Film

Akira
la aventura más grande
jamás contada

Truffaut
retratos robados

Dossier
Guión y adaptación
Raymond Chandler
Jorge Goldemberg
Raúl Beceyro
Steven Spielberg
Dr. Jekyll & Mr. Hyde
Armando Discépolo
José Pablo Feinmann
Derek Jarman

Coen
Hudsucker Proxy, su nuevo film

Film7 Abril / Mayo 94 $5.80

PINO SOLANAS

Seminario
Actuación en Cine

Taller integral de video

Callao 86 • 5º i

tel/fax: 951-8173
Informes:
Lunes a Viernes 15 a 19 hs.

Steadycam

Cursos intensivos de operación
por **César Lapidus**

Grupos reducidos
Equipos profesionales
16 mm - U-Matic

Cievyc
Cochabamba 868
Informes:
304 - 1297 / 26 - 1170

Antigua Librería

Palumbo

100 años de antigüedad

Compra - Venta - Canje
Grandes Ofertas

Historia
Política
Textos en inglés
Arte

¡Venga, no se va a arrepentir!

Montevideo 23 - tel: 383-7089

Restaurant
Nuevo Newbery

Cocina Internacional
Especialidad en Mariscos
Parrilla al Carbón

Despedidas
en salón exclusivo

Jorge Newbery 3519
Tel: 551-9496

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

abril / mayo 94

Coen **6** ——— El último film de los hermanos **Coen** se titula curiosamente **Hudsucker Proxy** y podría definirse como una **comedia clásica en clave de comic**, según **Gabriela Chistik** que lo comenta especialmente para **Film** desde Nueva York.
Mientras tanto, **Sergio Wolf** repasa la peculiar obra de los cineastas desde lo que entiende como **la reescritura paródica** de formas previas.

Censura **10** ——— Todavía hay gente dispuesta a gritar **¡Corten!** ante la exhibición de determinadas películas. Mientras se fiscaliza alegremente la programación de canales pagos y éstos demuestran una impotencia bastante estúpida, **Paula Félix-Didier** y **Fernando M. Peña** revisan **diez años de censura en democracia**.

Truffaut **14** ——— **Retratos robados** es el título de un largometraje documental sobre la figura venerada y enigmática de **François Truffaut**. Los testimonios de Chabrol, Rohmer, Tavernier y Ardant, entre otros, iluminan el lado oscuro de una personalidad fascinante. Escribe **Luciano Monteagudo**.

Sumario Film 7

Dossier **17** ——— El **Dossier Guión y adaptación** trata de arrimarse a los problemas que supone escribir para el cine, en general, y transformar un original ajeno, en particular. **Jorge Goldemberg**, **José Pablo Feinmann** y **Raúl Beceyro** aportan sus experiencias personales; el guionista **Rodolfo Otero** revisa dos ejemplos muy distintos en la obra de **Spielberg**, **Christian Kupchik** evoca al fantasma de **Raymond Chandler** y **Fernando M. Peña** desempolva un testimonio de **Armando Discépolo**. Además se asoman Max Ophüls, Derek Jarman, Robert L. Stevenson, David Lean, Wim Wenders y hasta Umberto Eco.

Akira **46** ——— **Akira**, la monumental obra de **Katsuhiro Otomo**, es para **Fernando García** y **Hernán Ostuni** apenas **la aventura más grande jamás contada**. Hay abundante evidencia para demostrar que esto es efectivamente así.

Espoir **50** ——— El escritor **André Malraux** sólo filmó una película en su vida. Pero esa película se llamó **Espoir** o **Sierra de Teruel**, y registró como ninguna la trágica resistencia republicana durante la última etapa de la Guerra Civil Española. Un film largamente maldito revisado por **Fernando M. Peña**.

Perrone **52** ——— El cine de Jim Jarmusch ha marcado al realizador **Raúl Perrone**, que busca y encuentra su propio camino en **Chamuyando**, su último trabajo. **Sergio Wolf** repasa una obra que ya tiene continuidad y localiza algunas cuestiones recurrentes.

Juan Sin Ropa **58** ——— **Juan sin ropa** es un **clásico nativo** mudo, cuyo dinamismo formal sorprende a críticos e historiadores desde hace décadas. Aunque sólo existe en forma fragmentaria, **Héctor Kohen** se las arregla para reconstruir las circunstancias de esta obra singular y para despejar algunos antiguos malentendidos.

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

Staff

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

Colaboran en este número

Raúl Beceyro Gabriela Chistik
José Pablo Feinmann Fernando García
Alfredo Gieco y Bavio Héctor R. Kohen
Christian Kupchik Raúl Manrupe
Vladimiro Merino Luciano Monteagudo
Hernán Ostuni Rodolfo Otero
Héctor V. Vena

Caloi

Humor

Gabriela Chistik

Corresponsal en Nueva York

Studiograf
Belgrano 1827 1ºC

Películas

Gráficas y Servicios
Río Limay 1641
303 - 2451

Impresión

en capital
Vaccaro Sánchez
y Cía S. A.

Distribución

espera ansiosamente
su crítica, opinión
o comentario en

Film

Cochabamba 868
Buenos Aires
Tel: 304 - 1297

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

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

Calloj

en su tinta

Todos los sábados a las 18 hs. por ATC

Eduardo Feller
(Prof Titular UBA / Bs. As. Comunicación)

anuncia la apertura de la inscripción a los

Talleres Intensivos de Video '94 **- Cámara** **- Edición**

8 encuentros de 3 horas c/u
Clases teórico-prácticas • Contenidos técnico/operativos y expresivos

Informes: 981-0219 / 982-5613 / 902-6683
Los cursos se dictan en BAC (Buenos Aires Comunicación) Diaz Velez 3965 PB

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

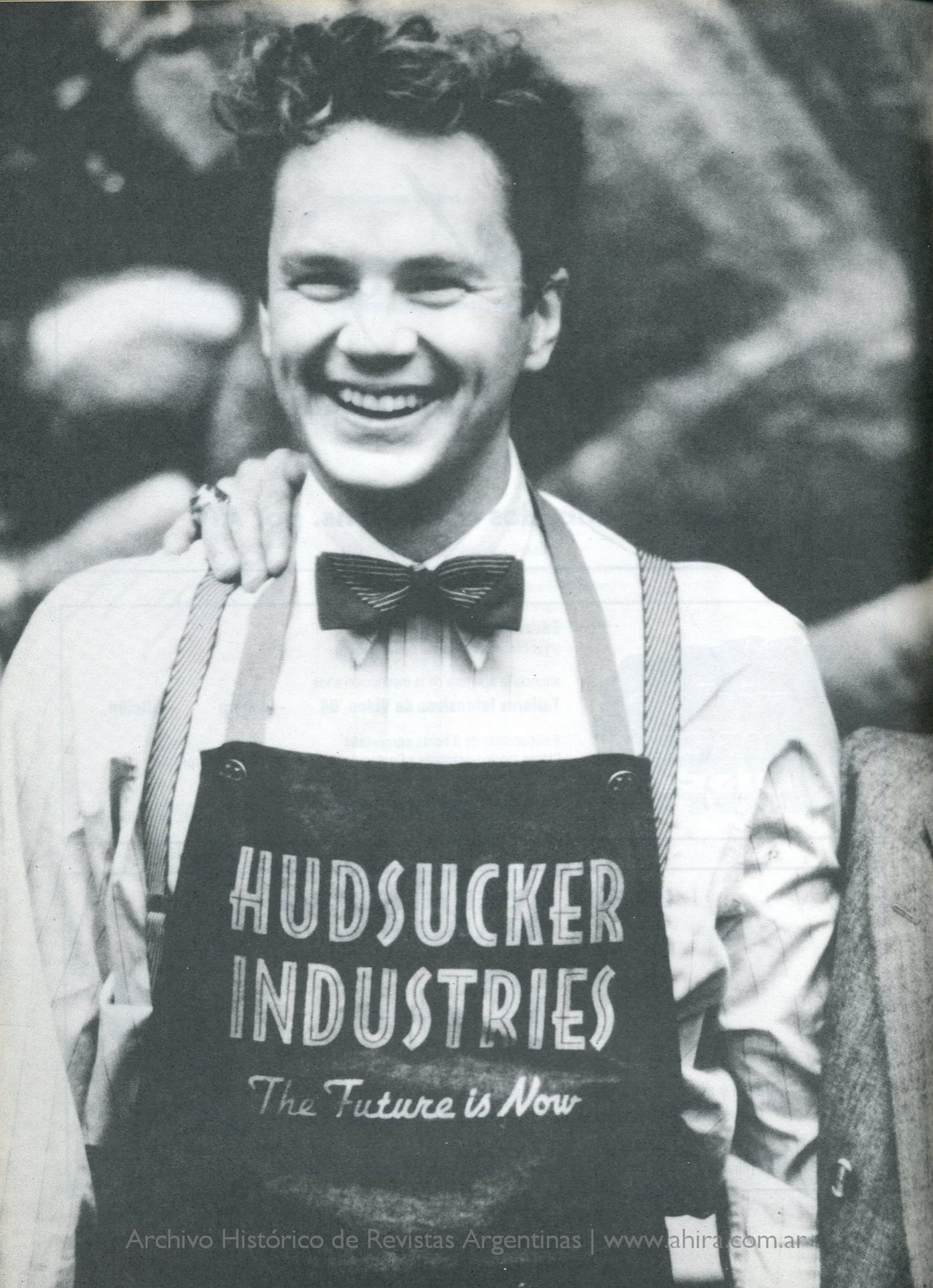
L'ECRAN VIDEOTECA

ahora también librería especializada

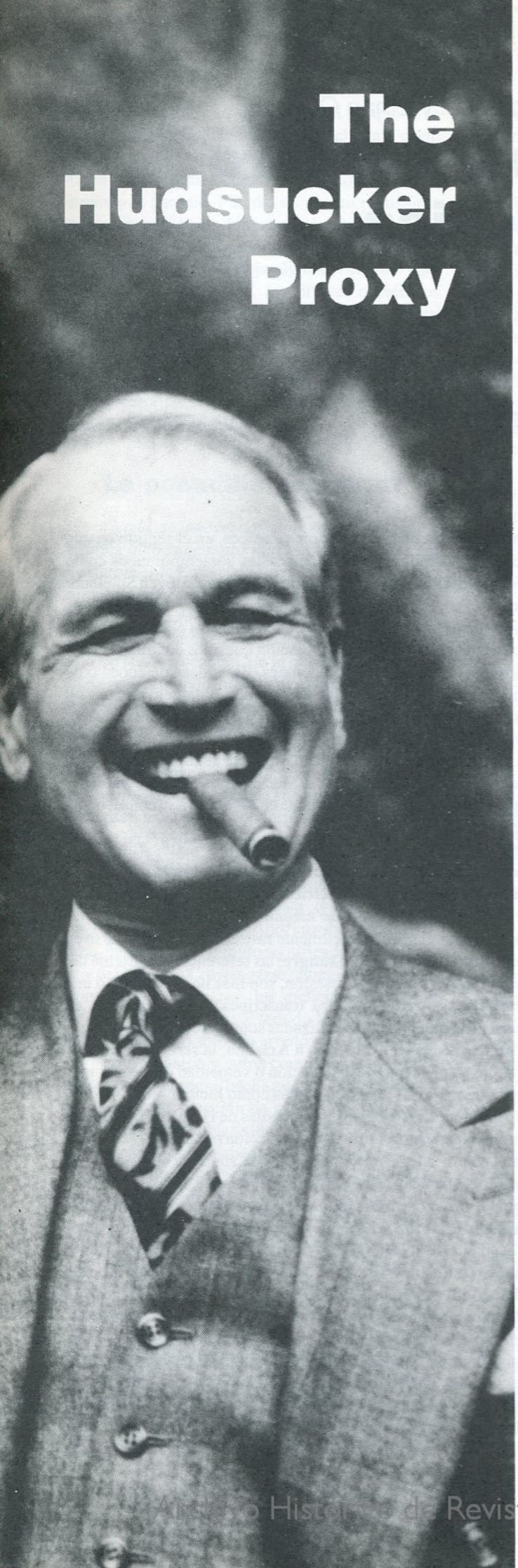
Venta y alquiler de una cuidadosa selección de obras maestras del cine universal.
Con servicio opcional de entregas y retiros a domicilio dentro del área céntrica.

Florida 165, Galería Güemes Ala Mitre, piso 10º, 0f.1006
Tel: 342-2624 (directo y receptor de mensajes las 24 hs.) ó 331-3041/6 y 331-2911/4, interno 271, L. a V. de 11 a 19 hs.

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



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



The Hudsucker Proxy

Comedia clásica en clave de comic

Con **The Hudsucker Proxy**, Joel y Ethan Coen realizan una variación, una vuelta de tuerca sobre sus marcas de estilo habituales. Su nueva realización parte de un trayecto, abriendo con el desplazamiento de Norville Barnes (Tim Robbins) de Muncie a New York, luego de graduarse en Administración de Empresas. Norville tiene una ambición: está listo -o cree estarlo- para comenzar desde abajo y llegar a la cima del mundo de las grandes corporaciones.

Al mismo tiempo, Waring Hudsucker (Charles Durning), fundador de la mega-compañía Hudsucker Inds., salta del piso 44 en plena reunión de directorio. Dos términos a primera vista incompatibles se unifican: Norville entra en la sección correspondencia, al mismo tiempo que Hudsucker aterriza sobre el pavimento. Mientras el directorio se halla en estado de pánico por temor de que las acciones de la compañía sean ofrecidas al público, uno de los hombres permanece sorprendentemente calmo: Sidney J. Mussberger (Paul Newman), mano derecha de Hudsucker e ideador de un plan, un personaje con ciertas similitudes respecto del Lipnick que hiciera Michael Lerner en **Barton Fink** (1992). El plan consiste en poner a un completo imbécil como presidente de la compañía para devaluar las acciones y, de ese modo, que el directorio las adquiera y se adueñe de la empresa. La pregunta ahora es: ¿dónde encontrar a alguien tan idiota como para aceptar el trabajo sin cuestionar nada? Norville Barnes será el "elegido" para tales fines y ubicado de inmediato en el cargo.

El plan funciona, la empresa entra en una zona crítica, y este caos atrae la atención de Amy Archer (Jennifer Jason Leigh), ganadora del Premio Pulitzer de Periodismo, quien se infiltra clandestinamente para probar lo que sospecha: que Norville es un fraude. La trama se complica cuando Norville insiste con "su idea": un círculo. Vemos un papel con el dibujo de la forma más simple, acompañado de la explicación "You Know, for Kids!" (Usted sabe, para chicos). A partir de allí, **The Hudsucker Proxy** se convierte "*en cierto modo, en una típica historia de amor con elementos de fábula*", según

por **Gabriela Chistik**
especial para **Film** *desde Nueva York*

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

el cine de Joel y Ethan Coen

La reescritura paródica

por **Sergio Wolf**

explica el director Joel Coen en relación con esta historia que escribieran hace ya seis o siete años, durante las exitosas semanas del estreno de su opera prima **Blood Simple** (*Simplemente sangre*, 1984).

El desarrollo narrativo y la velocidad extrema con que son disparados los diálogos -ya presentes en **Simplemente sangre** y **Miller's Crossing** (*De paseo a la muerte*, 1990)-, motivaron que Ethan Coen aclarara que "*contiene aspectos tradicionales del género, con la marca de elementos fantásticos tomados de ciertos films de Frank Capra, tanto como elementos de mucha 'comedia verbal' visibles en películas de Preston Sturges y Howard Hawks*".

En su concepción visual, **The Hudsucker Proxy** tiene un curioso tratamiento diferenciado del color. La "paleta" muestra una evidente neutralidad, cierto tono opaco, para la primera parte del film, produciéndose un cambio en la segunda parte, a partir del momento en que la idea de Norville se convierte en realidad, y todo se torna mucho más brillante. Casi como en **El mago de Oz**, solo que en vez del amarillo del camino, la textura predominante es roja.

