exponentes del humor contemporáneo viajan, aún, más atrás en la noche de los tiempos.

Microsecuencias de la comicidad, los así llamados *bloopers* simulan capturar el equívoco y ficcionalizarlo, transformándolo en "algo" que se diferencia de lo opaco de la vida cotidiana. La cámara, aquí, no espera que el evento se produzca -como ansiaba Dziga Vertov- sino al revés: al producirse cobrará sentido. El *blooper* es una apariencia que trata de convencer, de darle la certeza al espectador de que carece de preparativo alguno. No tiene un antes ni un después, no tiene ni tiende a ser una "historia", es un efecto y un fin en sí mismo, retoza cómodo en su modalidad de gag de estructura independiente nacida en el error y el azar.

La paradoja del *blooper* radica en que su pretendida "innovación" conduce a los mismos inicios del cine. En la primera exhibición pública de cine, un 28 de diciembre de 1895, entre los cortometrajes proyectados se contaba *L'arroseur arrosé* (*El regador regado*), unánimemente considerado como el momento de fundación del gag filmico. Allí, un jardinero regaba un parque, un niño pisaba la manguera de riego, el agua dejaba de fluir y, cuando el regador revisaba las razones, el chiquillo quitaba el pie y el agua empapaba al

la Vuelta al *Origen*



jardinero. Pese a que *El regador...* no era más que una reconstrucción de un "evento azaroso", y a que el modo de filmación aparentemente "despreocupado" trataba de acercarlo a una casualidad robada a lo cotidiano, bulle en él -tanto como en los "documentales" de los Lumiére- un germen de ficción, planificación y búsqueda premeditada de efectos. Al cabo, la supuesta "casualidad" es un término relativo por su necesidad de precisiones, por lo que *El regador...* y un *blooper*, más que repelerse, convergen sus estructuras: independencia de todo signo de relato enmarcador que los contenga, brevedad de exposición del "chiste" filmado y absoluta simplicidad de ejecución.

Quizá acierte Jean-Paul Simon, cuando en su texto *Le filmique et Le Comique*¹ sostiene que la película cómica es un proceso binario que solo requiere de 'lo mirado' y 'alguien que lo mire'. Efectivamente, el efecto que el *blooper* simula haber capturado trata de extender, a quien mira, la experiencia cómica que le produjo al hacedor en el momento de "haberlo cazado". Una vez filmado, el *blooper* deviene ya no en azar, sino en intencionalidad, esto es en ficción. Haya habido o no "preparación" del gag, éste se convirtió en intención, en algo "para que el otro ría".

Habría una nueva conexión con las primeras expresiones del cine cómico, particularmente en lo que refiere al vínculo entre el humor y la transgresión de lo codificado, de la ley, de lo instituido. Si se piensa que la mayoría de los *bloopers* plantean situaciones de este orden, parece desprenderse una confirmación: celebraciones, efemérides, festejos onomásticos o meros ritos familiares. El plus humorístico, en verdad, está dado por la violación "azarosa" que allí se produce, por el modo en que se revela el sinsentido de esas festividades.

Cierta veta de la más reciente comedia cinematográfica exhibe, a su vez, una gozosa inmersión en esa omnipresencia de los tiempos llamada *parodia*. Los teóricos rusos Bakhtin y Tinianov dejaron sentadas bases para una definición de la parodia: Bakhtin, reflexionaba que la parodia travestiza lo que burla, denunciando así lo "no limitado" de un texto y que es por eso mismo que establece una distancia; Tinianov, por su parte, puso énfasis en la repetición como modo de ruptura, como corte que abre nuevas posibilidades al apropiarse y triturar las previas.

Como puede verse, las teorías de la narración logran desnudar la simplificación generalizadora que suele tener el término *parodia*, discriminando modos de apropiación e intertexto. Por tanto, habría *parodia de un texto*, aplicable a lo hecho por Woody Allen con *Det sjunde inseglet* (*El séptimo sello*, 1956) de Ingmar Bergman en su film *Love and Death* (*La última noche de Boris Grushenko*, 1975), o por Mel Brooks con el *Frankenstein* (*Idem.*, 1931) de James Whale en *Young Frankenstein* (*El joven Frankenstein*, 1974). Por otro lado, estaría la *parodia de un tema*, tal como lo hicieron los Monty Python en *Monty Python and the Holy Grail* (*Los caballeros de la mesa cuadrada*, 1974), y en *Life of Brian* (*La vida de Brian*, 1979)². Y no sería descabellado pensar una tercera opción: la *parodia de un estilo o un género*, caso ejemplificable cuando el citado Mel Brooks tomó el *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock pero "recorriendo" elementos de su estilística en general en *High Anxiety* (*Las angustias del Dr. Mel Brooks*, 1977), o bien lo realizado, nuevamente, por algunos de los Monty Python en *Erik, the Viking* (*Las locas aventuras de Erik, el vikingo*, 1989), o Brooks en *Blazing Saddles* (*Locura en el Oeste*, 1974), burlando ciertos tópicos del *western*.

Para el terceto de guionistas y directores David Zucker, Jim

Abrahams y Jerry Zucker, la parodia es sinónimo de cine de género, y la materialización se efectúa por medio de la mezcla de la clasificación descripta. Para ellos, parodiar es realizar una cirugía de la cinemateca americana del humor, buscar las diversas y acaso opuestas posibilidades que le material les permitiría. De tal modo, si bien en *Top Secret!* (*Super Secreto*, 1984) el diseño de la trama iba a expensas de *Cloak and Dagger* (*A capa y espada*, Fritz Lang-1946), no es menos cierto que toma aspectos del género de espionaje como globalidad o alusiones a los films de Elvis Presley. De manera similar, en la primer saga de *Airplane* (*¿Y dónde está el piloto?*, 1980), y en *Hot Shots* (*Locos del aire*, 1990), se valieron, respectivamente, de estigmas contemporáneos como el "film catástrofe" o el "film aeronáutico" -con referencias a un arco amplio, que bebía tanto de *Jet Pilot* (Von Sternberg, 1957) como de *Top Gun* (Tony Scott, 1986)- en su afán de parodiar. Y otro tanto ocurría con los ejes constitutivos del policial, en sendas *The Naked Gun* (*La pistola desnuda*), de 1988 y 1991.