A esto se suma un marcado código deudor del *comic*, visible incluso en la dirección de las actuaciones y en la manera de trabajar su visión de los espacios.

Tal como sucedía en **De paseo a la muerte** y **Barton Fink**, los Coen toman ciertos detalles de "lo real" y los disuelven en un universo pleno de combinaciones. La ciudad que muestran en su película incluye maquetas y reconstrucciones inspiradas y documentadas en base a edificios como el Woolworth Building neoyorkino, o los de la Standard Oil y el Merchandise Mart de Chicago. Este diseño arquitectónico de la urbanística de los años '50, combinado con la estética *cartoonist* -emparentada a la que usaran en **Raising Arizona** (*Educando a Arizona*, 1987)- produce resultados estilísticos sorprendentes. Lo mismo pasa con el vestuario, ya que si bien el relato transcurre en 1958, el diseño de la vestimenta está más próximo al de las décadas del '30 y '40.

Los hermanos Coen no son narradores clásicos, en el sentido en que podrían serlo, por tomar algunos casos, cineastas contemporáneos como Clint Eastwood, John Dahl, Walter Hill, James Cameron, Steven Spielberg o John Carpenter. Es que si bien sus films nacen siempre de una idea de época o una idea de género, estas fuentes no marcan para ellos un sendero a transitar, no operan como marcas de fundación que ellos continúan como hijos aplicados que reverencian sus filiaciones. Esas ideas de época o de género más bien parecen ser, para Joel y Ethan Coen, solamente texturas y formas en las que apoyarse para crear sentido desde un lugar determinado. De los materiales inspiradores queda apenas un perfume, o han quedado modalidades narrativas o estilísticas que al estar extraídas de "la totalidad de origen" se convierten en mecanismos. Mecanismos que cambiaron de dirección, porque para los Coen lo importante es dar cauce a su consecuente afán por la reescritura.

Es su pasión por la reescritura, por reescribir textos fílmicos o literarios aludiendo a ellos, no buscando asemejarse a ellos, la que invita a pensar sus películas como "*falsos ejercicios de estilo*" [1]. Falsos ejercicios de estilo que ellos consiguen porque se niegan a citarlos explícitamente.

Su negativa a citar elementos fácilmente rastreables puede notarse en que en su opera prima, **Simplemente sangre**, las referencias al sistema del adulterio que deriva en crímenes y obsesión, son más un andamiaje o una mera direccionalidad narrativa que una transcripción de las novelas de James M. Cain o de las adaptaciones realizadas sobre este prolífico escritor *hardboiled*. Similarmente, en **Educando a Arizona**, la *screwball comedy* es empleada como un concepto de dislocación o velocidad del relato, más que como seguimiento de las leyes canónicas como hiciera -por tomar un caso- Peter Bogdanovich respecto de las comedias de Howard Hawks. Del mismo modo, en **De paseo a la muerte**, esta elección por aludir y reescribir se hace sistema: por un lado, el *crack* del '29 o las "zonas de conflicto" que los hermanos Coen parecen escoger conscientemente de las obras de Dashiell Hammett *Cosecha roja* -el nombre Verna (Marcia Gay Harden), la ciudad sitiada por la corrupción- y *La llave de cristal* -el jefe Leo (Albert Finney) y su ayudante Tom (Gabriel Byrne) luchando por la misma mujer-, como alusiones rastreables; por otro, la presencia oblicua del tipo de diálogos de **The Maltese Falcon** (*El halcón maltés*, Huston, 1941), o la de Raymond Chandler mediante las golpizas que recibe Tom semejando a las de *El sueño eterno*. Mientras, en **Barton Fink**, el Hollywood de los '40 les permite incluir nombres "verdaderos" como Wallace Beery entrelazados con alusiones visuales del escritor Mayhew (John Mahoney) a William Faulkner, o alusiones sonoras del apellido del productor Lipnick (Michael Lerner) en el del productor Selznick.

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

La reescritura es un eje central porque es la que marca el *tono*, indudablemente el punto clave que establece el contacto entre los films de los Coen. Un *tono* que conduce sus ficciones hacia la ironía o la parodia. Parodia en cuanto remisión a relatos o materiales preexistentes de los que se nutre. Pero un modo ambiguo de la parodia, ya que al mismo tiempo que deja algunas hendijas para rastrear esos materiales, los diluye, o bien los inventa apócrifamente al punto de convertirlos en claves, estableciendo un pacto cómplice con los espectadores que aceptan jugar el juego. Y teniendo en cuenta lo que sus relatos suelen narran, más que de parodias sería más certero decir: ficciones que son parodias paranoicas.

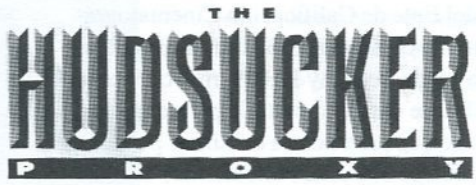
La pesadilla del narrar

"*Nada se puede dar por garantizado* (...), *siempre algo puede salir mal*", decía la voz-off del Detective (M. Emmet Walsh) en el comienzo de **Simplemente sangre**. Esta allí, en los primeros fotogramas de su obra cinematográfica, el germen de ficción paranoica. Lo que se desprende, es la idea de la equivocación, de lo que sale de la previsión como motor del relato y que actúa en contra de los personajes. Algo no sucede de manera correcta, o bien no es lo que parecía y se transforma en una culpa persecutoria que hace que los personajes de los Coen retornen física u oníricamente a los sitios o situaciones originarios de sus tragedias, como si anhelasen una "segunda oportunidad". Desde Ray (John Getz) o Detective yendo a la oficina de Marty, o Abby (Frances McDormand) soportando su pesadilla culposa en **Simplemente...**, pasando por Hi (Nicolas Cage) y su ominoso sueño premonitorio como castigo por su robo en **Educando...**, hasta llegar al intuído significado del sombrero y del Miller's Crossing que "imagina" y "sufre" Tom en **De paseo...**, o los cíclicos retornos de Barton (John Turturro) al temido Hotel y su obsesión por pensar o soñar lo errado en **Barton Fink**.

Equivocación y culpa como elementos detonantes de la paranoia, hecha pensamiento o pesadilla. Y en esta colección de sueños reincidentes y obsesionales, la subjetividad del narrador pasa a primer plano y consecuentemente el rol de la "cámara auto-conciente"[2] como prolongación de quien lleva la narración.

Hay siempre, en las películas de Joel y Ethan Coen, detalles que implican únicamente al personaje desde el que se narra el relato y que es quien se mueve, ordenando el sentido. Y si el punto de vista era múltiple en **Simplemente sangre**, diversificándose entre los saberes de Detective, Ray y Abby, tendrá en cambio, como "miradas excluyentes", la de Hi -y su insistencia con el apocalíptico Smalls- en **Educando a Arizona**, la de Tom operando como enlace -aquel que, como en todo *film noir*, conecta los espacios- de los bandos en pugna en **De paseo a la muerte**, y la del catatónico Barton -nunca cruzamos a la pieza de Charlie (John Goddman), aunque es contigua a la suya- en **Bartor Fink**.

Estos narradores parecen tener justificadas sus pesadillas paranoides mediante el uso que los Coen realizan de la banda sonora, como hipersensibilidad auditiva[3] que alcanza únicamente al protagonista-narrador. Esto le ocurre a Hi -reforzado por su voz-off articulando la narración-, a Tom y, notablemente, a Barton Fink con sus tapones de cera para evitar el "ensordecedor" efecto de mosquitos, de la eterna vibración de un mero timbre de conserje, de gente haciendo el amor o del empapelado desprendiéndose de las paredes. Fantasmas o fantasías tan temibles que -como dice la frase de Nabucodonosor que cita **Barton Fink**- quien no interprete los sueños será cortado en pedazos.



Notas

1. La precisión conceptual pertenece al crítico Nicolas Saada, en *Ethan et Joel Coen*, en *Cahiers du Cinema*, 40 ans, París, 1992.

2. Esta definición es utilizada por los hermanos Coen respecto de **Educando a Arizona**, en el artículo de Jack Barth *Praising 'Arizona'*, revista *Film Comment*, abril de 1987. Tres años después -en declaraciones a *The Washington Post*, el 7 de octubre de 1990- volverán a hablar de autoconsciencia, pero respecto de una cámara estática, porque era la idea que trabajaron en **De paseo a la muerte**.

3. En un excelente trabajo inédito titulado *Los hermanos Coen*, Bettina Berlín reflexionaba acerca de la materialidad del sonido de los objetos respecto del punto de vista de los personajes de la obra del binomio.

envíos al interior

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

censura: lat. *censura*. f. juicio que se hace acerca de una obra o escrito. // Corrección o reprobación de alguna cosa.

La práctica de la censura supone universalizar un punto de vista. Todo el mundo piensa que sería bueno controlar la difusión de algo: la violencia, el sexo, el nazismo, el comunismo, las armas, la droga, el uso del forro, el antisemitismo, el divorcio, **Bajos Instintos**, Salman Rushdie, un programa de Tato Bores. Los problemas empiezan cuando alguien llega a determinar qué. Cuando en Argentina ciertos grupos del nacionalismo católico conservador ejercieron la censura con fuerza de ley, explicaron que lo hacían en resguardo del interés general. Esa expresión implicaba a pacifistas, puritanos, civiles, militares, judíos, cristianos, mulsulmanes y juezas. Pero sólo representaba a aquellos que la habían emitido.

Y por lo general, las premisas de la censura que conoció la Argentina, se basaron en la defensa de la cultura occidental y cristiana, definida por parámetros muy precisos. Así, razones morales y políticas impidieron el estreno de **Ultimo tango en París** y **La hora de los hornos**, respectivamente. También llevaron a colocar una manchita intrusiva en un desnudo de **El resplandor** y a objetar que Carlitos Balá quisiera eludir el servicio militar en **Canuto Cañete conscripto del siete**.

Breve historia

El 10 de diciembre de 1983, Raúl Alfonsín juró ante el Congreso Nacional como presidente constitucional de la República Argentina. Algo después, el realizador Manuel Antin fue designado director del Instituto Nacional de Cinematografía y, el 20 de enero de 1984, el crítico e historiador Jorge Miguel Couselo asumió como interventor del Ente de Calificación Cinematográfica. Ese organismo había sido creado en 1968 durante la dictadura de Onganía por medio del decreto-ley 18.019, más conocido como "ley de censura". El Ente estaba facultado para calificar, prohibir y alterar todo el cine que pretendiera exhibirse públicamente en el país y tuvo entre sus directores al polémico Miguel Paulino Tato entre 1974 y 1978.

El 20 de febrero de 1984 el Senado aprobó la ley 23.052, que derogó la anterior y disolvió el Ente de Calificación. La nueva ley creó una comisión calificadora, vigente hasta la fecha, cuya única función es "*definir las edades mínimas de acceso a las salas cinematográficas según la/s película/s que se proyecte/n allí*". Establece también dos principios que regirán esa labor: "*el de proteger a los menores de edad y el de prevenir a los adultos inadvertidos*".[1]

La CAEC (Comisión Asesora de Exhibiciones Cinematográficas) debe integrarse con: un representante del I.N.C., un miembro propuesto por la Secretaria de Educación, uno por la Secretaría de Desarrollo Humano y Familia, uno por el Equipo Episcopal para los Medios de Comunicación Social de la Iglesia Católica, un miembro propuesto por el Culto Israelita, otro por las confesiones cristianas no católicas, un licenciado en psicología, psicopedagogía o ciencias de la educación designado por el I.N.C., un crítico cinematográfico propuesto por la Secretaría de Cultura y un abogado propuesto por el Ministerio del Interior. En esta conformación se advierte el propósito de distinguir a la CAEC del antiguo Ente, cuyo consejo asesor había representado otros rótulos de tendencia más definida: un representante del Ministerio del Interior, uno del Ministerio de Defensa, dos de la Secretaria de Cultura y Educación, dos representantes de la Secretaría de Informaciones del Estado, tres

¡CORTEN!

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

DIEZ AÑOS DE CENSURA EN DEMOCRACIA

por **Paula Félix-Didier**
y **Fernando Martín Peña**

de la Secretaría de Difusión y Turismo, seis representantes de instituciones privadas "*con notoria relevancia en lo que hace a la defensa de la familia y de los valores morales de la comunidad*".[2]

Con el Ente desaparecía así un complejo aparato censor teórico-práctico, cuya gestación puede rastrearse hasta 1963 y cuya fuerza residió sencillamente en su oficialidad. Pero desde entonces, el terreno vacante fue ocasionalmente trabajado por aplicados censores voluntarios cuya única herramienta legal pasó a ser el artículo 128 del Código Penal. Este reprime con prisión de quince días a un año "*al que publicare, fabricare o reprodujere libros, escritos, imágenes u objetos obscenos y el que los expusiere, distribuyere o hiciere circular*". Cualquier ciudadano herido en su pudor puede ampararse en este artículo para efectuar una denuncia, la cual puede prosperar, o bien ser desestimada por jueces que entienden tal recurso como atentatorio contra la libertad de expresión. Ha sido habitual, desde luego, que un juez reciba una denuncia, ordene el secuestro de la obra en cuestión y en una segunda instancia otro juez desestime lo actuado. En esas circunstancias, el caso adquiere inmediata trascendencia pública.

Hasta la fecha la acción de estos censores vocacionales nunca superó radios limitados y, si bien en el verano de 1987 hubo un rebrote de denuncias amparadas en el artículo 128, éstas no llegaron a convertirse en costumbre.

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

Algunos casos

Quedan fuera de consideración aquí los múltiples ejemplos de películas mutiladas por su propio distribuidor, ya sea para obtener calificaciones menos restrictivas o para acomodar una función más por día. Las escasas perspectivas comerciales de muchos films los mantienen apartados del mercado local, lo que también puede entenderse como una forma de restricción, pero en esos casos no se le puede echar la culpa a nadie y a veces está el video para hacer justicia. Los ejemplos siguientes, en cambio, no pueden explicarse sin aceptar que el discurso que sustentaba la censura oficial todavía no está desarticulado.

Je Vous Salue Marie

(Jean-Luc Godard, Francia/Suiza -1985)

Desde su estreno en París, en enero de 1985, esta película provocó una amplia controversia internacional entre sectores católicos porque alude a la Virgen María. En noviembre de 1985 los gobernadores de Catamarca y Corrientes decidieron prohibir la exhibición del film en sus territorios. Simultáneamente, representantes de la Iglesia visitaron al presidente Alfonsín para solicitar la prohibición a nivel nacional. Los adherentes a la causa incluyeron cuatro diputados peronistas, abogados y periodistas católicos, 38 salas de estreno y el Centro Islámico de la República Argentina (sic). Ante semejante alarma el I.N.C. consideró necesario informar que hasta esa fecha ninguna distribuidora local había anunciado su estreno o presentado el film para calificar, así como tampoco había noticia de que existiese una copia en el país. Se supo entonces que ninguno de los citados había tenido ocasión de ver el film y obraron en base al único y discutible dato de la controversia internacional.

Previendo las posibilidades comerciales del caso, cuatro años después una distribuidora porteña especializada en material pornográfico amplió sus horizontes e importó **Je vous salue Marie**. Tras atravesar los trámites pertinentes y recibir la calificación "*Prohibida para menores de 18 años*", la película fue preestrenada por el cineclub Núcleo en octubre de 1989. El 3 de noviembre, el diario *La Nación* publicó conceptos del abogado Cosme Beccar Varela, presidente del Partido Orden y Justicia, según los cuales el hecho constituía "*un agravio a la Santísima Virgen*". También solicitaba al presidente Menem que impidiera la entrada al país de la película, lo cual equivalía a suponer que Núcleo la había exhibido vía satélite.

Hasta el cierre de la presente sus propietarios no se arriesgaron al estreno comercial del film que tampoco fue editado en video.