Si la parodia marca, como un *boomerang*, una remisión al texto -o género, o estilo, o elemento puntual- parodiado, los ZAZ, como se ha dado en llamar al trinomio, llevan esta característica al límite. La confianza en un saber compartido por el espectador *expulsa* a quienes no tengan visto el cine de espectáculo de cercana data y norteamericano. Lo que suele definirse como "arquetípico del género" ha devenido clisé -la voz en off de Leslie Nielsen en *La pistola...*, remedando las transcripciones filmicas del Marlowe de Chandler- al tiempo que los géneros o subgéneros resultan material fusionable -como le ocurre al personaje que encarna Charlie Sheen en *Locos del aire*-, quizá en una misma secuencia. En este sentido, la película *Arma cargada* (1992), de Gene Quintano, no se aparta de la idea, dado que si bien estructuralmente todo reenvía a las tres *Lethal Weapon* (*Arma mortal*, Richard Donner-1987, 1989 y 1991), hay pasajes "robados" de otros films exitosos, como la visita a la cárcel de máxima seguridad en que hay un "símil" del Hannibal Lecter de *Silence of the Lambs* (*El silencio de los inocentes*, Demme-1991), por tomar apenas un ejemplo.

Esta concepción exacerbadoramente culturalista no hace sino apartarse de los cánones narrativos que autonomizaran tanto la *comedia de situaciones* como la *comedia sofisticada* a manos de expertos como Howard Hawks, Ernst Lubitsch, Preston Sturges o, más cerca, Peter Bogdanovich. Bajo la impronta paródica, queda al descubierto el desdén por la lógica interna del relato y la justificación de los personajes o los recursos, siendo "la trama" un pretexto para los ingenios del guión y los gags pensados en función de un efecto inmediato, y no como eslabones de una totalidad que cobrarán sentido, tal vez, más adelante. Las escenas poseen un carácter netamente episódico y hasta siendo pasibles de ser intercambiadas por otras, si estas fueran más efectivas en su potencial humorístico.

Así planteadas, entonces, las parodias urdidas por los ZAZ reencuentran la primer *comedia slapstick*, aquella que impulsara, en especial, Mack Sennett, hacia la década del '10. Si bien el ahora triunfante terceto norteamericano, o el citado Quintano, apelan a la acumulación de chistes sobre el cine -ese *saber compartido*-, Mack Sennett no distaba demasiado cuando transformaba en clisés dignos de ser burlados los salvatajes de último minuto o las acciones paralelas, invenciones en aquel tiempo recientes del maestro David Wark Griffith. La *slapstick* ostenta, además, otros nexos con el humor contemporáneo de Zucker-Abrahams-Zucker,

pero ya no temáticamente sino en cuanto a los recursos empleados o la forma elegida: la organización del film a los fines de lo disparatado y episódico. Ya se trate de los personajes que aparecen y desaparecen sin mayores informaciones para el espectador, ya por la necesidad de obtener efectos cómicos sucesivos -el "efecto-catarata" de la *slapstick*, notoriamente recuperado, por caso, en la secuencia de apertura de *La pistola...*-, y la ironía en la mostración de las instituciones y la autoridad y, por último, la desconexión de una situación o decorado respecto de otro. La clave, puede verse, una vez más está en los orígenes.

La fábrica de los sueños



Corrientes 1555
40-7098

Notas

1. Jean-Paul Simon, *Le Filmique et Le Comique*, Editions Albatros, París, 1979.
2. La ensayista Ellen Bishop ha trabajado sobre el "sistema Monty Python" en su texto *Bakhtin, Carnival and Comedy: The New Grotesque in Monty Python* (Film Criticism, Vol. 15, Nº 1, 1990, págs. 49-64). Toma de Bakhtin el concepto de *carnaval* que el teórico ruso emplea en *Rabelais y su mundo* para definir las formas cómicas en la Europa de la Edad Media y que desaparecieron a partir del Renacimiento. Las tres características -según Bakhtin- son la ambivalencia, el grotesco y la universalidad. Ambivalencia y grotesco en el sentido de oposiciones paradójicamente conectadas, intertextuales -las referencias en *Los caballeros de la mesa cuadrada* al mito cristiano "conjuntamente" con alusiones o reescrituras de pasajes de *El séptimo sello* y *Excalibur* (*Idem.*, Boorman-1981), o en *La vida de Brian* al enunciado mito cristiano "conjuntamente" con remisiones a *King of Kings* (*Rey de reyes*, 1961)-; y universalidad en cuanto a que el grupo británico se incluye a sí mismo en el juego, no solo critican su cultura, su política y su historia -las diferencias de léxico (*cockney* y científico) entre los personajes de sendos films- sino su propia instancia de cómicos críticos, "ellos como parte de ese mundo", irónicamente carnavalesco.

CIEVYC

Centro de Edición

Super VHS / AG 5700
A-B Roll

Post-producción de sonido

Cochabamba 868
304-1297 / 26-1170

marque con una ☒ el lugar correcto

- ☐ 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, CON EFECTOS LINEARES Y NO LINEARES, EN 2D & 3D
- ☐ ANIMACION EN 2D & 3D
- ☐ INTEGRACION DE ANIMACIONES COMPUTADAS CON IMAGENES EN VIVO

Fablián Hofman - Eduardo Yedlin

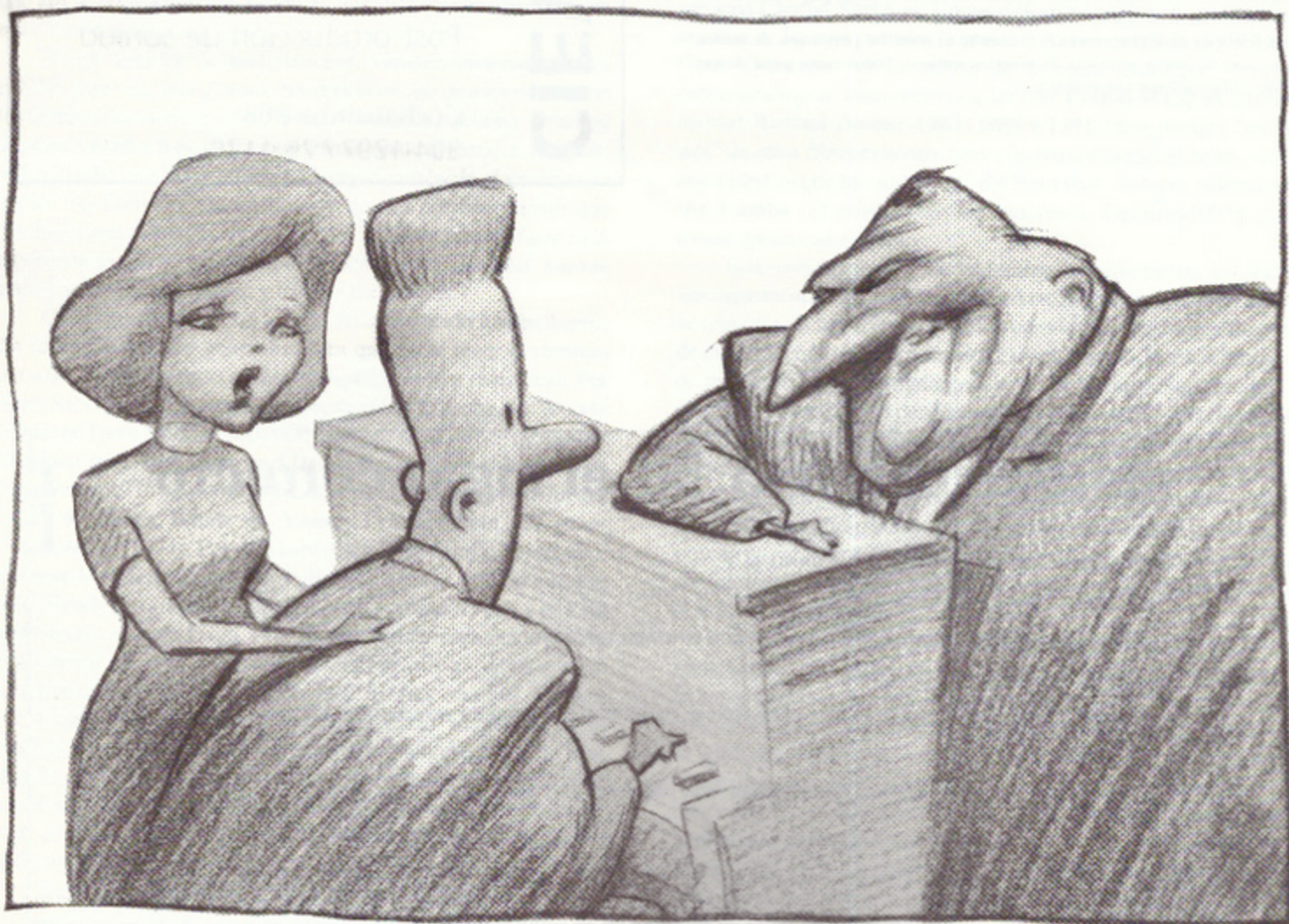
X VIDEO s. r. l. Thames 933 Buenos Aires, Argentina Teléfono & Fax: 772 2466
Radiollamado: 315 2171 - 311 0056 - 312 6383 Código 19841

Roy Diseño

El cine que no vemos

Bill Plympton

los extremos del



absurdo

d

os hombres impasibles a derecha e izquierda. Uno de ellos siembra un arbusto de crecimiento rápido en la cabeza del otro, saca una cortadora de pasto y le rebana limpiamente el cráneo. La víctima se repone y, tras unos segundos de calma, toma una fosa nasal de su oponente, la estira hasta poder insertarle un cañón, y luego dispara. Breve tregua. El adversario saca una cara nueva del bolsillo interior de su saco y la ajusta al orificio dejado por la bala del cañón. Se trata de uno de los segmentos más exitosos de **The Tune**, largometraje de animación independiente concebido y realizado por el dibujante norteamericano Bill Plympton (Portland, Oregon, 1946).

Devoto del dibujo animado, a los 14 años envió dibujos a la Disney con la esperanza de ser empleado como animador. Le dijeron que era muy joven. Con cierta formación como diseñador gráfico, a los 22 años se trasladó a Nueva York e ingresó a la School of Visual Arts, tras lo cual inició una prolífica carrera como dibujante. En 1985 realizó un primer trabajo profesional de animación con **Boomtown**, ilustrando una canción interpretada por las Android Sisters, con letra del amargo humorista Jules Feiffer. Desde entonces ha realizado otros seis cortometrajes (todos premiados internacionalmente), numerosos comerciales para TV y algún video musical.