Diavolo in corpo

(*El diablo en el cuerpo*, Marco Bellocchio, Italia -1986)

Definida por su realizador como un "*estudio sobre la manera subversiva de enamorarse de una mujer*", el film contiene una breve escena explícita en la que la actriz Maruschka Detmers masturba al protagonista. **El diablo en el cuerpo** fue calificado por la CAEC "*Prohibido para menores de 18 años, con reservas*", con la leyenda adicional: "*Se advierte al público que el film presenta una escena de sexo de extremo realismo*". Fue estrenado sin inconvenientes en el cine Maxi, donde se exhibió durante cuatro semanas antes de pasar al Premier por dos semanas más. El 12 de febrero de 1987 el juez Eduardo Sabattini dispuso el secuestro del film y la clausura del cine Lorca 2, que lo exhibía en reposición. Sabattini consideró que la película infringía el artículo 128 del Código Penal.

The Last Temptation of Christ

(Martin Scorsese, EE.UU. - 1988)

Este provocativo film de Scorsese repitió el camino de **Je vous salue Marie**. El hecho de estar basado en un libro polémico de Nikos Kazantzakis y los datos indirectos de su complicada exhibición internacional bastaron para que en Catamarca se prohibiera su estreno. La película llegó con alguna demora a Uruguay pero nunca cruzó la frontera. Su estreno comercial porteño no se produjo hasta la fecha, así como tampoco apareció editada en video. El Centro Cultural Ricardo Rojas lo exhibió como una curiosidad en algunas oportunidades, a sala llena y sin víctimas de ninguna especie, con lo que el asunto debe contarse entre los más vergonzosos casos locales de auto censura en plena democracia.

Desembarcos

(Jeanine Meerapfel, Argentina/Alemania Federal - 1986/89)

Este film documental combinaba el registro de la actividad en un taller de cine porteño con referencias a la actualidad política del país. Su rodaje quedó terminado en 1987 y todo el material negativo fue depositado en la sede del instituto Goethe. Cuando Meerapfel intentó emprender la posproducción de **Desembarcos**, supo que el material había sido retirado del Goethe por un empleado del Instituto Nacional de Cinematografía, entidad coproductora del film. Cuando fue a pedir explicaciones, se le informó que no habría dinero para terminar la película.

Meerapfel resolvió esperar. En 1989, tras filmar y estrenar el largometraje argumental **La amiga**, recuperó el material de **Desembarcos** y lo terminó, con dinero del Instituto Goethe. Razonablemente, la realizadora considera que esas dificultades tuvieron que ver con que la posición del film era rotundamente opuesta a la ley del "punto final", que se aprobó en febrero de 1987.[4]

Kindergarten (Jorge Polaco, 1989)

En julio de 1989 el abogado Patricio Vergara denunció al film amparándose en el artículo 128 del Código Penal, a partir de una descripción de escenas y situaciones proporcionada por el Dr. Alberto J. Ricciardi. Este era el representante del Equipo Episcopal para los Medios de Comunicación de la Iglesia Católica en la CAEC y había visto **Kindergarten** cuando la Comisión la calificó *Prohibido para menores de 18 años*. El juez de instrucción en lo criminal Carlos Manuel Caravatti ordenó entonces el secuestro de la película para "*juzgar sus aspectos de presunto exhibicionismo obsceno*". Tras una proyección privada, el Dr. Vergara redactó un texto en el que justificaba públicamente su denuncia y agregaba: "*No creo necesario precisar más detalles para que pueda apercibirse del carácter no ya obsceno sino bestial y corruptor de esta película. El sello productor y el director Polaco han hecho gala de la obscenidad de este film aprovechándose de la notable disminución de las fuerzas morales en nuestra sociedad durante los últimos cinco años, junto a la dolorosa lenidad acreditada por algunos jueces en la represión del delito de publicaciones obscenas*".[4]

Cinco días después del secuestro, el juez Caravatti devolvió la copia a los productores sin expedirse acerca de la acusación, por entender que juzgar la exhibición de un film no era su función sino

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

la de la CAEC. La distribuidora programó entonces el estreno de **Kindergarten** para el 12 de octubre.

Pero se sumó una denuncia simultánea de Vergara, por presunta corrupción de menores, solicitando fueran procesados los responsables del film (director, intérpretes y productores), así como sus técnicos, por presunto encubrimiento. En consecuencia, el 9 de octubre fueron secuestradas de la distribuidora nueve copias de la película, sus negativos y el material de publicidad. Esta medida fue confirmada en diciembre por la Cámara Nacional, Criminal y Correccional. Seis meses después todas las personas que trabajaron en la filmación de la película fueron definitivamente sobreseídas[5] y la prohibición del film quedó revocada, a pesar de lo cual aún no se produjo su estreno en Buenos Aires.

Sin ofender

Desde luego, se pueden citar otros ejemplos menos extremos pero igualmente discutibles. En septiembre de 1992 la Municipalidad de la ciudad de Corrientes decidió prohibir el afiche de **El lado oscuro del corazón**, de Eliseo Subiela, que se exhibía en el cine Colón. Sin advertir que el afiche en cuestión había circulado con abundancia en los periódicos de todo país (incluyendo *El litoral*, de Corrientes), la Comisión Arquidiocesana de la Liga de Madres de Familia adhirió públicamente a la medida, en repudio de una queja del propietario de la sala. "*Todo lo que alude* [dicho propietario] *de libertad de prensa, de falsa moral, de hipocresías, son palabras destinadas a confundir al público. (...) Una sociedad organizada está regida por leyes; hay un orden para la mejor convivencia de todos*".

Esta actitud tuvo su correlato porteño en abril de 1993, cuando Matilde Menéndez, que entonces estaba al frente del P.A.M.I., exigió y logró la eliminación de los pasacalles que anunciaban el film **Matar al abuelito**, de Luis César D'Angiolillo. Menéndez entendía que aquello ofendía a mucha gente mayor. Según se dieron las cosas, D'Angiolillo todavía debe estar riéndose.

La televisión, por otra parte, está controlada por otras normas y sus mecanismos de prohibición son más oscuros y variados, pero corresponde citar algunos ejemplos puntuales a veces resueltos y a veces no:

• El film **El rigor del destino** (Gerardo Vallejo, 1984) fue anunciado y suspendido dos veces por A.T.C. entre septiembre y octubre de 1987.

• El largometraje documental **Hospital Borda: un llamado a la razón** (Marcelo Céspedes, 1986) fue rechazado por una funcionaria de A.T.C. con el argumento de que: "*la sociedad no está preparada para ver esto*".

• **Otra historia de amor** (Américo Ortiz de Zárate, 1986) presentaba una relación homosexual entre Arturo Bonín y Mario Pasik. En 1988 fue considerada *No apta para televisión*. En febrero de 1991 fue emitida por Telefé sin la secuencia final, en la que los protagonistas deciden seguir juntos, con lo que el espectador debía entender que la relación terminaba mal.

• En marzo de 1994 el COMFER impidió la exhibición de la película **Basic Instinct** (*Bajos instintos*, Paul Verhoeven-1992) programada por un canal de cable, empresa privada cuyo servicio se contrata mediante el abono de una cuota mensual. El caso debería bastar para renovar un viejo debate sobre la libertad de expresión y elección, pero parece que el asunto ya no le importa mucho a nadie.

La imagen me atrae. Quiero transmitir, narrar, movilizar.

Carrera de Dirección de Cine (3 años)

- Si esto es lo que realmente sentís, podés hacerlo.

35/16 mm y Video: Optima relación de Equipos por Alumno
Docentes en constante actividad profesional
Steadycam - Edición Digital - Animación Computada - FX

CIEVYC. La imagen en progreso.

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

TACTICA

Merlyn Café

MERLYN café

ahora en el barrio de Belgrano
lo invita a compartir
sus almuerzos y cenas
Fines de semana espectáculos

Cuba 2290 esq. Olazabal
1428 Buenos Aires
Tel: 786-3349

Notas

1. Las citas son de *La calificación cinematográfica; análisis y estadísticas 1984-1987*, por Eduardo T. Pánik, Instituto Nacional de Cinematografía, Buenos Aires, 1987.

2. Se pueden citar, entre ellas, la Liga de Madres de Familia, Liga de Padres de Familia, Unión Argentina de Protección a la Infancia, Obras Privadas de Asistencia al Menor, Orientación a la Joven y la Liga de la Decencia de Rosario.

3. Jeanine Meerapfel a Fernando M. Peña, Montevideo, abril de 1994.

4. *La Prensa*, Buenos Aires, 6 de septiembre de 1989. El texto de Vergara termina con un párrafo de intención ingeniosa pero curiosamente contradictorio: "*Por último y para los defensores de los derechos humanos, vale la pena destacar que la Convención Americana de Derechos Humanos (Pacto de San José de Costa Rica) según la ley n. 23.054, establece en su artículo 13 que la libertad de expresión no puede estar sujeta a censura previa sino a responsabilidades ulteriores para asegurar la protección de la seguridad nacional, el orden público o la salud o moral públicas*".

5. Se impuso, sin embargo, una multa a los padres de los menores por negligencia en el ejercicio de la patria potestad. El fallo correspondiente fue reproducido en *Constitución y poder político*, vol. III, Jonathan Miller (comp.), Bs. As., 1990, texto facilitado amablemente por el Dr. Luis Niño.

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

François Truffaut: documental revelador

retratos robados

por **Luciano Monteagudo**

De François Truffaut (1932-1984) siempre se ha sabido aquello que siempre se ha repetido, a veces hasta el cansancio: su infancia difícil; su paso por el reformatorio; el encuentro decisivo con André Bazin, que encauzó su pasión por el cine; la virulencia de sus críticas en la revista *Cahiers du Cinéma* (particularmente de su célebre artículo *Una cierta tendencia del cine francés*), que sentaron las bases del llamado "cine de autor"; la revelación de **Los 400 golpes** (1959), un film fundante de la estética de la *nouvelle vague*; la oscilación posterior de su obra entre dos polos representados por las figuras paternas de Jean Renoir y Alfred Hitchcock. En mayor o menor medida, todo eso está en el largometraje documental **François Truffaut, Portraits volés** (1993), dirigido por Michel Pascal y el crítico Serge Toubiana, que llegó a la Sala Leopoldo Lugones en el marco de una retrospectiva dedicada a su obra. Estos "retratos robados", sin embargo, tienen la virtud de trascender esa superficie (a la que dan por sabida) para intentar descifrar el enigma Truffaut a través de una serie de entrevistas a quienes fueron sus compañeros de trabajo y de barricada, a sus familiares, sus amigos y, también, a sus enemigos. El propósito no siempre parece logrado, pero la riqueza de la mayoría de los testimonios hace de **Portraits volés** un documento indispensable sobre un cineasta y un hombre bastante más complejo de lo que se podía sospechar. Se diría incluso que el valor del film de Pascal y Toubiana radica precisamente en el descubrimiento de esa complejidad, una complejidad que el visionario crítico Serge Daney ya había encontrado en la obra de Truffaut (cuando hablaba del "Truffaut-Jekyll y el Truffaut-Hyde") y que ahora **Portraits volés** halla también en el hombre.

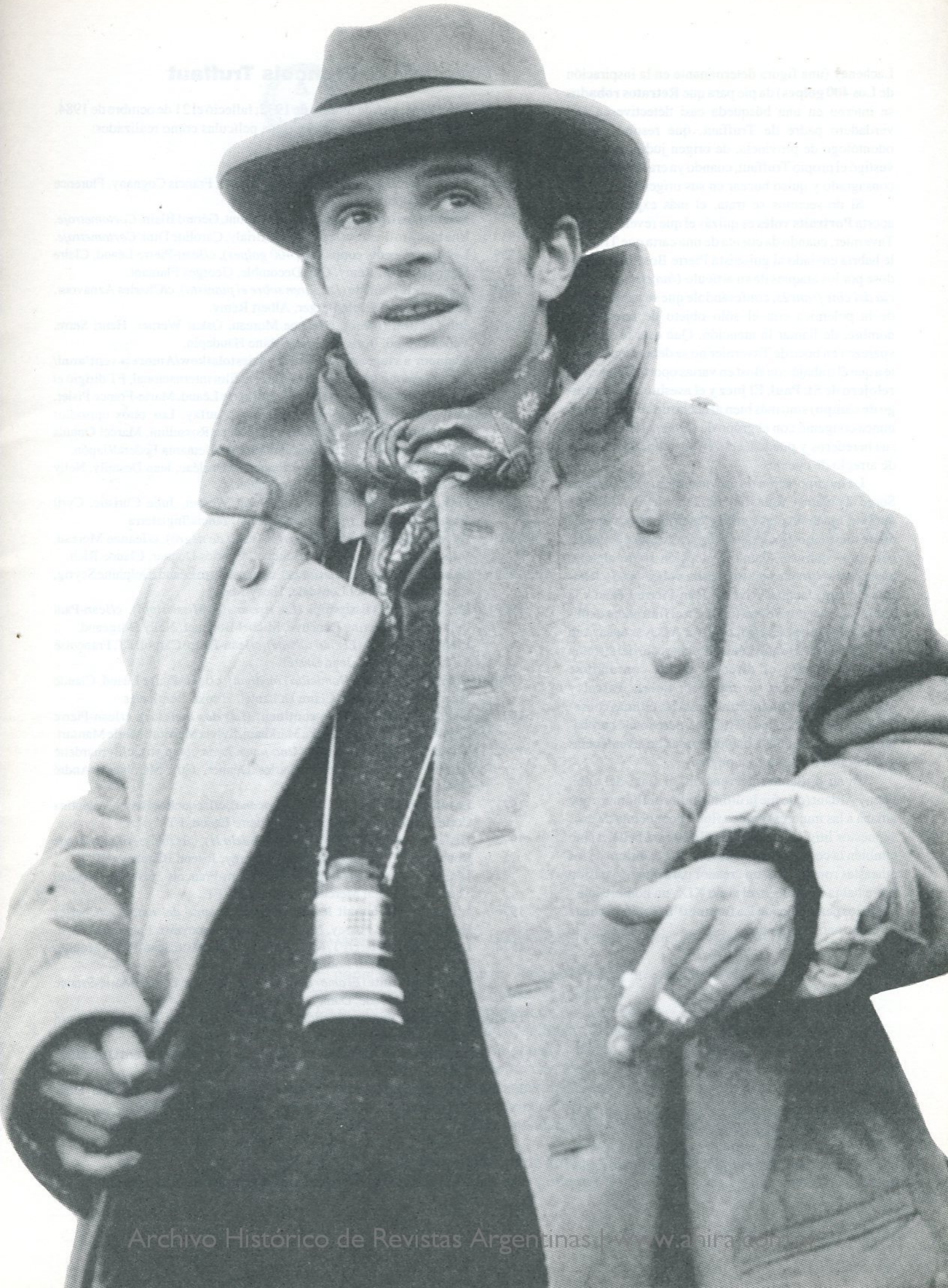
Ya en el comienzo mismo del film, después de la nota nostálgica que aporta Gérard Dépardieu, cuando afirma que extraña la risa y la presencia de Truffaut, su amistad fiel y comprensiva, aparecen un par de testimonios que marcan la tonalidad predominante del discurso alrededor del cineasta. Su hija Ewa Truffaut (nacida en 1961) se queja de que se ha hecho de su padre una figura estereotipada, construída a partir de ciertos lugares comunes -"*la infancia, la ternura...*", apunta con molestia- pero que por debajo de un exterior clásico se agitaba también un hombre con zonas oscuras, misteriosas. (Viéndola en pantalla, con su rostro anguloso, nocturno, casi se podría decir que ella misma pertenece a ese costado de Truffaut; su hermana Laure, nacida en 1959, parece, por el contrario, una persona transparente, luminosa). A su vez, Jean Gruault, que fue el guionista de los films más novelescos de Truffaut (**Jules y Jim**, **El niño salvaje**, **Las dos inglesas**, **La historia de Adela H.**, **La chambre verte**), toma prestada una frase de ese autor maldito que fue Louis Ferdinand Céline y que Truffaut admiraba. Dice: "*Todo hombre es una mentira*".