Parece poco tiempo, pero le ha alcanzado para definir un estilo gráfico, un manejo de los tiempos y un sentido del absurdo que son perfectamente reconocibles desde **Your Face** (t.l.: "Tu cara", 1987), en el que un individuo de frente a la cámara interpreta un tema romántico mientras experimenta extrañas mutaciones. En animación es habitual que los personajes sufran transformaciones grotescas ante distintos impactos, pero en el cine de Plympton la posibilidad de la alteración física es un estado natural de sus personajes, que de todas maneras siempre conservan la calma. En **One of Those Days** (t.l.: "Uno de esos días", 1988) un señor sufre sucesivas desgracias cómicas: se le caen las tostadas en la alfombra, lo muerde un perro, se electrocuta con una licuadora, un vecino lo boxea, explota la casa por una pérdida de gas y una aplanadora le pasa por encima. El protagonista jamás protesta y finalmente se va a dormir, con diversos rastros de cada situación en su anatomía. Lo que distingue al corto es que toda la acción está concebida en un equivalente animado de la cámara subjetiva, y así el público asiste a la increíble sucesión de padecimientos desde el punto de vista del personaje. **How to Kiss** (t.l.: "Cómo besar", 1989) y **25 Ways to Quit Smoking** (t.l.: "25 modos para dejar de fumar", 1989) son cortos episódicos con variantes grotescas sobre un mismo tema, y los **Plymptoons** (1990) son una sucesión de chistes breves, inconexos pero fascinantes. No parece haber límite alguno para el humor de Plympton y su enorme eficacia radica en la consiguiente imposibilidad de prever efectos partiendo de una base convencional. Uno de los 25 modos para dejar de fumar consiste en "Solicitar que un amigo lo ayude" y de inmediato vemos al potencial fumador que, cuando intenta encender su cigarrillo, es aplastado por un enorme luchador de sumo que cae desde los cielos con un alarido. En los **Plymptoons** una señora, de compras en un shopping, sube por una escalera mecánica pero cuando llega al extremo es lanzada hacia abajo por una inmensa montaña rusa. En **The Tune**, que es una comedia musical con la historia de un pianista en busca de una canción exitosa, abunda el uso de la enumeración delirante, de la sucesión demencial de mutaciones imprevisibles.

por **Fernando Martín Peña**

Plympton, que personalmente parece uno de los Beach Boys, es consciente de su inclinación por este recurso:

-Ah, sí. Las situaciones deben crecer y volverse más violentas, más irreales, que me parece un término mejor. La base es clásica. Charlie Chaplin lo ha hecho...

-No tan salvajemente...

-No, no tanto. Es verdad (se ríe). La escena de los tipos que se pelean es una rutina muy antigua de Laurel & Hardy: tomar un pastel, aplastarlo en la cara del otro, aguardar, y entonces tomar un huevo y romperselo en la cabeza... es la misma cosa. Sólo quise tomar a Laurel & Hardy y volverlo más violento, más surrealista, y ver hasta dónde podía llegar. Me encantan las películas cómicas mudas. Creo que Buster Keaton, por ejemplo, es realmente grandioso.

Supongo que la inspiración para el tipo de cosa que hago proviene principalmente del hecho de vivir en Nueva York, un lugar surreal, muy loco. Pero también me gustan mucho los dibujos de la Warner, me gusta Tex Avery, me gustan los dibujos extraños y delirantes. Pero creo que la mayor parte surge de la misma Nueva York.

-Hay quien encuentra su estilo gráfico vinculado al del caricaturista David Levine.

-Sí, desde luego ¿Ustedes lo conocen?. Es muy amigo mío y dice que le gusta mucho mi trabajo. Lo cual para mí es formidable porque él es un genio, es grandioso. Disney le ofreció un trabajo cuando tenía unos dieciséis años, pero él vivía en Nueva York y no podía trasladarse a Los Angeles.

-¿Cómo se financió *The Tune*?

-En gran parte realizando por adelantado algunos fragmentos, como *The Wiseone* (un místico que dice increíbles tonterías mientras sus facciones se transforman) y *Push Comes to Shove* (los dos individuos que se pegan). Luego los vendí a la MTV y los hice circular en algunos festivales. *Push Comes to Shove* ganó un premio del jurado en Cannes. Yo realicé todos los dibujos en *The Tune*. Fueron 30.000 dibujos y sólo tuve ayudantes para el coloreado y el corte de los acetatos. Hice esto porque se trataba de mis personajes y en mi cabeza sabía exactamente el aspecto que yo deseaba para el film. Por eso no quise que nadie más realizara los dibujos. ¡Pero no lo voy a hacer nunca más!

-Usted emplea un estilo muy económico para animar. Eso debe haber ayudado.

-Sí, es verdad. Es una línea de animación muy... eh... creo que la palabra es "cruda". Limitada, aunque no en el sentido clásico del término. No como las series infantiles de TV. Creo que funciona. Me parece que la dureza de los trazos produce la impresión de una animación más fluida de lo que en realidad es. Hay una vibración, un temblor deliberado en las figuras, que también ayuda. El procedimiento es sencillo: yo hago los dibujos, luego chequeamos las pruebas de animación a lápiz y si están bien las fotocopiamos y los ayudantes colorean las figuras con acuarelas. Después las cortamos con cuchillas de precisión y yo, con lápices de colores, repaso los ojos, la boca, las mejillas, el sonrosado de las mejillas y el temblor.

-¿Qué sigue a *The Tune*?

-Hice *J. Lyle*, un largometraje con actores pero sobre las mismas bases cómicas, que pienso distribuir en 1994. Ahora estoy trabajando en otro largometraje de animación, más realista, con dibujantes contratados y un acabado más profesional. *The Tune* costó unos 175.000 dólares y este proyecto nuevo rondará el

millón. *The Tune* salió tan barata porque yo trabajé gratis, y cubrí los roles de animador, guionista, productor y director, que son los que habitualmente elevan los costos. Los cortometrajes son todavía más baratos y mucho más redituables: *Your Face* costó unos 3.000 dólares y recaudó mucho más. *25 Ways to Quit Smoking* está en todas las escuelas, las bibliotecas, y hasta las fábricas: la compran para mostrársela a sus empleados como una forma graciosa para dejar de fumar. Ese corto me costó 5.000 dólares y ha hecho miles y miles.

The Tune tuvo algunas críticas negativas en Estados Unidos, posiblemente a causa de su estructura episódica y porque Plympton rechazó la idea de ordenar esos episodios según un esquema narrativo convencional. Como objeción es un argumento bastante relativo, porque aunque *The Tune* no crece hacia un solo clímax, tampoco decae, especialmente si el espectador se engancha con la particular inventiva de Plympton.