¿Cuál es la mentira de Truffaut? El documental de Pascal y Toubiana nunca llega a descubrirla en profundidad. En su afán por sumar recuerdos y testimonios, reflexiones y anécdotas, **Retratos robados** parece por momentos perder el rumbo, como si los realizadores nunca hubieran encontrado un eje vertebrador alrededor del cual sostener una idea de film. En más de una oportunidad, se tiene la sensación de que la película rola a la deriva, pero lo notable es que aún así sigue siendo fascinante, porque parece difícil sustraerse al interés que despierta ese torrente de opiniones sobre Truffaut, que permiten sospechar todos los hombres que se escondían detrás de un solo hombre.

Claude Chabrol se ríe de los tiempos en que Truffaut se convirtió en un nuevo rico, pero reconoce que "*él fue el primero de todos nosotros que tuvo el coraje de agarrar una cámara*". Eric Rohmer se ofusca ante una abultada carpeta con su nombre en la que encuentra documentos de su trabajo en común con Truffaut (y aún papeles que no deberían estar allí), pero ese episodio deja entrever una de las facetas más singulares del personaje: su maniática obsesión por el orden, que lo llevó a convertir su oficina de Les Films du Carrose en una suerte de archivo secreto de la *nouvelle vague*. Más adelante en el film, la actriz Nathalie Baye, que fue su *partenaire* en **La habitación verde**, uno de los films más oscuros de Truffaut, viene a iluminar ese aspecto de su personalidad: "*El siempre se esforzaba por reprimir su violencia interior o, mejor aún, por organizarla*".

Jeanine, la viuda de André Bazin, lo recuerda a la vez "*tímido e insolente*" y confirma lo que siempre se dijo de Truffaut: "*Nosotros éramos como sus padres; Rohmer, Rivette, Godard y Chabrol sus hermanos. Cuando encontró esa familia, él creció*". Su amigo de infancia, Robert

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



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

Lachenay (una figura determinante en la inspiración de **Los 400 golpes**) da pie para que **Retratos robados** se interne en una búsqueda casi detectivesca, del verdadero padre de Truffaut, que resultó ser un odontólogo de provincia, de origen judío, según investigó el propio Truffaut, cuando ya era un realizador consagrado y quiso bucear en sus orígenes.

Si de secretos se trata, el más explosivo que aporta **Portraits volés** es quizás el que revela Betrand Tavernier, cuando da cuenta de una carta que Truffaut le habría enviado al guionista Pierre Bost, disculpándose por los ataques de su artículo *Una cierta tendencia del cine francés*, confesándole que se había valido de la polémica con el sólo objeto de hacerse un nombre, de llamar la atención. Que esta revelación aparezca en boca de Tavernier no se debe simplemente a que él trabajó con Bost en varias oportunidades (**El relojero de St. Paul**, **El juez y el asesino**, **Un domingo de campo**) sino más bien al hecho de que Tavernier nunca congenió con el grupo de *Cahiers du Cinéma* y sus herederos y puede leerse en su actitud una suerte de arreglo de cuentas.

La incorporación de este testimonio por parte de Serge Toubiana (que fue director de los *Cahiers* durante muchos años) puede interpretarse a su vez como una demostración de *fair play*, de juego limpio, pero por contraste, llama la atención sobre algunas ausencias flagrantes en **Portraits volés**: las de Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Jean-Pierre Léaud y la guionista Suzannne Schiffman. En el film nadie explica esas omisiones. El crítico Oliver Assayas ensaya en cámara la teoría de que Léaud desapareció del sistema Truffaut cuando el director temió confundirse peligrosamente con su *alter-ego*; quizás Pascal y Toubiana decidieron suscribir hasta las últimas consecuencias esa decisión de Truffaut, pero lo más probable es que por allí haya habido sordas desaveniencias y fricciones de bandos en pugna.

En su brillante intervención, al final del film, Fanny Ardant (que fue la última mujer del hombre que amaba a las mujeres) parece flotar por encima de esos supuestos litigios: aporta no sólo su rara belleza sino también la certeza de que Truffaut fue el último de los cineastas románticos, un creador para quien la pasión no se había agotado en el siglo XIX, un hombre que -como los personajes de **La femme d'a Coté**- era capaz de enfermarse de amor.

Luciano Monteagudo es periodista. Ejerce la crítica cinematográfica en el diario *Página/12*. Ha publicado el volumen sobre Fernando Solanas en la colección de *Directores Argentinos* del Centro Editor de América Latina.

Filmografía de **François Truffaut**

Nació en París, en 6 de febrero de 1932; falleció el 21 de octubre de 1984. La siguiente nómina incluye sólo sus películas como realizador:

1955 **Une visite**, c/Laura Mori, Jean-José Richer, Francis Cognany, Florence Doniol-Valcroze. *Cortometraje*.

1957 **Les mistons** (*Idem.*), c/Bernardette Lafont, Gérard Blain. *Cortometraje*.

1958 **Une histoire d'eau**, c/Jean-Claude Brialy, Caroline Dim. *Cortometraje*.

1959 **Les quatre-cents coups** (*Los 400 golpes*), c/Jean-Pierre Léaud, Claire Maurier, Albert Rémy, Guy Decomble, Georges Flamant.

1960 **Tirez sur le pianiste** (*Disparen sobre el pianista*), c/Charles Aznavour, Marie Dubois, Nicole Berger, Albert Rémy.

1961 **Jules et Jim** (*Idem.*), c/Jeanne Moreau, Oskar Werner, Henri Serre, Vanna Urbino, Boris Bassiak, Sabine Haudepin.

1962 **L'amour a vingt ans/Milosc dwudziestolatkow/Amore a vent'anni/ ? / ?** (*El amor a los veinte años*) En este film internacional, FT dirigió el episodio **Antoine et Colette**, c/Jean-Pierre Léaud, Marie-France Pisier, Rosy Varte, François Darbon, Patrick Auffay. Los otros episodios fueron dirigidos por Andrzej Wajda, Renzo Rossellini, Marcel Ophüls y Shintaro Ishitara; Francia/Polonia/Italia/Alemania Federal/Japón.

1964 **Le peau douce** (*Piel dulce*), c/Françoise Dorléac, Jean Desailly, Nelly Bénédetti, Daniel Ceccaldi, Jean Lanier.

1966 **Farenheit 451/Idem.** (*Idem.*), c/Oskar Werner, Julie Christie, Cyril Cusack, Anton Diffring, Caroline Junt. Francia/Inglaterra.

1967 **La mariee etait en noir** (*La novia vestía de negro*), c/Jeanne Moreau, Jean-Claude Brialy, Michel Bouquet, Charles Denner, Claude Rich.

1968 **Baisers voles** (*La hora del amor*), c/Jean-Pierre Léaud, Delphine Seyrig, Claude Jade, Michel Lonsdale, Harry Max.

1969 **La sirene du Mississippi** (*La sirena del Mississippi*), c/Jean-Paul Belmondo, Catherine Deneuve, Michel Bouquet, Nelly Borgeaud.
L'enfant sauvage (*El niño salvaje*), c/Jean-Pierre Cargol, FT, Françoise Seigner, Paul Villé, Jean Dasté.

1970 **Domicile conjugal** (*Domicilio conyugal*), c/Jean-Pierre Léaud, Claude Jade, Daniel Ceccaldi, Claire Duhamel, Hiroko Berghauer.

1971 **Les deux anglaises et le continent** (*Las dos inglesas*), c/Jean-Pierre Léaud, Stacey Tendeter, Kika Markham, Sylvia Marriott, Marie Mansart.

1972 **Une belle fille comme moi** (*Una joven linda como yo*), c/Bernardette Laffont, Claude Brasseur, Charles Denner, Guy Marchand, André Dussolier.

1973 **La nuit americaine** (*La noche americana*), c/Jacqueline Bisset, Valentina Cortese, Alexandra Stewart, Jean-Pierre Léaud, FT.

1975 **Histoire d'Adele H** (*La historia de Adela H*), c/Isabelle Adjani, Bruce Robinson, Sylvia Marriott, Reubin Dorey, Joseph Blatchey, FT.
L'argent de poche (*La piel dura*), c/Jean-François Stevenin, Virginie Thévenet, Chantal Mercier, Nicole Felix, FT.

1976 **L'homme qui aimait les femmes** (*El amante del amor*), c/Charles Denner, Brigitte Fossey, Nelly Borgeaud, Geneviève Fontanel, FT.

1978 **Le chambre verte**, c/FT, Nathalie Baye, Jean Dasté, Jean-Pierre Moulin, Antoine Vitez, Jean Lobre, Jean-Pierre Ducos.
L'amour en fuite (*El amor en fuga*), c/Jean-Pierre Léaud, Marie-France Pisier, Claude Jade, Dani, Dorothée, Rosy Varte.

1980 **Le dernier metro** (*El último subte*), c/Catherine Deneuve, Gérard Depardieu, Jean Poiret, Heinz Bennent, Andrea Ferreol.

1981 **La femme d'a cote** (*La mujer de la próxima puerta*), c/Gérard Depardieu, Fanny Ardant, Henri Garcin, Michele Baumgartner.

1983 **Vivement dimanche!** (*Confidencialmente tuya*), c/Fanny Ardant, Jean-Louis Trintignant, Caroline Sihol, Philippe Laudenbach.

por **Héctor V. Vena** y **Fernando M. Peña**

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

Guión y adaptación

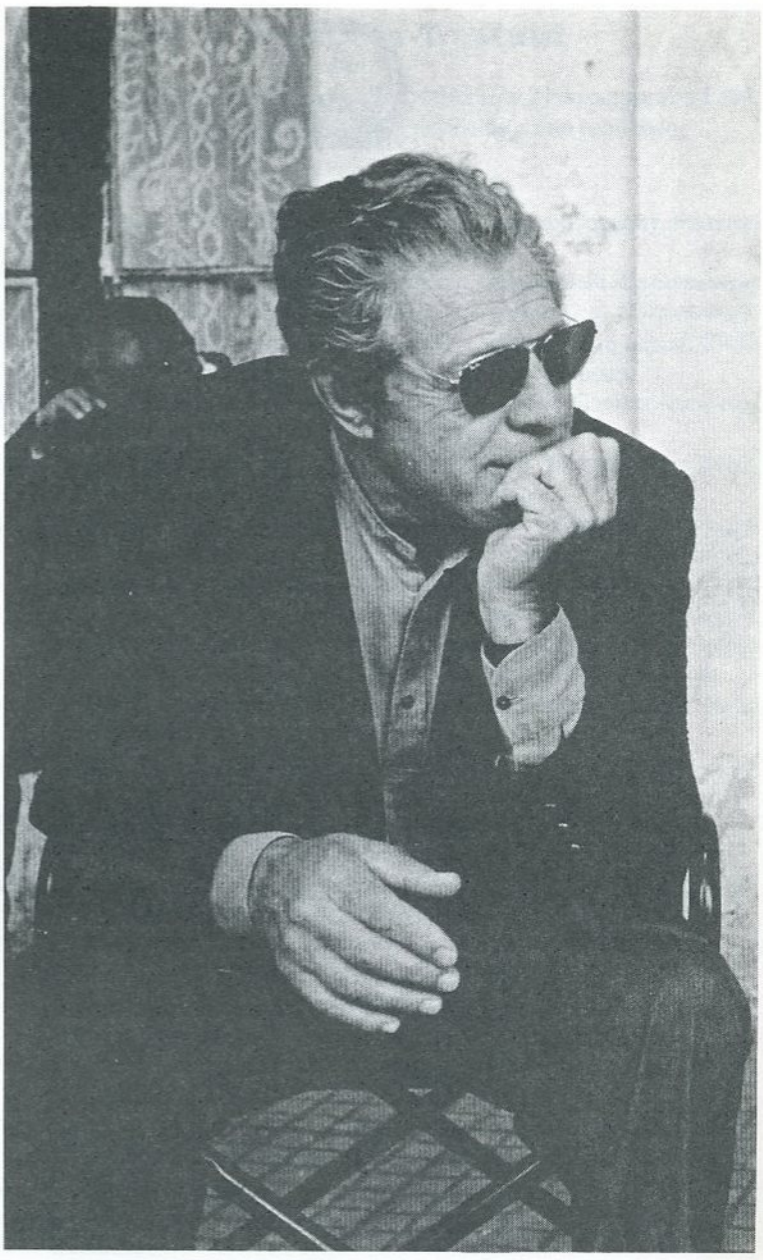
Dossier

Las notas reunidas en las páginas siguientes se pueden clasificar bajo los siguientes rubros:
- El papel local del guionista cinematográfico, en la experiencia de Jorge Goldenberg y José Pablo Feinmann.
- La adaptación cinematográfica de una novela: Raúl Beceyro sobre *Nadie nada nunca*, de Juan José Saer; Spielberg y su equipo sobre Michael Crichton y Thomas Keneally; Raymond Chandler sobre James M. Cain y Patricia Highsmith; varios sobre una ambigua obra de Stevenson.
- La adaptación de una obra teatral: *Mateo*, de y por Armando Discépolo; *La ronda*, de Schnitzler, por Max Ophüls.
- La adaptación de un guión ajeno, práctica usual de cineastas muy personales, como Derek Jarman.

En la mayoría de los casos, se ha tratado de contar las historias de quienes cuentan historias que antes han contado otros.

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

entrevista con Jorge Goldemberg



-Más que sobre tus experiencias anteriores, quisiera que analizaras tus dos últimos guiones, el de La frontera, **para Ricardo Larraín, y el de** De eso no se habla, **para María Luisa Bemberg...**

-Son dos experiencias radicalmente diferentes, en cuanto a modo de trabajo. En el caso del film de Larraín, partimos de la nada, sin ningún material previo; en el del film de Bemberg había un cuento de Llinás, si se quiere un primer "argumento", si bien fue modificado. Por eso es que los procedimientos de trabajo fueron muy diferentes.

Con Larraín, todo partió de un contacto que hizo su iluminador y amigo "Pucho" Courtalón, a quien yo conocía. Lo primero que me propuso era una versión -que era una especie de pre-guión- de la obra de teatro *La mantis religiosa*, del dramaturgo chileno Alejandro Sievekin. Leí ese material y ví que no tenía modo de conectarme con él. *No podía entrar* ni en los personajes, ni en las atmósferas, ni en el orden de los conflictos. Este es un tema difícil de reconstruir intelectualmente: no tenía imágenes a partir de ahí, no podía "atacar" esos personajes desde donde estaba el material. Y dije que no.

Pasó el tiempo y un día Larraín vino con cuatro horas de video, documentales, registradas en el territorio en el que finalmente se filmó **La frontera**: ahí estaban la balsa, el pueblo, personajes como el que sería el ayudante. Eso era todo. Más una investigación que Larraín había encargado sobre los maremotos en el sur chileno, donde se recopilaban datos. Y una línea de texto que me dijo Larraín y fue una buena imagen para empezar a pensar: "*Quisiera hacer una película con una atmósfera que fuera una especie de Macondo frío*". De ahí y de ciertos datos que salían de la documentación, empezamos a trabajar. Al punto que había otros personajes que fuimos desechando: unos pilotos norteamericanos que fueron a ayudar cuando hubo un maremoto en los '60, corredores de turismo de carretera. Dábamos vueltas alrededor de esa atmósfera, hasta que apareció la imagen del "relegado". Pero a todo esto, había muchos personajes del film que ya estaban: el sacerdote extranjero que está haciendo una tarea pastoral-social, o el buzo. Ahí tenía ciertos anclajes como para poder fabular con ellos. Personajes de manías personales y obstinaciones, que son las que organizan la vida y, quizá, se relacionan con algún personaje que he escrito con Sorín, para **La película del rey** y **Eterna sonrisa de New Jersey**. Personajes estructurados en torno de un punto loco que, atravesado, tienen un sentido en el orden de la experiencia de vida.

-Algo que los mueve a actuar y que marca el sentido...

-Claro. Un sentido. Porque desde allí hay una pregunta a responder, un partido a tomar. En **Eterna sonrisa...**, recuerdo que puse una frase que Sorín incluyó: "*Dádme un enemigo y organizaré el mundo*". Hace falta un contrario para esa organización... Volviendo a **La frontera**, arranqué de esas culturas originales mediante el personaje de La Machi, pero no desde una dimensión antropológica o mística estilo *new age*. Sino con una existencia verdadera. Todo salía de la documentación. Y al aparecer lo del "relegado", el relato empezó a ordenarse.

-El punto de contacto entre dos personas, desde las experiencias comunes y de lo que decís "te permite entrar". ¿Siempre necesitás estas condiciones para hacer un guión?

-Sí. Si no, es imposible. Pero esto no es lineal, los procesos a veces son más elípticos. Sí es fundamental -aunque suene a lugar común- que

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

me pueda conectar y poner en el lugar de esos personajes. Y las veces que me engañé en el trabajo, que no lo hice, después lo pagué, porque eso aparece en el material. Es cuando en lugar de construir un personaje, o una situación, se "ilustra una idea". En algunos casos, esta idea de supuesto equilibrio dramático puede venir de afuera. Por ejemplo, en el caso de **Plata dulce** -que escribí junto con Oscar Viale-, creo que vino del lado de la producción la necesidad de que apareciera un personaje que no estuviera "tan contaminado" como los otros, tan inmersos en variables económicas y tablitas. Personajes -y aquí están los límites de los guiones-

detectar el ruido

por **Sergio Wolf**

foto:
Marcello Mastroianni
durante el rodaje de
De eso no se habla

que habíamos imaginado más "a lo Ferreri", mucho más agresivos, menos "costumbristas", más filosos o por lo menos más asumidos como lo que eran. Ahí aparece el personaje del hijo de Luppi que hacía Hernán Gené, y que es "una idea", la idea de la crítica moral, un personaje fallido -y asumo toda la responsabilidad. Es una mirada moral, sin espesor, sostenido en su propia calificación. Y en el caso de **La frontera**, hoy pienso que -si bien partimos de algo muy genérico- el personaje del padre de La Machi, en el momento de la escritura, a mí se me fue de las manos y se convirtió en un personaje emblemático y por tanto alegórico. Tendría que haberlo reducido, hacerlo menos enfático... El problema está en la descripción de ese personaje, en los momentos elegidos para que emerja del film, no hay economía y por eso se convierte en una ilustración, una alegoría que carece de autonomía dramática, no hay existencia autónoma del personaje en cuadro. Está más "colgado" de ciertas ideas que de lo que ocurre con él en ese momento.

-En el caso del narrador que empleaste para De eso no se habla, **¿ocurre algo similar?**

-Creo que no. El narrador de **De eso...** es un personaje distanciado, de una distancia paradojal: tiene una mirada irónica y también una mirada afectuosa. Porque el relato iba desde un hipotético presente dando cuenta de un pasado, por eso no es lo mismo. Además, el narrador cumple una función estructural que me parece importante, por lo menos para la apuesta formal y narrativa del film: la película es una fábula. Y la fábula la cuenta siempre un narrador. Un narrador que da cierta precisión y, al mismo tiempo, cierta vaguedad respecto del tiempo y el espacio. Esto "ha ocurrido y se cuenta", no hace falta que él esté presente en las situaciones. Todo lo que narra es algo que él robó, y él lo menciona, cuando dice: "*El doctor contó que Ludovico...*". Todo eso se dijo, pero él no fue testigo. En ese sentido, ahí sí hay una convención que lo puede sostener. No es el mismo tipo de problema que el de **La frontera**: no es la ilustración de una idea, que es el peligro que siempre acecha. Y esto vale, también, para cuando un film es la ilustración de una teoría cinematográfica, lo cual a veces ocurre con ciertas vanguardias. Diría más: un film puede estar inscripto en una tradición, donde se pueden reconocer filiaciones, pero algo muy distinto es cuando *sólo* es la descripción de ese procedimiento, sin alcanzar su autonomía como discurso.

-Antes decías que ciertos personajes de La frontera **fueron eliminados. ¿Estaríamos hablando de lo que dicen Carrière y Bonitzer, que cuando un guionista eligió un camino, o tomó una decisión ante un *crossroad* tiene que seguir por ahí y no volver sobre lo que dejó atrás..?**

-Sí. Pero el mismo Carrière dice que siempre conviene abrir una puerta para ver qué pasa. Son las dos cosas. Lo que vos decís, traducido, sería: "ser fieles a un procedimiento". Y en el caso de **La frontera**, sí hubo un *crossroad* muy claro. En un momento del trabajo, había un procedimiento o una estructura que estaba en el territorio de lo fantástico: el piloto norteamericano, el de turismo de carretera, todos aparecían muertos. Tanto Larraín como yo, participábamos de un rechazo por lo conspicuamente fantástico, pero estábamos trabajando con esos materiales. Era una zona ambigua porque esos personajes convivían con los otros, y si los veían no los veían como muertos. Hubo que tomar una decisión, ya que no lográbamos sostener un desarrollo de esa narración, y porque se nos presentaba como un recurso arbitrario, casi una "decoración" desarticulada de lo que identificábamos como la corriente principal del film y de los conflictos en juego. No veíamos -haciendo un "tiro largo"- hacia dónde iba. Es decir: ¿qué abría esto más allá de una especie de "ilustra-

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

ción histórica" del pasado del pueblo?. Estábamos empantanados por ese lastre y dijimos "*No, queda afuera*".

Otro caso problemático, se produjo porque Larraín sentía que faltaban antecedentes del personaje, y yo creía que no, que había que empezar con el viaje del relegado. Escribió una secuencia muy breve que iba a ir durante los títulos, con el proceso y arresto del profesor. Yo sentía que no era necesario y que nos iba a instalar el film en un lugar equivocado, en un registro de "film político", muy circunstanciado, y me parecía peligroso. Como no nos pusimos de acuerdo, él lo filmó y luego murió en el montaje... Creo que todo el trabajo consiste en detectar dónde está el ruido.

-El "ruido" sería aquello que no se conforma a tu lógica...

-Probablemente. Hay una estructura lógica, una configuración a priori -de la que yo no soy consciente- que hace a mi posibilidad de apreciación...Porque el *tono* del film se instaura a medida que vos vas construyéndolo. Y en el nivel del guión, estás construyendo una hipótesis. Entonces, a medida que se va instalando, esto te determina, y el oído tiene que ser lo más fino posible, para ver qué hace ruido y qué no. Es inconsciente, si bien supongo que uno piensa en "listas negras", desde "lo que no me gustaría ver ahí". Enumero: cierto lirismo de segunda clase, ciertas apariciones genéricas de humor, ciertos lugares comunes. Cuestiones que rechazo a priori. Pero es demasiado general, después es ¿dónde está el ruido acá?. Y ahí -supongo- lo fantástico nos hacía ruido... A ver, ¿qué queda si lo sacamos?. Y lo que quedaba era más consistente, y digo más consistente como si fuera algo objetivo, y no lo es, no hay modo de demostrar que era más consistente que lo otro.

-¿Cómo es un modo de escritura "a cuatro manos", sea con el director o un co-guionista?

-Más que del trabajo, puedo hablar de las condiciones que lo hacen posible. El modo de trabajo -y esto es obvio- varía de acuerdo a las condiciones de posibilidad, a las experiencias, a las sensibilidades. Si tuviera que enunciar condiciones, diría que la primera es un muy bajo grado de narcisismo respecto de los materiales. Quiero decir: uno produce proto-materiales de los que debe distanciarse apenas los soltó, para que puedan ser objeto de una lectura por otros, porque si yo tengo una relación excesivamente especular con ese material, demasiada identidad con eso, es imposible trabajar. La segunda condición, muy ligada a la anterior, es desterrar todo lo posible cuestiones de poder. Para mí, el mejor trabajo hecho a dos manos, es aquel en que es imposible distinguir qué propuso quién. Y la tercera condición, es bajar el nivel de autocrítica y pudor. Si a mí se me ocurrió algo, y tiene un 1 % de chance, soltarlo, porque para eso hay más de una persona, apostando a que si el otro pone el filtro ese 1% puede quedar "arriba del colador", rescatarse del 99% inútil que se está diciendo... No se trata de imponer ideas sino de sostener -con mucha convicción- aquello que se dice, tratar de argumentar por qué tal cosa u otra. De todos modos, en lo encarnizado de las discusiones, uno no siempre queda convencido de todo lo que queda en el film, y esto pasó con Larraín y con Bemberg.

-¿Podés dar algún ejemplo específico?

-Sí, el de la secuencia del burdel de **De eso no se habla**, cuando Mastroianni llega para anunciar que se casa. Esa secuencia no terminaba así. Y yo siento que tenía razón, que no quedó bien... Ahí Mastroianni se daba cuenta que la que estaba en discusión era su hombría, se iba con Myrna -la rubia que él disputaba con el alcalde- y quedaban todos los personajes a la espera. Al rato salía ella y decía: "*Como hombre, está entero*". Y el señor Peralta (el petiso Ochoa) decía: "*Entonces me quito el sombrero, es amor nomás*". Bemberg cortó éso y la solución no me parece conveniente al relato.

A veces uno descubre las cosas después, como me pasó con **La frontera**, cuando aparece la escultura de *El abrazo de Maipú* que estaba en el fondo del mar. Cuando lo ví, me dije: "nos equivocamos". Lo intuía pero no lo puntualicé en el momento de escribir el guión. Eso debió ser un giro, una imagen que solo existía en la cabeza del buzo, debió ser algo mucho más abstracto. Porque el sentido ahí lo construye el buzo. Creérle o no al buzo, y eso es todo, porque el buzo busca señales que construyan su fábula, que la sustenten.

-Si uno recorre guiones de tu autoría, encuentra marcas de, digamos, un "guionista-autor", en especial al modo de elaborar los diálogos y las réplicas. ¿Cómo los trabajás? ¿Los leés en voz alta? ¿Se los leés a alguien?

-Sí, yo los leo, es raro que los de a leer a alguien. Yo no llevo la copia del guión y después me voy. Porque creo que los diálogos -tanto en cine como en teatro- son sonidos, y por eso no tienen nada que ver con los diálogos en literatura. Y el sonido es tiempo. Un diálogo en una película no se puede volver atrás, a menos que sea deliberado. Pasa. Tiene una métrica, una cierta "musicalidad", un tiempo de la réplica y de la contra-réplica. Por eso prefiero leerlo. Y ese tiempo, es obvio, depende de la situación que se esté jugando... Si hay algo que aborrezco -y que muchos actores dicen- es cuando se sostiene que "*en todo caso, el diálogo lo ablandamos*". A mí no me ablandan ningún diálogo. No es que yo crea que los diálogos deban ser "de hierro", porque la prueba es el rodaje, el momento de decirlo o el doblaje. Un diálogo se puede cambiar, pero no "ablandar". Cuando hacen eso, sólo lo trivializan, le quitan toda singularidad y autonomía a la búsqueda de ese disparate del "sonido promedio", del "como habla la gente". A mí me ha pasado -y no diré el pecador-, en que había una escena en que un tipo estaba pasando un muy mal momento, su mujer lo abandonó y sale con una mujer -un personaje de desarrollo escaso- más bien autónoma. Van en el auto, él dice algo ingenioso, y ella le contesta, en el texto que yo había escrito: "*Ay, carajo, cómo me gustás*". Con eso yo pretendía construir, en un personaje pequeño, una marca: ella se entusiasma fácil y después las cosas le salen mal. Es decir: eliminar lo que no hay que decir. En el rodaje, la actriz dijo: "Ay, qué rico que sos". Se transformó en una estúpida, y el personaje no era ninguna estúpida porque no era el sentido de su inclusión. Soy muy obsesivo con los diálogos: trato de que no sean ilustrativos, que tengan una carga dramática en sentido estricto -es decir, que debajo del texto esté pasando otra cosa-, y en ningún caso que los diálogos estén para suplir una situación.

Jorge Goldenberg es dramaturgo y guionista. Entre sus obras cabe mencionar *Krinsky* y *Fifty/Fifty*, mientras que ha participado en los guiones de **No toquen a la nena** (1976, J. J. Jusid) y **Plata dulce** (1982, F. Ayala), ambas junto a Oscar Viale, en **Sentimental** (1981, S. Renán), en **Pasajeros de una pesadilla** (1984, F. Ayala), en **La película del rey** (1985) y **Eterna sonrisa de New Jersey** (1988), las dos junto con Carlos Sorín, en **Sostenido en la menor** (1986, P. Stocki), en **La frontera** (1992, R. Larraín), y en **Miss Mary** (1986) y **De eso no se habla** (1993), las dos dirigidas por María Luisa Bemberg.

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

el arte esquivo del guión cinematográfico

por **José Pablo Feinmann**

Durante los días nueve y doce de diciembre de 1991 dije un par de cosas sobre el guión cinematográfico en el taller de Antonio Skármeta que funciona en el Instituto Goethe, Santiago de Chile. Para tal fin había sido invitado. También me reuní con algunos alumnos y leí sus trabajos. Me pareció que no sólo era necesario precisar la categoría, digamos artística del guión sino también abundar sobre los aspectos pragmáticos del oficio del guionista. El resultado fue muy parecido a lo que puede leerse en las líneas que siguen.

El abogado Larsen del filme de Adolfo Aritsarain **Tiempo de revancha** gustaba definirse diciendo: "*Soy un mercenario*". El guionista cinematográfico no es ajeno a esta definición: entre él y lo que escribe siempre está el dinero. Al guionista lo contratan. Lo llama un productor y le dice: "*Queremos una historia fuerte. Con pocos personajes. Con muchos interiores y nada de lluvia*". El guionista pregunta: "*¿Para cuando?*". El productor dice: "*Queremos empezar a rodar en siete semanas*". El guionista hace su pregunta decisiva: "*¿Cuánto hay para mí?*". Le dicen una cantidad que es -con implacable frecuencia- insuficiente y el guionista se pone a trabajar. Tiene, como siempre, poco tiempo. Escribe pensando en el consejo que Robert Towne (que escribió, por ejemplo el guión de **Chinatown** (*Barrio Chino*, Roman Polanski, 1974) dio cierta vez para todos los guionistas. Dijo Towne que hicieran como el título de esa película de Woody Allen: **Take the money and run** (*Robó, huyó y lo pescaron*, 1969). O más claramente: *agarrá la guita y rajá*. Esto, cuando te pagan.

Como vemos, al guionista no lo acorralan ciertas cuestiones que desvelan a los escritores. Preguntas como: "*¿Para quién escribo?*", como "*¿Escribo para mí o para los demás?*", como "*¿Es auténtica mi literatura?*" como "*¿Escribo de frente o de espaldas al mercado?*", no se las plantea el guionista. O ya se las ha planetado y las ha resuelto. El guionista escribe para los demás. Escribe porque lo han contratado. Escribe para ganar dinero. Si a alguien se parece es al escritor de folletines.