-Con *The Tune* hice algunas proyecciones de prueba en Los Angeles. Hay una escena en que la chica canta una canción sobre su familia, y yo la había hecho en serio, verdaderamente triste, y a nadie le gustó. Por eso agregué pseudofotografías de un grupo familiar que siempre posa para la cámara de la misma forma, en los escenarios más diversos: desde el jardín de la casa hasta la luna, pasando por una tabla de surf y otros elementos.

-¿De dónde sacó la abundante música para *The Tune*?

-Fue escrita por Maureen McElheron, que también cantó algunas canciones e hizo la voz de la protagonista. Yo tocaba en su banda de *country & western* en los setenta -lo mío era la guitarra- y frecuentemente tocábamos en clubs de Nueva York. Ahí descubrí que componía canciones grandiosas. Le dije entonces que me gustaría hacer una película usando su música. Después empecé a realizar cortometrajes y el primero que terminamos juntos fue *Your Face*, sobre un tema escrito y cantado por ella. Llegó a ser un film muy popular, recibió una Nominación al Oscar, estuvo en Cannes... y hacia 1989 compilé todos mis cortos en un videocassette y me di cuenta de que había cerca de una hora. Casi como un largometraje. De manera que llamé de inmediato a Maureen y le propuse hacer un musical animado, como *Submarino amarillo*, pero con música norteamericana: *blues, rockabilly, country & western, country blues*..., ese tipo de música con el que crecimos Maureen y yo. Fue maravilloso trabajar con ella. Son todos temas originales, y los hace con gran facilidad. Yo sólo tenía que decirle el tipo de canción que quería para cada secuencia y ella lo escribía. Trabajamos juntos cada tema, pusimos la mayor cantidad de música divertida que pudimos y nunca la pasé mejor en mi vida. Comencé hacia 1990, desde las ocho de la mañana hasta la medianoche, con pausas sólo para comer, con los audífonos puestos, escuchando los temas y dibujando. Hacia 1992 *The Tune* estuvo terminada y entonces la llevé al Festival Sundance de cine independiente. Y en un principio no supieron muy bien qué hacer con ella porque el cine de animación independiente es una cosa completamente nueva. Finalmente nos decidimos por la distribuidora October Films y la película se vio en unas cien salas de todo el país.

-Curiosamente, *The Tune* incluye también un tango.

-El tango, desde luego, es el único tema que no tiene raíz norteamericana. Lo puse porque me encanta el tango, su romanticismo, su sensualidad. Y porque quería hacer un chiste con ello. Quería tomar esa sensualidad y exagerarla. La escena está

rotoscopiada, es decir, filmada primero con actores y luego dibujada sobre sus movimientos, pero con deformaciones deliberadas que rompan la dureza del rotoscopio. Creo que quedó bien, supongo que podría haber estado mejor. Fue una de las primeras secuencias que hicimos. A propósito, el bandoneonista era argentino. Un hombre mayor, que no hablaba inglés. No recuerdo su nombre. Entonces interpretaba tangos en Nueva York³.

Plympton es un independiente en el más amplio de los sentidos. No sólo porque su material se distribuye en los circuitos alternativos, sino porque personalmente ha querido ocuparse de su difusión. La popularidad de su material le hubiera permitido editarlo en video a través de algún sello importante, pero se ha negado a esa posibilidad y el video que contiene sus cortos es una edición propia, que vende él mismo. En los festivales a los que es invitado epiloga en forma personal cada exhibición de sus trabajos, apareciendo sorpresivamente ante el público dispuesto a responder toda clase de preguntas. Este empuje lo ha llevado además a explorar otras formas del *merchandising*, como vender un CD con las canciones de Maureen McElheron para *The Tune*.

-Desde hace unos años el cine independiente va ganando posiciones en Estados Unidos y hoy es una alternativa muy concreta. Con su producción, ¿se considera parte de ese movimiento?

-Sí, absolutamente. Yo comencé haciendo chistes y caricaturas para revistas como *Penthouse*, *National Lampoon* y *Rolling Stone*, y nunca me sentí como para hacer una película, porque todas las cosas de animación que yo veía salían de Hollywood, de Walt Disney. Pero entonces comenzaron a aparecer todas estas películas independientes de Spike Lee, de Jim Jarmusch, de Susan Seidelman. Y me dije entonces que si ellos podían, yo podría hacer lo mismo pero en animación. Efectivamente, en Estados Unidos es un campo que está creciendo mucho. Hay muchas salas pequeñas -salas "de arte", las llaman- que exhiben películas independientes. Nada de cadenas como Cineplex. Aunque ahora Cineplex ha comenzado también a exhibir películas independientes, lo que es un muy buen signo. La gente quiere algo diferente, no siempre la misma fórmula.

Annecy, junio de 1993

Notas

1. Aunque integra el largometraje *The Tune*, este segmento fue distribuido en forma unitaria con el título *Push Comes to Shove*.
2. Plympton hace la salvedad porque habitualmente se denomina "limitada" la animación que se realiza en serie para la TV, con un ejemplo paradigmático en el caso de *Hannah & Barbera*.
3. Es posible que se haya tratado de alguno de los músicos que viajaron a esa ciudad para acompañar el exitoso espectáculo *Tango Argentino*.