Estábamos con Jorge Goldenberg en una reunión. Alguien se nos acerca y dice: "*Los escritores siempre se juntan*". Goldenberg responde: "*El escritor es él. Yo soy guionista*". Además de una gentileza era una perfecta definición de guionista. El guionista es un escritor que no tiene obra. Lo que ha escrito se ha disuelto, con mayor o menor fortuna, en filmes que por ejemplo, dicen: "*Un film de José Bowles*". El guionista no escribe literatura. O escribe una clase muy particular de literatura: *una literatura en tránsito*. Una literatura hipotética, esquiva, difícilmente definible, utópica. Una literatura que no existe en sí, sino que existe para que exista otra cosa. Para que exista un film del que -con abrumadora frecuencia- se apoderará el director. Las relaciones entre el guionista y el director -cuando acometen juntos la escritura del guión- son difíciles pero no imposibles. Cada uno, por ejemplo, suele desconfiar del otro anclado en su especificidad. El director se dice: "*¿Por qué voy a confiar en alguien que nunca narró con imágenes, que nunca filmó?*". El guionista se dice: "*¿Qué puede saber sobre las leyes del relato alguien que se ha pasado su vida aprisionando imágenes?*". En esta encrucijada es aconsejable que ceda el guionista. Para decirlo claramente: *el guionista debe escribir el guión que el director podrá filmar.*

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

Cuando trabaja solo, la suprema arrogancia de ser el autor del film suele asediar al guionista. Cuando escribe *Corte a* siente que tiene en sus manos el anhelado *final cut*. Asume aquí la arrogancia de ser no sólo el productor del film, sino también el director. Sueña con un guión perfecto. Tan perfecto que tenga valor en sí mismo, que anule la necesidad de hacer el film. Cierta vez, cómo olvidarlo, entregué un guión a un productor. Lo leyó y me dijo: "*Es tan bueno que es una pena arruinarlo filmándolo*". La vanidad del guionista encuentra aquí su punto más elevado. Su guión es tan bueno que vale por sí mismo. Por consiguiente: *la innecesariedad de la realización del film sería el máximo logro de la vanidad del guionista.*

El extremo opuesto de este pecado de soberbia está en la integración del guionista al equipo del film. Un film es una empresa de muchas personas, es una totalidad en la que todo tiene que ver con todo. Así es aconsejable que el guionista sepa mucho de cine y no sólo de narrativa. Es aconsejable que conozca cómo se filma una película, qué hace el director de fotografía, el *production designer* y hasta la gente de utilería. Es aconsejable que cuando escribe "*Juan carga una valija*" sepa que no ha escrito eso impunemente sino que la gente de utilería tendrá que conseguir una valija. Que si escribe "*Llueve*" habrá que contratar a los bomberos para que tiren agua.

Suele decir Ricardo Piglia que un guión se escribe más rápido que una novela porque no presenta el problema del estilo. Es cierto. Un gerundio o una cacofonía no condenarán al guionista. No obstante, el guión tiene su estilo. Ante todo, debe utilizar las palabras necesarias. Se escriben, en general, para los productores, y los productores tienen siempre poco tiempo, ya que viven consagrados a ganar el dinero que hará posibles las películas. Un guión no debe tener indicaciones de movimientos de cámara. Este es el guión técnico y lo escribe el director. Un adjetivo puede inducir a un actor a componer su personaje.

Algunos (algunos de los dieciocho o veinte alumnos que fueron seleccionados entre doscientos cincuenta postulantes) me encontraron demasiado pragmático. Otros dijeron: "*Nos hacía falta este cable a tierra*". Pero todos nos fuimos pensando que en nuestro fugaz encuentro habíamos aprendido algo más sobre el arte esquivo del guión de cine.

José Pablo Feinmann es escritor y guionista, autor, entre otras obras, de las novelas *Ultimos días de la víctima*, *El ejército de ceniza* y *La astucia de la razón*. Este artículo, publicado originalmente en *Clarín* el 30 de enero de 1992, se reproduce aquí con autorización del autor.

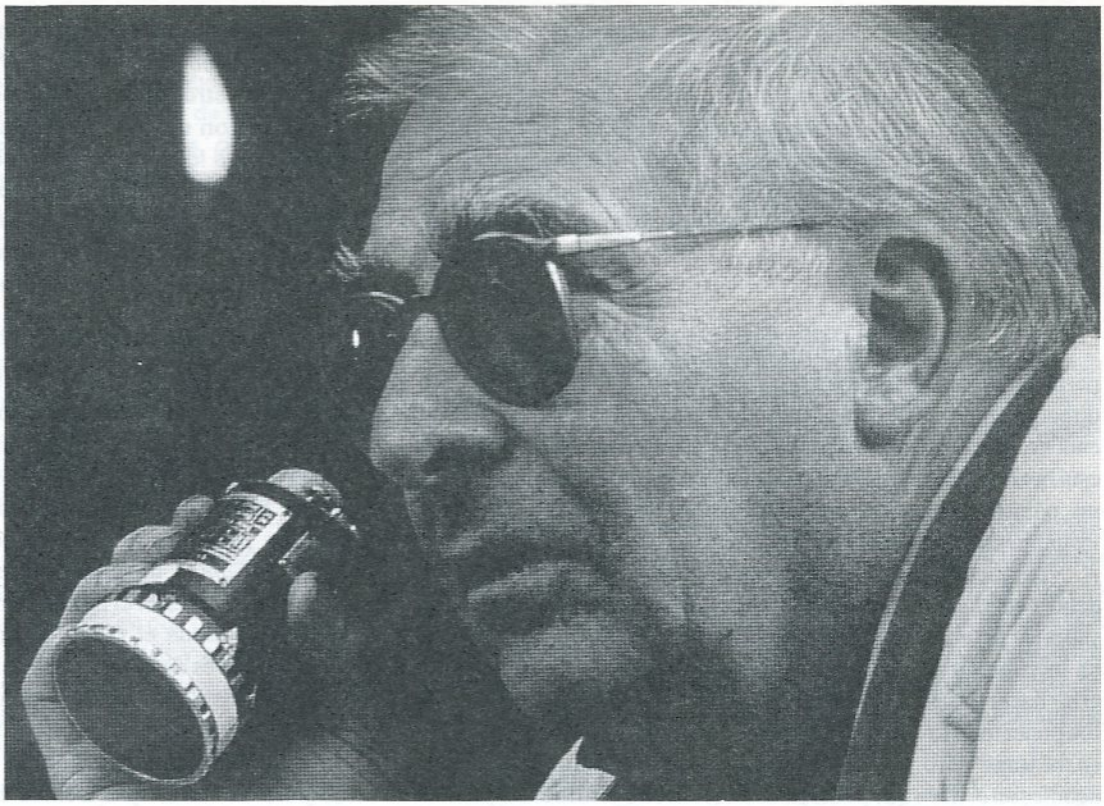
¡cuidado!

Umberto Eco y el realizador francés Jean-Jacques Annaud trabajaron estrechamente durante el proceso de adaptación de *El nombre de la rosa*, con cuyo discutido resultado el autor pareció estar de acuerdo. Eco y Annaud compartieron una obsesión por la precisión histórica y la caracterización de los personajes. El autor escribió sobre esa experiencia para la revista inglesa *Sight and Sound* (primavera europea de 1986).

No puedo decir mucho, tan pronto, acerca el film que está haciendo sobre mi libro *El nombre de la rosa*. No estoy muy al tanto de los preparativos técnicos y no creo que el autor deba involucrarse demasiado en la preparación de un guión basado en una de sus obras, especialmente cuando, como en este caso, el original es un libro de 550 páginas que para funcionar como film debe recortarse. Es como un cirujano cuyo hijo debe ser operado: generalmente le pide a un colega que realice el trabajo. Sus manos podrían temblar...

Durante los últimos tres años el director Jean-Jacques Annaud y yo nos hemos encontrado cada dos o tres meses -el viene a Italia o yo voy a París- salimos a comer, hablamos sin cesar, pero nunca de cosas técnicas sino más bien de las ideas que él tiene. Prefiero ver al film abrirse lentamente su propio camino. De las catorce versiones del guión yo leí sólo dos e hice únicamente algunos comentarios indirectos. Una vez le dije que me parecía que el modo en que estaba transcribiendo una escena falsificaba levemente mis intenciones.

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



directores adaptando

Annaud me explicó que el gran campo de batalla que yo imaginaba aumentaría el costo del film en mil millones de liras. ¿Qué podía decir? ¿Debería haberme ofrecido a pagarlos yo mismo?

No creo que un autor pueda decir fácilmente sí o no cuando ve un guión basado en su obra.

No sé si debo ir al set. En un set de Bertolucci hay siempre hermosas mujeres. Pero aquí, ¿qué haría yo con ochenta monjes?. Además no quiero interferir porque sé que Annaud está siendo extremadamente fiel al libro, no sólo en el decorado y las caras sino también en la psicología de los personajes. El y yo hablamos bastante acerca de la psicología de los personajes, pero no es siempre fácil expresar en el film cosas descriptas en la página, cosas que un lector entendería automáticamente. Tomen por ejemplo la escena donde la joven va a ser quemada. En el libro el novicio no parece prestar demasiada atención a ésto, aun cuando se ha acostado con ella. Ahora bien, el lector puede entender por qué un joven monje de una familia aristocrática, para quien la idea del contacto con la carne es totalmente inusual, no intentara nada más. Pero ¿en el film? Aquí el espectador pierde el elemento de identificación.

Entonces sugerí una escena -y ésta es mi única adición a lo que está en el libro- en la que los dos jóvenes hacen un último intento de comunicarse. El le habla en latín y ella le contesta en el dialecto local, y se hace de inmediato evidente que no puede haber ningún contacto real entre ellos. La diferencia lingüística testimonia la divergencia de sus mundos. Vienen de distintos universos. Del mismo modo que escribir y dirigir películas son distintos universos...

➤

traducción y selección:
Paula Félix-Didier
y **Fernando Martín Peña**

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

Claude Chabrol pasó cinco años escribiendo minuciosamente la adaptación de *Madame Bovary*, que finalmente rodó en 1991. El resultado es un guión, "*que utiliza diálogos de Flaubert, emplea una narrativa extraída directamente del libro y que adhiere a las descripciones visuales y emocionales del autor*", según explica Andrea Vaucher en una entrevista con el realizador publicada por *American Film* en septiembre/octubre de 1991.

Quiero ser escrupulosamente fiel. Buena parte del perfeccionismo de Flaubert puede, de un modo muy práctico, ser directamente transferido al film. Por otra parte uno debe tratar de encontrar los equivalentes visuales para su modo de escribir, que está hecho de la acumulación de elaborados detalles. El sonido de un pájaro específico está subrayado en la escritura pero, visualmente, basta con ponerlo allí.

Esta acumulación que Flaubert logra con pequeños toques yo debo hacerla a través de la síntesis. Casi caí en la trampa de subrayar detalles. Por ejemplo, si Flaubert describe una escena en un interior a través de un objeto que está sobre la mesa, sería un error hacer un primer plano de ese objeto. Entonces lo que hicimos fue poner todo lo que describía en el decorado, sin subrayarlo. Está en la toma pero ustedes tendrán que encontrarlo. Hay tantos detalles en el libro que podríamos haber hecho el film enteramente con naturalezas muertas.

Madame Bovary es un libro muy moderno. Me maravilló el personaje de Emma y su estupidez. Pero lo más maravilloso de Emma Bovary es su deseo consciente de encontrar un modo de salir de esa mediocre estupidez. Eso es lo que la hace tan atractiva y tan moderna. Para Flaubert el hombre no es inteligente. Es estúpido, con pequeños toques de inteligencia que lo hacen muy conmovedor.

En francés existe hoy una palabra, "*Bovarismo*", con la que se define el deseo de ser algo diferente de lo que se es. Emma siempre trató de modificar la realidad de su existencia, lo que era típico del siglo XIX. Pero, al mismo tiempo, es muy moderna ya que la insatisfacción es hoy igualmente común, aun si el modo de estar insatisfecho ha cambiado; si Madame Bovary viviera sería una atorranta de pueblo.

A través de El amigo americano (*Die amerikanische Freund/L'ami americain*, 1977) el realizador alemán Wim Wenders estrechó los múltiples vínculos que lo unen artísticamente con el cine de los Estados Unidos, acelerando un camino que lo llevó primero hasta la traumática Hammett y después hacia rumbos más complejos y personales. El realizador relató parte del proceso de adaptación a Jan Dawson, en dos entrevistas que se publicaron en forma conjunta en *Sight and Sound*, durante el invierno europeo de 1977/78.

Hace dos años intenté por todos los medios conseguir los derechos de dos novelas de Highsmith: *Cry of the owl* y *Tremor of Forgery*. No pude conseguir ninguna. De todos modos fui a ver a Patricia Highsmith dos veces y ella finalmente me sugirió que leyera la novela que acababa de terminar antes de que fuera editada, para que así pudiera comprarla antes que nadie. Era *Ripley's Game* y me gustó desde el principio.

Cuando escribí el primer borrador, hará unos dos años, conté la historia desde el punto de vista de Jonathan. Highsmith lo cuenta a través de los ojos de Ripley y de Jonathan, cambiando el punto de vista al final de cada capítulo. Pero no me gustó esa estructura y comencé a escribir un guión totalmente nuevo...

Cambié completamente la figura de Ripley, en especial después de saber que Dennis Hopper haría el papel. No me gustaba demasiado Ripley en esta novela, no podía relacionarme con él... Y la idea de Highsmith de una persona completamente amoral no me interesa demasiado. Así es que lo cambié.

Tengo que admitir que hay algunos defectos serios en la novela. Cuando comencé a escribir el guión la analicé en detalle y me dí cuenta que hay ciertas cosas que simplemente no podrían ocurrir, sobre todo en lo que hace a las motivaciones de Ripley. Así es que traté de hacerla más plausible.

Cambié por completo el final de la historia, desde el punto en el que comienzan los asesinatos de la mafia. Principalmente porque no me imaginaba a mí mismo filmando seis asesinatos uno detrás del otro. Comencé a soñar que me convertía en Sam Peckinpah. Así es que pensé un final por completo diferente sin ofender, creo, el relato de Patricia Highsmith.

El corazón de la historia es la idea de una pareja banalmente feliz, cuyas vidas se ven perturbadas por la irrupción de Ripley. Eso no podía cambiarlo. Pero los efectos, el modo en que sus vidas se modificarían, eso lo cambié muchísimo. Fue muy, muy difícil para mí. La novela me había gustado mucho y no me dí cuenta hasta el momento de sentarme a escribir el guión que no me agradaban algunos de los personajes principales.

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

David Lean falleció en 1990 mientras preparaba la adaptación de *Nostromo*, de Joseph Conrad, obra que muchos de sus colegas consideraron inadaptable. Luego de trabajar en la versión cinematográfica de *Relaciones peligrosas*, Christopher Hampton fue llamado por Lean para trabajar en el proyecto. Hampton relató su experiencia a Harlan Kennedy para una nota que publicó *American Film*, en marzo de 1990.

Fui a casa de Lean y él me dijo: "*Entiendo que quieres hacer Nostromo*", y yo le respondí: "*Pues sí*". Y él dijo: "*También yo. Hagámoslo*". Trabajamos juntos prácticamente sin interrupción durante seis meses, al final de los cuales hubo una especie de borrador y quedó claro que no íbamos a terminar el trabajo. De manera que acordamos seguir trabajando en ello durante otros seis meses.

Teníamos *storyboards*. Y para mí, con algo de experiencia cinematográfica pero no mucha, fue una revelación. Había conversaciones con fotógrafos sobre el modo en que ciertas escenas debían iluminarse. Mirábamos los *storyboards* y hacíamos que nos dibujaran el aspecto que tendría un fundido encadenado entre dos escenas. Ya no se hacen más ese tipo de cosas.

Lo que más disfruté trabajando con Lean fue que tenía una mente genuinamente receptiva, le había gustado mucho el libro y lo había estimulado. Y había cosas, como la secuencia nocturna en la que dos barcos chocan, que lo excitaban profundamente en términos de traducirlas a imágenes.

Es difícil condensar el tema de *Nostromo* en una frase. Pero creo que tiene que ver con los engaños promovidos por las cosas materiales. Yo tenía muchos deseos de incluir de algún modo la fábula del primer capítulo acerca de los buscadores norteamericanos que no pueden morir porque están persiguiendo este "deseo" que es la plata. Pero hay muchísimas otras cosas. Es como preguntarse ¿cuál es el tema de *Hamlet*? La novela tiene proporciones shakespeareanas porque hay temas distintos que surgen de cada uno de los personajes.

En el siguiente diálogo, tomado del libro *This Is Orson Welles* (Harper Collins, Londres, 1993), el realizador discute con Peter Bogdanovich la génesis de Soberbia (*The Magnificent Ambersons*, 1942), sobre libro de Booth Tarkington. La charla se prolonga hasta otros autores e incluso otros films, pero siempre sobre una misma idea general.

-¿Cómo llegó a hacer el film sobre *Ambersons*?

-Bueno, habíamos tenido éxito con la obra en la radio; había pasado una grabación de esa emisión a George Schaefer, de la R.K.O., y acordamos hacerla. Tarkington es un escritor extraordinario.

-Ahora está pasado de moda.

-Injustamente. Merece ser tomado muy en serio. Si el film tiene algún valor, en gran parte es debido a Tarkington. Lo que no sale del libro, es una cuidadosa imitación de su estilo. Lo que es completamente mío es el tercer acto que lleva la historia a una dimensión más oscura, más dura. No puedo hacer suficiente justicia a Tarkington. El problema es que muchas de sus cosas -particularmente las que tratan de niños- están definitivamente envejecidas.

-Se refiere a las *Penrod Stories*.

-Ya no pueden imaginarse chicos como esos. Pero los cuentos son maravillosos. Desenfrenadamente divertidos.

-¿Y por qué Twain no está pasado de moda?

-Porque Twain no estaba escribiendo sobre chicos en una atmósfera de clase media. Los puso en un anárquico mundo imaginario donde los valores de la clase media sólo existen en la parodia. Además Twain es un gigante y Tarkington no llega a tanto. Twain escribió más basura que Tarkington; sólo sus obras maestras perduraron. No puedes leer el resto -yo tampoco- pero puede leerse todo Tarkington con gran regocijo.

-Ese es tipo de cosa que usted más admira, ¿no? Eso y la galantería. ¿No es *Ambersons* una historia sobre el fin de la galantería?

-Peter, lo que me interesa es la *idea* de esos valores anticuados y por qué aún parecen hablarnos cuando, para toda lógica, ya son irremediablemente irrelevantes. Es por eso que he estado tanto tiempo obsesionado con *Don Quijote*.

-¿La idea de su *Quijote* es hacerlo contemporáneo?

-El no puede ser contemporáneo. Esa es realmente la idea. Nunca lo fue. Pero de algún modo está vivo y cabalga a través de España incluso hoy... El anacronismo de la armadura de Don Quijote en lo que era el propio tiempo moderno de Cervantes no es tan evidente hoy. Yo simplemente trasladé ese anacronismo. Mi película demuestra que él y Sancho Panza son eternos.

-El guión de **Ambersons** es uno de los más precisos que se han escrito nunca. Por ejemplo, el prólogo define a los personajes en tres o cuatro situaciones, ubica el período y las costumbres de una época, todo en unos cuantos minutos.

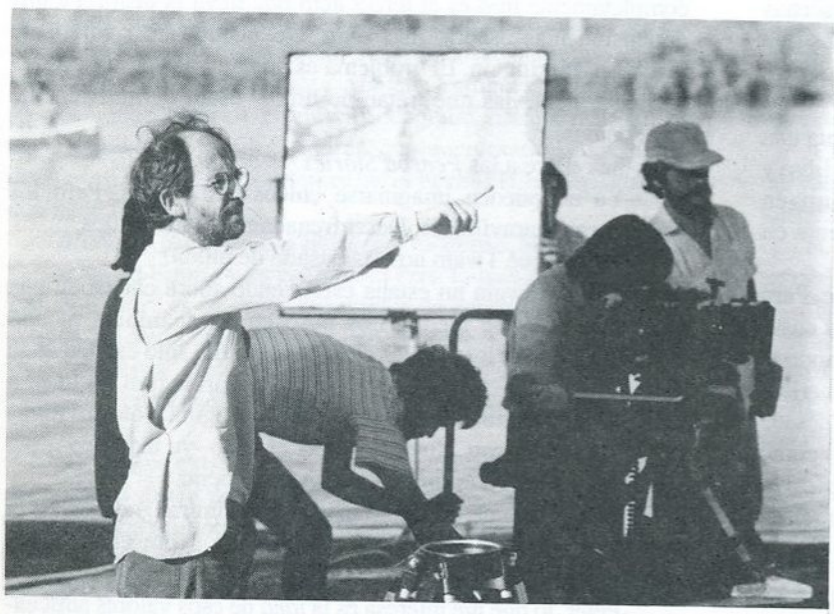
-Sí, no me gusta alargar las cosas. No creo que una toma buena vaya a mejorar porque uno la mire durante más tiempo. Esa es una de las razones por las que me aburre Antonioni.

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

Juan José Saer es uno de los escritores argentinos fundamentales de los últimos treinta años. Fue co-guionista de **Las veredas de Saturno** (1989), de Hugo Santiago.
De su vasta obra narrativa fueron llevados a la pantalla su cuento *Palo y hueso* (Sarquis, 1968) y su novela *Nadie nada nunca* (Beceyro, 1988). El propio Beceyro reconstruye su proceso de traslación de la novela a la pantalla.

Nadie Nada Nunca

por **Raúl Beceyro**



La novela *Nadie nada nunca* de Juan José Saer fue publicada por Siglo XXI de México en 1980. La primera vez que la leí se me ocurrió que con ella podría hacer una película; no era la primera vez que me pasaba eso, pero no me había pasado muchas veces: con *Zama* de Antonio Di Benedetto y con *Responso* del propio Saer.

Las circunstancias en las que tenía esa *ocurrencia* eran tan desfavorables para un eventual proyecto cinematográfico que la convertían en un simple ejercicio intelectual, o en una profesión de fe. Vivía en Francia desde hacía unos años, totalmente alejado del cine y parecía que eso iba a continuar durante mucho tiempo (hasta la guerra de las Malvinas era poco sensato pensar en un cambio próximo de gobierno, y en la posibilidad de volver a la Argentina). Pese a eso, trabajé en una sinopsis, partiendo de la novela pero apartándome de ella en ciertos elementos anecdóticos y en ciertos planteos básicos. La divergencia mayor entre la novela y mi idea de película era el cambio de época. Mientras la novela sucedía al comienzo de la década del setenta, la película debía pasar hacia fines de los setenta. Esto cambiaba muchas cosas. El allanamiento en el libro de Saer, mesurado y legal, se convertía en uno de los allanamientos violentos, ilegales, del proceso militar, y el contexto en el que los personajes y sus acciones se inscribían, variaba así sustancialmente. Había otras modificaciones: el Ladeado se convertía en Jorge y aparecía la mujer de Tomatis. (En su última novela, *Lo imborrable*, Saer introduce no ya *la* mujer de Tomatis, sino las mujeres de Tomatis).

Le mostré a Saer la sinopsis, la leyó y me dijo que siguiera trabajando, solo. No sé si eso se debió a su declarada aversión a trabajar en las adaptaciones de sus propias novelas, o quizá a la impresión que pudo haber tenido de que eso que le mostraba no tenía ya mucho que ver con él, o quizá se enfrentó con algo con lo cual no quería tener nada que ver.

El paso siguiente fue la escritura de la primera versión del guión, que seguía fielmente aquella sinopsis; luego vendría el tercer momento de la adaptación de *Nadie nada nunca*: la segunda y definitiva versión del guión. Porque en 1985 yo había vuelto a la Argentina y había recomenzado la práctica cinematográfica, con dos cortos documentales, y estaba preparando un tercero cuando el Instituto Nacional de Cine anunció, a comienzos del '87, la realización de un Concurso de proyectos de films por el sistema de coparticipación: el Instituto elegía dos proyectos en los cuales iba a participar como co-productor aportando aproximadamente el 50% del costo (el otro 50% era aportado por los que hacíamos el film, con el valor de nuestro trabajo).

En un planteo global no me parece una buena idea adaptar una novela para hacer una película, porque creo que es más *limpio* trabajar sobre ideas propias en un guión original. Es obvio que hay tantas grandes películas basadas en novelas como

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

en guiones originales, y que resultaría absurdo prohibir la adaptación de novelas, circunstancia que forma parte de la "materialidad" del cine (sería como prohibir las perforaciones de la película virgen). Pero si ante la posibilidad de hacer un largometraje (en realidad ante la posibilidad de presentarme en un concurso para hacer un largometraje) se me planteó como lo más factible, como lo mejor, adaptar *Nadie nada nunca*, es porque era el único proyecto para un largo que tenía en ese momento.

Para presentarme al Concurso, entonces, trabajé la segunda versión del guión. Mi proyecto fue seleccionado y la película se hizo.

El trabajo de adaptación de toda novela, supongo, en todo caso el trabajo de adaptación de *Nadie nada nunca*, es un lento trabajo de apropiación, una especie de robo. Uno toma las cosas que más le interesan, porque resuenan en uno de manera particular, mientras que permanece ciego, o sordo, ante otras cuestiones que no le producen esas mismas resonancias. De ahí la inevitable traición que se produce durante el trabajo de adaptación de una novela. En ese proceso de selección y de abandono se toman cosas que a su vez se amplifican, se magnifican, mientras que otras se eliminan.

Alguien podría legítimamente preguntar por qué, dadas las numerosas modificaciones introducidas en la novela, haber elegido *Nadie nada nunca* para hacer un film. Me parece que hay dos razones. En primer lugar la calidad de los materiales ofrecidos por la novela: no es lo mismo manejar los materiales anecdóticos, narrativos, estilísticos de la novela de Saer que los de cualquier otro autor argentino contemporáneo. Además, y justamente a partir de estos mecanismos narrativos, de esos elementos que podrían llamarse estilísticos, creo que la mejor manera de ser "fiel" a la novela de Saer es justamente buscar, en el plano del cine, estructuras narrativas específicas, particulares, que no podían ser de ninguna manera la simple copia de los procedimientos literarios de Saer, y que sintonizando con ellos resultaron *dignos* de la novela de Saer. La propia novela, me parece, incitaba a una búsqueda de procedimientos cinematográficos equivalentes, o simétricos, con relación a sus procedimientos literarios.

Recuerdo de qué manera se fue articulando el trabajo, a partir de la novela, escribiendo la sinopsis, luego el primer guión, luego el segundo y definitivo guión, y me parece que ya a partir de la sinopsis la referencia que tomaba en ese trabajo no era la novela que estaba en el origen, sino los materiales de la propia sinopsis, y luego los del primer guión para hacer el segundo.

A partir de cierto momento ya no me acordaba qué era lo que venía de la novela y cuáles eran las modificaciones mías; a la novela (el ejemplar de la novela que yo tenía), no la tocaba más. Cuando me dí cuenta de eso, a pocos días del inicio del rodaje, volví a leer la novela, para ver si me había "olvidado" algo, y hubo un par de detalles que agregué, pero eso fue todo.

Nadie nada nunca fue filmada y terminada en 1988. Estábamos sacando las copias finales cuando Saer hizo un viaje a la Argentina y se la mostré: primero en Cinecolor de Buenos Aires y luego en Santa Fé, en la proyección que hicimos para el equipo que había trabajado en la película. La primera vez que la vió se fue prácticamente sin haber pronunciado una palabra y recuerdo que estaba bastante inquieto durante la proyección (o quizá yo le transfería mi inquietud). La segunda vez su reacción fue entusiasta: en la sala todavía a oscuras, mientras desfilaban los títulos finales, se le escuchó manifestar esa aprobación en voz muy alta.

No resulta difícil explicarse la inquietud de Saer ante la película. Por un lado la simple materialización de lo que él había imaginado y escrito debía, aún en el caso de una adaptación muy fiel, plantearle problemas (ver a los personajes ideados y escritos, escucharlos hablar, verlos moverse, debe ser, para un escritor, una circunstancia problemática). Pero además las modificaciones introducidas en la adaptación planteaban otras dudas. Por ejemplo la secuencia del allanamiento.

Después de comer el asado con Tomatis y su mujer, el Gato y Elisa se duermen. A la madrugada son despertados por los ruidos de frenadas de autos y de gente corriendo. El Gato se levanta y va a ver qué pasa: en la casa de enfrente se está produciendo un allanamiento, una pareja joven es metida violentamente en un auto, que sale a toda velocidad.

El Gato mira, por la ventana del frente de su casa, todo el procedimiento, luego se acuesta de nuevo y hace el amor con Elisa.

Esta secuencia del allanamiento es un agregado a la novela y está organizada en torno de los materiales que yo había desarrollado en un cortometraje filmado en 1985, **La casa de al lado**. Este corto, documental pero que incluía, al final, una secuencia de ficción, terminaba con un plano detalle de los ojos de un hombre, mirando por la ventana el secuestro que el espectador del film no veía; sólo se escuchaban los ruidos de portazos y corridas. En **Nadie nada nunca** vemos todo el procedimiento, a partir de un plano idéntico al plano final del corto. Además cuando los dos personajes son despertados por los ruidos del secuestro se hablan, cuchicheando, con palabras idénticas a las del corto.

Puede pensarse que en ese fragmento **Nadie nada nunca** (película) tiene más que ver con **La casa de al lado** que con *Nadie nada nunca* (novela). Es posible que Saer, en alguna conversación con un amigo, haya manifestado este hecho, recriminándomelo. (A eso se añadía un distanciamiento momentáneo que se produjo entre Saer y yo durante la filmación de la película: Saer estaba en Santa Fe cuando se comenzó la película pero no apareció por los lugares de la filmación).

Entre el primer Saer (inquieto) y el segundo (entusiasta) habían pasado unos quince días. Y supongo que en ese lapso sucedió una especie de desprendimiento de Saer respecto a la novela y su relación con la película. No sé con cuánto de resignación y con cuánto de comprensión del problema, Saer advirtió que la película era algo que ya no le pertenecía. El Gato, Elisa, Tomatis y todo lo que les pasaba, y todo lo que pensaban, ya pertenecía al mundo, y se separaban de él, se alejaban de él.

Un alejamiento similar se produce cuando uno hace una película y esa película es vista por la gente. A partir de ese momento es como si la película ya no fuera de uno y nada puede hacerse para ayudarla a transitar por el mundo. **Nadie nada nunca** fue vista por poca gente: a la mayoría no les gustó nada, a algunos les gustó mucho.

Raúl Beceyro es egresado del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, en 1969. Ha realizado, entre otros, los documentales **La casa de al lado** (1985), **Reverendo** (1986), **Candidato** (1987/89) y **Miradas sobre Santa Fe** (1992). Asimismo ha publicado, entre otros libros, *Historia de la fotografía en diez imágenes* (CEAL, 1980), *Cine y política* (Caracas, 1976) y *Ensayos sobre cine argentino* (Univ. Nac. del Litoral, 1986).

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

"Es hora de que renovemos nuestro romance con la palabra"
Steven Spielberg, al recibir el premio Irving Thalberg, 1987

por **Rodolfo Otero**

La lectura de *Jurassic Park*, la novela original de Michael Crichton, revela un potencial cinematográfico tan obvio que era fácil suponer que su adaptación sería relativamente sencilla, cuestión de podar ciertos episodios para que el extenso relato quedara comprimido en las dos horas lógicas. Por otra parte, en la ya famosa operación patrocinada por la agencia CAA que le permitió elegir el director y la distribuidora, Crichton se reservó el derecho de participar en la redacción del guión.

Pero a pesar de estos antecedentes, la cosa no resultó tan simple.

El problema inicial lo planteó el cansancio de Crichton, que ya había pasado dos años luchando con la novela. El primer borrador había sido encarado desde el punto de vista de los chicos (Lex y Tim), pero el autor sintió que ese enfoque lo limitaba, especialmente en términos de una premisa creíble y aceptable para un lector adulto. En su segundo intento, Crichton derivó la función de personaje eje en Grant, el paleontólogo, y se vio asaltado por Ian Malcolm. El matemático, sin que el novelista lo hubiera planeado, fue creciendo en importancia a medida que la reescritura progresaba y terminó por erigirse en el portavoz y alter-ego de Crichton en cuanto a la teoría del caos y a los peligros que encierra la comercialización de la ciencia y de la biogenética en particular.