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

Algo sucede en

BARRIO JALOUIN

Lanzamiento Extraordinario

lo mejor de

King Vidor

en su etapa muda

- Show People
- The Big Parade
- The Crowd

Consulte
nuestra oferta
por los tres

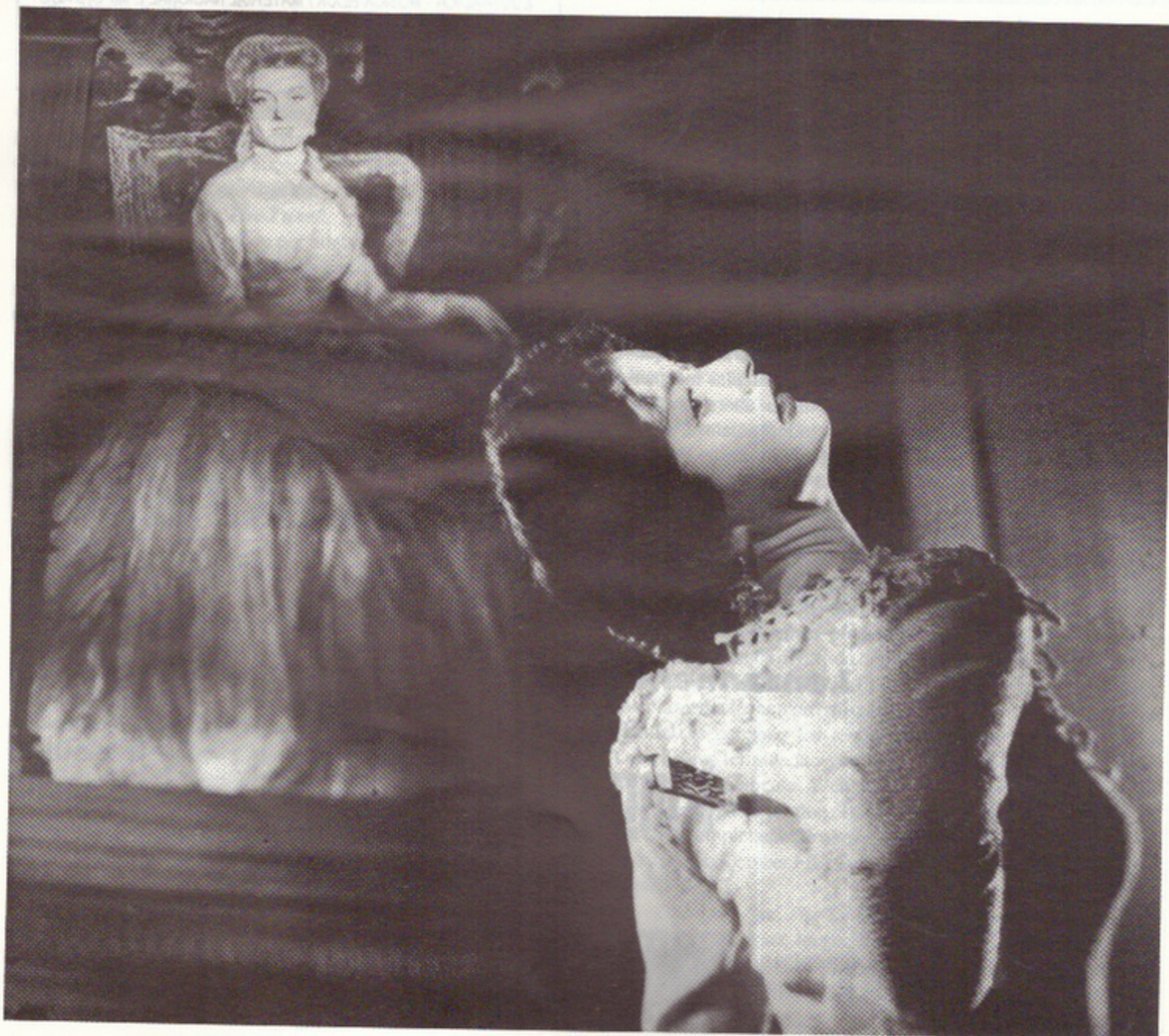
Obras maestras
del cine universal



San Juan 1386 • 2º Piso Dto 5
Tel: 304 - 6783

Clásicos nativos ◇ Daniel López

Más allá del olvido



Aunque siempre fue considerado principalmente como un realizador de films de contenido social, Hugo del Carril (1912-1989), en verdad, asumió el tema como telón de fondo de algunos de sus largometrajes: el más famoso de ellos, *Las aguas bajan turbias* (1952), es, en realidad, un frondoso melodrama que tiene como subtema el de la explotación de los trabajadores rurales.

Resulta singular, al menos curioso, que su mejor film, el más cuidado en lo estético, el más profundo, no contenga una pizca de lo que los estudiosos llaman "realidad social": *Más allá del olvido* (1955) es también y decididamente un melodrama desatado, acaso uno de los más brillantes que ha dado el cine argentino en toda su historia junto a *Dios se lo pague* (Luis C.ésar Amadori, 1947).

En un principio está la novela original, *Bruges, la morte*, escrita por el belga Georges Rodenbach (Tournai, 1855/París, 1898) como un tributo a la mítica ciudad. En esa novela, Brujas es la protagonista de la historia, en la que un hombre ama profundamente a su mujer, se desgarró ante su muerte por enfermedad, cae en la desesperación, emprende un viaje intentando olvidarla y, en París, conoce a una sosías de la amada. Allí comienza otra historia, en la que el hombre rescata a esa mujer de los cabaret en los que se gana la vida como artista de espectáculos vagamente circenses, explotada por un *cafishio* de lo peor; cree enamorarse, se casan y la lleva a vivir a su mansión. Esta pobre mujer, inculta, bruta y ordinaria debe enfrentarse a una servidumbre respetuosa pero hostil y, sobre todo, a la constante comparación que su marido establece con la otra. Tras mucho luchar, la patética criatura por fin parece conseguir el amor de su marido por ella misma, y no por un recuerdo, pero allí aparece el *cafishio* y, despedido, la mata.

Argentina Sono Film compró los derechos de la novela para utilizarla como oportuno vehículo para la más exclusiva de sus estrellas, Laura Hidalgo (Zully Moreno filmaba también para otras productoras, aun siendo accionista de ASF). En un principio, Atilio Mentasti ofreció la dirección a Carlos Schlieper, pero éste, hombre inteligente,

decidió que no era un tema apropiado para él y prefirió hacer otra de sus deliciosas comedias brillantes, *Alejandra* (1955), con Delia Garcés y Jorge Rivier, la pareja con la que un año antes había logrado su obra maestra, *Mi marido y mi novio*.

Mentasti contempló entonces otra posibilidad para llevar adelante el proyecto. Leopoldo Torre Nilsson había hecho para la empresa *Para vestir santos* (1954), un melodrama popular con Tita Merello y Jorge Salcedo. Nilsson estuvo de acuerdo en dirigir *La sombra*, como todavía se titulaba el guión de Eduardo Borrás, y hasta eligió a Lautaro Murúa como oponente de la Hidalgo. Sin embargo, el viejo Mentasti, repentinamente, derivó a Nilsson a otro proyecto (*Graciela*, 1955, con Murúa y Elsa Daniel) y contrató a Hugo del Carril como realizador y actor en el que fue su primer título para ASF, compañía que lo había tenido como actor en cinco films (*Madreselva*, 1938; *La vida de Carlos Gardel*, 1939; *Confesión*, 1940; *Canción de los barrios*, 1941; *Vida nocturna*, 1954). Los Mentasti nunca digirieron debidamente el hecho de que el actor y cantante hubiera filmado sus mayores éxitos para la EFA primero, para Estudios San Miguel después y para sí mismo más adelante.

Iniciado el 20 de junio de 1955, el rodaje de *Más allá del olvido* debió suspenderse el 21 de octubre: previsiblemente, tras el golpe militar de septiembre, que derrocó al presidente Perón, Del Carril fue detenido, acusado de contrabandear película virgen ¡al Uruguay!. Pasó casi dos meses en la cárcel de la avenida Las Heras, en compañía de Atilio Mentasti, detenido por otros cargos, pero ambos fueron absueltos. El 2 de diciembre reanudó la filmación, que completó justo para celebrar el Año Nuevo.

Aún hoy, *Más allá del olvido* es un film excelente, que no ha envejecido en absoluto (el Cine Club Núcleo lo exhibió a mediados de noviembre; en televisión hace años que no se emite). Acostumbrado al género, Del Carril pensó que debía llevarlo a sus extremos, como ya había ensayado en *La Quintrala* (1953). Es preciso decir que conto con un notable guión del español Borrás, hombre que tenía un gran oficio pero que con Del Carril encontró un interlocutor menos tolerante que, por ejemplo, Daniel Tinayre. Con ambos hizo la mayor parte de su obra cinematográfica, pero Tinayre le estimulaba y hasta alentaba un catolicismo desahogado y una verborragia incontinente cuyo mayor ejemplo es *La patota* (1960).

Del Carril y Borrás, sin olvidar que la estrella era Laura Hidalgo pero acaso conscientes de sus nulos recursos interpretativos, volcaron el protagonismo en el hombre, trazando el retrato de un enfermo. No los asustó la obvia comparación, en la segunda parte, que muchos establecerían con *Rebeca* (1940), el clásico de Alfred Hitchcock, en lo que la novela de Rodenbach tiene de parecido con la de Daphne Du Maurier, una similitud apenas formal. El director de fotografía Alberto Etchebehere logró, a su vez, unos climas estupendos, blanco y negro, la ausencia de la ciudad de Brujas.

En 1981, otro belga, Roland Verhavert, dirigió una nueva versión de la novela de Rodenbach, titulada *Brugge, die stille*. El film nunca llegó a estas playas, pero tampoco se tuvieron de él mayores noticias: parece difícil superar *Más allá del olvido*.

Más allá del olvido (Argentina, 1955)

Concursos

Compañía productora y distribuidora: Argentina Sono Film SACI (Buenos Aires). Asistente de producción: Carmelo Vecchione. Ayudante: Luis Rey.

Dirección: Hugo del Carril. Asistentes: Orlando Zumpano y Felipe López. Ayudante: José Lagreca. Guión: Eduardo Borrás, sobre la novela *Bruges, la morte*, de Georges Rodenbach. Fotografía (B/N): Alberto Etchebehere. Cámara: Alberto Curchi. Jefe de reflectoristas: Juan Rocino. Escenografía: Gori Muñoz. Decorados: Luis Vanín. Vestuario: Eduardo Lerchundi. Maquillaje: Kurt Grüm. Ayudante: Maruja Soto. Peinados: Roley. Sonido: José María Paleo. Regrabación: Mario Fezia. Edición: Higinio Vecchione. Ayudante: Antonio Lescano. Cortadora de negativo: Nieves Pérez. Música: Tito Ribero, en su mayor parte inspirada en el *Vals N° 3 en La menor* de Frédéric François Chopin. Solos de piano: María Luisa Ritterstein. Jefe de publicidad: Boris Zipman. Estudios y laboratorios de sonido: Argentina Sono Film SACI (Martínez, Buenos Aires). Laboratorios de imagen: Laboratorios Alex SACI. Fechas de rodaje: 9 de agosto al 30 de diciembre de 1955. Fecha de estreno: 14 de junio de 1956, cines Normandie, Roca y simultáneos. Duración: 93'. Calificación: Prohibido para menores de 16 años.

Elenco: Laura Hidalgo (Blanca de Arellana/Mónica), Hugo del Carril (Fernando de Arellana), Eduardo Rudy (Mauricio Pontier), Gloria Ferrandiz (Sabina, ama de llaves), Ricardo Galache (doctor Santillán), Pedro Laxalt (don Alvaro), Francisco López Silva (Esteban, valet), Ricardo de Rosas, Víctor Martucci (médico), Lily Gacel (Elvira), Ramona Lloveras, Alberto Barcel (conserje), Adolfo Meyer, Fedora Marini (señora en la fiesta), Alfredo Almanza, Rafael Diserio, Pedro Garza (mozo), Roberto Machado, José Rivas, Selva (Selva, la perra).

Festival Internacional de Mons

Pasos: Super 8 y 16 mm., Video. Fecha de cierre: 30/1. Informes: Centre du Hainault, Radio y TV Belga, 1 Rue Jules Cornet, 7000, Mons, Bélgica. Tel/Fax: 65-31-8175

Festival Internacional del Cortometraje de Oberhausen

Pasos: 16 y 35 mm., Video. Fecha de cierre: 15/1. Informes: Angela Hardt; Christian Stegerstrasse 10, 4200 Oberhausen, Alemania. Tel: +49 280 80-7088; Fax: +49 280 85-2591

Festival Internacional de Sacramento

Pasos: Super 8 y 16 mm., Video. Fecha de cierre: 31/1. Informes: Mr. John Van Ouwkerk, 1700 "L" St., 95814 Sacramento, CA, Estados Unidos.

Postdata

Continúan nuestros agradecimientos a todos aquellos que colaboran con sus críticas y consejos:

Lic. Pablo Schejtman, Rodrigo Molino Savalía, Gabriela Samela, Eduardo C. Alvarez, Federico Chujurra, Fabián Iriarte, Edith Rodríguez, Ricardo A. del Castillo, John Fernando Towe.

AUDIO/VIDEO
Reference

Uruguay 983 • Capital
Tel: 811 - 3161

Servicio Técnico Especializado

videocassetteras • TV color • audio

presupuestos sin cargo en 24 hs.
repuestos originales • 60 días de garantía

Caloj

en su tinta

Todos los sábados a las 18 hs. por ATC

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



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.



GEORGE GROSZ, EL AMIGO AMERICANO

LA DERECHA LITERARIA

GEORGE STEINER Y EL ARTE DE DIOS

6

REVISTA DE ENSAYO NEGRO

Film+Scorsese

Scorsese: Primeros films

Del 14 al 17 de diciembre

Sala Leopoldo Lugones

Teatro Municipal General San Martín

Organizan:

TMGSM

Fundación Cinemateca Argentina

Auspicia: **film**

Martes 14

Quién golpea a mi puerta (1969)

Miércoles 15

Pasajeros profesionales (1972)

Jueves 16

Alicia ya no vive aquí (1974)

doblada al castellano

Viernes 17

What's a Nice Girl Like You

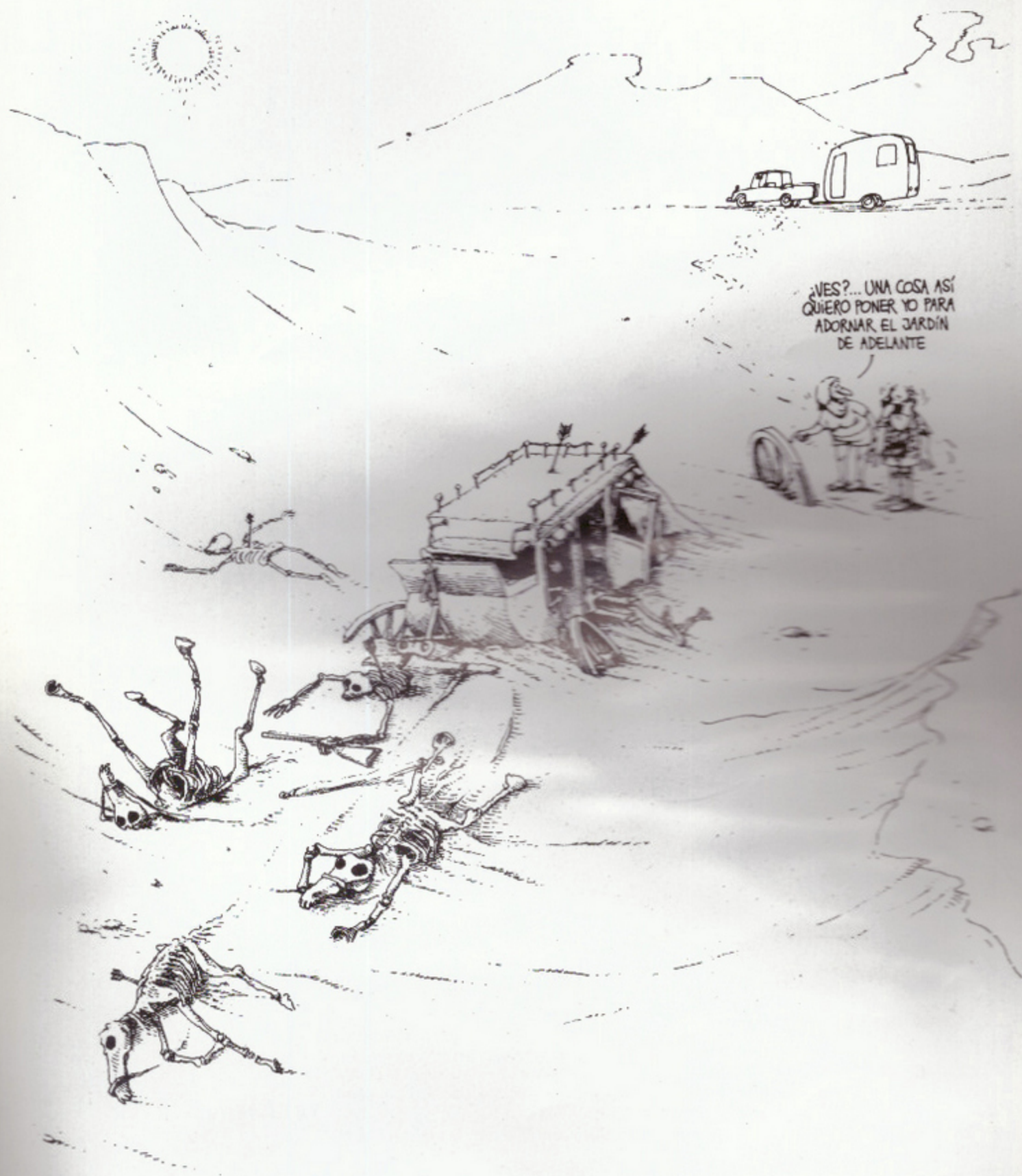
Doing in a Place Like This (1963, cortom.)

It's Not Just You, Murray (1964, cortom.)

The Big Shave (1967, cortom.)

Italianamerican (1974, mediom.)

estos tres cortos y un mediometraje
se exhiben en video y sin subtítulos en castellano.



film 6 sale los últimos días de febrero



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 filmicas más, algunas ni siquiera pueden describirse.

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

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

THE IMAGE BANK®
IMAGE
ARGENTINA
Film