El largo proceso de redacción terminó por dejar a Crichton algo saturado de Malcolm, Grant y los dinosaurios, y con pocas motivaciones para dedicar otro año de su vida al guión. De todos modos lo completó, según sus declaraciones, para proteger el balance de la historia y llevarla a una duración aceptable, pero aclarando que se necesitaría otro guionista para enriquecer las caracterizaciones (la

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

Steven y la palabra

de Jurassic Park a Schindler's List

actitud de reclamar otro escritor, inusual para un oficio donde privan los egos susceptibles, sorprendió a Spielberg).

Crichton completó la redacción en unos siete meses, para encontrarse con un cortés rechazo de parte del director. Spielberg identificó como una clara debilidad el hecho de que el guión entraba directamente en la acción, en lugar de prepararla con escenas preliminares, como sucede en la novela. A sugerencia de Steven, Crichton reestructuró la adaptación en tres bloques de cuarenta páginas, que serían ajustados por la persona que la revisara.

La persona en cuestión fue Malia Scotch Marmo, que tenía en su haber **Once Around**, un guión propio original e inteligente, si bien algo desparejo, filmado por Lasse Hallstrom. Basado en experiencias de una hermana de la autora, fluctuaba entre la comedia y el drama y alcanzaba algunos genuinos picos de emoción apoyados por un elenco excelente: Richard Dreyfuss, Holly Hunter, Gena Rowlands, Danny Aiello.

A partir de este primer guión Malia fue muy requerida como *script-doctor* de trabajos ajenos, entre ellos **Hook**, de Jim Hart, que la asoció con Spielberg.

Scotch Marmo partió no sólo del guión básico de Crichton, sino que volvió al texto de la novela y consultó *storyboards* y diseños de pre-producción. Además, mantuvo un contacto fluido con el autor y utilizó una copia del libro original anotada por Spielberg en cuanto a los pasajes más cinematográficos.

Esta primera aproximación a la adaptación del texto habría producido una película diferente de la que vimos, más cercana al libro en su línea argumental pero con algunas ausencias sorprendentes que fueron restituídas en la versión definitiva.

El guión primitivo se abría con una escena que fue a parar al *trailer* de la película: de una excavación de fósiles se llega a través de un montaje acelerado a la imagen de un mosquito capturado en ámbar, el punto de partida del proceso de clonación. Spielberg había usado el mismo recurso (trasladar la breve escena de apertura a los avances) en **Hook**.

A continuación venía la primera diferencia notable entre la fuente y la adaptación: el segundo guión volvió a desdeñar los capítulos iniciales, que iban creando un clima paulatino de suspenso a partir de episodios aparentemente inconexos, en forma similar a **Encuentros cercanos del tercer tipo**. En cambio, la acción comenzaba directamente en Montana, con el profesor Grant y Ellie.

La mayor sorpresa de esta primera versión es que hacía desaparecer a uno de los personajes más interesantes de la novela, el genio matemático Malcolm. Algunas de sus características se incorporaban a Grant, y en lo que se refiere a la acción (la sufre, más que determinarla) el personaje se fundía en el de Gennaro, el abogado. Probablemente la decisión de suprimir a Malcolm se basaba en el hecho de que, aunque muy atractivo desde el punto de vista de las ideas (él es quien expone la teoría del caos inevitable en el sistema), en la novela es un personaje demasiado pasivo y queda muy pronto al margen de la acción, lo que le resta función dramática.

La versión de Scotch Marmo fue entregada en marzo del 92. Después de la lectura Spielberg probablemente sintió que el guión, sólido en cuanto a estructura narrativa, aún necesitaba un trabajo mayor sobre los personajes, que suelen ser el punto débil de ese consumado artífice de tramas que es Crichton. Como fuere, después de una segunda lectura Spielberg llegó a la conclusión de que el guión no caminaba y, con tacto pero sin dudarlo, se lo comunicó a la autora. Malia Scotch Marmo aceptó la situación con elegancia y filosofía, y hasta se prestó para asesorar al guionista definitivo.

El guión fue confiado entonces a David Koepp, que antes había colaborado con el argentino Martin Donovan en los guiones de **Apartment**

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

Zero (Donovan, 1988) y **Death Becomes Her** (*La muerte le sienta bien*, Robert Zemeckis-1993) y cuyo último trabajo es **Carlito's Way**, de Brian De Palma. Koepp leyó la novela y se puso de acuerdo con Spielberg en los puntos básicos a mantener y modificar. Dos secuencias eran absolutamente imprescindibles: el ataque del tiranosaurio a los vehículos del paseo y la persecución de los velocirraptores a los chicos en la cocina.

Sin leer los guiones previos, Koepp produjo un primer borrador, en el que enfrentó la necesidad de suprimir secuencias tentadoras en cuanto a la acción: todo el subargumento de la balsa y la cacería del tiranosaurio por Muldoon, que resultaban redundantes como situaciones de tensión extrema. También eliminó el episodio del bebé triceratops. Citando al guionista, "*si iba antes de la estampida y el ataque del tiranosaurio, frenaba la película; si la ubicábamos después, reducía demasiado la tensión*". En el libro la relación entre los chicos y el cachorro servía para evitar una visión uniforme de los dinosaurios como villanos de la historia, lo cual de todos modos quedaba expuesto en la escena en la que Grant y los chicos alimentan al braquiosaurio desde el árbol.

Otro problema a resolver era la exposición de la información científica, ineludible para sustentar la credibilidad de la premisa. Si los datos se presentaban en forma complicada, poco clara o innecesariamente prolongada, se perdía todo interés. Spielberg sugirió la idea del dibujo animado al estilo de las presentaciones del EPCOT Center, y funcionó perfectamente.

Koepp hizo también algunas contribuciones vitales vinculadas con la construcción dramática y con el desarrollo de los personajes y las relaciones entre ellos. En primer lugar, una de las escenas introductorias, ligeramente modificada, reapareció como apertura de la película: el incidente en el que uno de los trabajadores se convierte en la cena de un velocirraptor (fuera de cámara, claro, no era el momento de mostrarlos). Esta escena sirve para que un personaje lateral presente a Grant antes de su inmediata aparición. La introducción de Grant ahora sirve también para anticipar algunas conductas de los dinosaurios predadores (parte de la explicación se pierde en subtítulos demasiado escuetos) y para establecer en la misma divertida escena un nuevo rasgo del personaje: su aversión hacia los niños, que por supuesto hará más interesante su posterior relación con Lex y Timmy, y en consecuencia con Ellie.

Uno de los personajes más modificados con respecto al libro original es Hammond. La película lo transforma de obseso sin sentimientos a soñador altruísta. La primera indicación del cambio venía dada por el *casting* del beatífico sir Richard Attenborough, pero también es significativo que en la película él vaya personalmente a buscar a Grant y Ellie. En el resto de la acción lo vemos preocupado por los efectos del desastre de su experimento sobre otras personas, especialmente sus nietos, un rasgo ausente en el personaje original, cuyo móvil determinante era la codicia. Ese aspecto, y por lo tanto la encarnación de la falta de humanidad de las grandes corporaciones, recae en el personaje del abogado Gennaro, que también se funde con otro personaje secundario que desaparece, el guía Regis (Gennaro es quien abandona a los chicos en la película y termina como Regis).

En cambio, Malcolm reaparece con su teoría intacta y un intérprete ideal en Jeff Goldblum. Otras modificaciones en los personajes tienen que ver con la edad de los chicos: Lex pasa a ser la hermana mayor y se transforma en un personaje mucho más simpático que la pequeña marimacho caprichosa del original (otra vez, Spielberg fue quien sugiró el cambio). El técnico Wu, que tiene una mayor intervención en el libro, desaparece de escena mucho antes (y salva su vida). A propósito, el menú de los dinosaurios difiere bastante del libro y del guión original (que lo mantenía) al guión definitivo y la película: es decir, se salvan Hammond y Malcolm pero en cambio Gennaro y Muldoon terminan en el aparato digestivo de tiranosaurio y velocirraptores.

También hubo algunas modificaciones en cuanto a la presentación de los dinosaurios. Aparte del hecho de que algunas especies ocupan el lugar de otras en la película, la primera aparición es mucho más efectiva que en el primer guión y supera en expectativa e impacto al texto del libro. Esto tiene mucho que ver con la dirección de Spielberg, por supuesto, que juega con la maravilla de ver "vivos" a los braquiosaurios al mismo tiempo que los personajes los descubren.

Con el guión aprobado, Spielberg introdujo otra alteración. Hasta la última redacción era Grant quien conseguía eliminar a los velocirraptores. El director prefirió que fuera el tiranosaurio quien salvara involuntariamente a los personajes centrales en un clímax más espectacular y logrado que el que propone el libro.

Por fin, los cabos sueltos que el guión deja para un posible **Jurassic Park II** son diferentes a los de la novela y a los del primer guión. En la novela algunos pequeños dinosaurios ya habían llegado al continente centroamericano y otros empezaban a nacer en el bote que llevaba los huevos robados por Nedry; en la película algunos embriones en desarrollo quedan en el barro, agregándose a los dinosaurios sueltos en el caos final y a la capacidad reproductiva de algunos de ellos, todo lo que permite suponer que habrá una nueva excursión a la isla Nublar, confirmada por el propio Spielberg en una reciente conferencia de prensa.

En cambio es incierto que Steven Spielberg vuelva a visitarla, al menos como director. Para él, el proyecto parece la concreción de su deseo de narrar por el solo hecho de hacerlo, a ejemplo de directores "de batalla" como Michael Curtiz o Victor Fleming. Aunque la presencia de chicos y dinosaurios (recordemos que produjo **Pie Pequeño en el valle encantado**) parezca desmentir la falta de interés personal en este trabajo suyo. Y por supuesto no podemos descontar el atractivo de poner en práctica los increíbles efectos especiales. Pero el futuro de Spielberg como realizador ha quedado condicionado por **La lista de Schindler**.

La adaptación de la ya célebre novela histórica de Thomas Keneally también pasó por varias manos hasta convertirse en un guión listo para ser filmado. El autor atacó un primer intento que resultó demasiado extenso, como para una miniserie, pero no pudo llegar a la síntesis de un largometraje. El proyecto pasó a manos de Kurt Luedtke, que había concretado la hazaña de dotar de estructura dramática e hilo narrativo a los cuatro libros de memorias en los que se basó **Out of Africa** (*Africa mía*, Sydney Pollack-1985). El guionista renunció a los tres años sin poder resolver más que un acto.

Durante el período en el que Spielberg cedió a Scorsese el proyecto, Marty sugirió como adaptador a Steve Zaillian, guionista de **Awakenings** (*Despertares*, Penny Marshall-1990) y realizador/autor de **Searching for Bobby Fisher**, aún pendiente de estreno en Argentina. Zaillian entregó un guión admirable, que va construyendo el relato a través de un sutil entramado de las historias de Schindler, la comunidad judía de Cracovia y su carcelero, el comandante Amon Goeth. La base del desarrollo,

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

que es el de la evolución de Schindler a medida que descubre el horror, es la creciente relación de amistad entre el empresario y el contador Stern. Este es a la vez la voz de la conciencia y la de todo su pueblo tratando de sobrevivir a la sinrazón. La relación de Schindler con Goeth, su posible sombra, le añade dimensión mítica a su lucha interior.

Cuando retomó la tarea de director para sí, Spielberg propuso un mayor énfasis sobre las historias personales desarrolladas en el libro original, pero Zaillian lo convenció de que era preferible mantener un panorama general del calvario de las víctimas en lugar de fragmentarlo en las historias de cuatro o cinco individuos.

La fidelidad de Spielberg al texto de Zaillian fue casi total. Las escasas modificaciones que introdujo, sin embargo, enriquecen la narración y el clima emocional en momentos clave de la historia. Una de ellas es el destino final de la niña de rojo, que une los dos puntos de giro fundamentales; otra es el desenlace del episodio del chico del establo; y otro detalle que incorporó el director es la recuperación de la propia fe católica de Schindler a partir de su toma de conciencia. Menos feliz es la conversación entre Schindler y Helen, que tampoco figura en el guión, y aparece forzada y poco creíble.

Spielberg también suprimió un par de episodios relacionados con un violinista y una escena final de Schindler en Frankfurt. El primero habría debilitado la fuerza del mensaje, y el segundo la resolución, que a mi juicio ganó con el impacto emocional de la secuencia que une a los sobrevivientes con los actores que los interpretaron en la tumba de Schindler. Esta escena fue también agregada por el director.

Al recibir el premio de la asociación de guionistas, Zaillian declaró que lo había impresionado la forma en que Spielberg realzó su texto con soluciones visuales que él no había imaginado. Doy fe. La inolvidable secuencia de las duchas en Auschwitz está relatada en diez escuetos renglones (aclaremos que de manera excelente).

Me gustaría compartir una pequeña reflexión sobre el cine de Spielberg. Se ha repetido hasta el hartazgo que **La lista de Schindler** es atípica en su filmografía. Hasta cierto punto podría estar de acuerdo, al menos en lo que hace al tratamiento formal. Y aún así, este estilo despojado de los artificios con los que se suele asociar a su obra no es más que una confirmación de su dominio total del lenguaje cinematográfico. Spielberg ha demostrado que si quiere puede filmar en blanco y negro, sin efectos especiales, con pocos *travellings* y mucha cámara en mano. Porque sabe cómo. También.

En cuanto al contenido... Se nos habla del ser humano enfrentado a una brutalidad que no puede comprender; de hombres comunes tratando de encontrar vías de comunicación y una salida en situaciones límite; se nos muestra a la maquinaria nazi aplastando espíritus y destruyendo los valores más sagrados; se nos presenta a un personaje que crece a través de la solidaridad hacia quien lo necesita; se expone el absurdo y la monstruosa injusticia del racismo; la inhumanidad de la guerra, incluyendo su efecto en las víctimas más inocentes; el encuentro definitivo con lo más humano del propio ser a partir de la negación de sí mismo; y por fin la necesidad de salvar a los que las circunstancias han llevado a depender de uno, sin importar el costo.

Repasemos cada tema. Y vayamos recordando estos títulos: **Reto a muerte** y **Tiburón**; **Encuentros cercanos del tercer tipo**; la trilogía de **Indiana Jones**; **E.T.**; **El color púpura**; **El imperio del sol**; **Siempre**; **Hook**.

¿Esos títulos eran sólo entretenimiento pasatista? O quizás haya una coherencia en la persecución de la emoción como catalizador de lo que el productor Robert Radnitz llamó "*una verdad, algo de belleza, una visión interior, un área que reside en lo más íntimo de nuestra mente, y que a través del simple proceso de sentarse en una sala a oscuras resulta iluminada, revelada*".

Fuentes

Jurassic Park, guión de Michael Crichton revisado por Malia S. Marmo, marzo de 1992.

Schindler's List, guión de Steven Zaillian basado en la novela de Thomas Keneally, marzo de 1992.

The Making of Jurassic Park, Don Shay y Jody Duncan, 1993.

Artículo de Alan Citron en el *Los Angeles Times*, junio de 1990.

Manchild in the Promised Land, por Nancy Griffith, en *Premiere*, junio de 1989.

Grim Black and White...Spielberg?, por David Gritten, en el *Los Angeles Times*, 9 de mayo de 1993.

Steven Spielberg, Seriously, por Diane K. Shah, en el *Los Angeles Times Magazine*, 19 de diciembre de 1993.

Spielberg's Obsession, por David Ansen, en *Newsweek*, 20 de diciembre de 1993.

Steven's Choice, por John H. Richardson, en *Premiere*, enero de 1994.

Artículo sobre ***My Side of the Mountain***, por Robert B. Radnitz, marzo de 1969.

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

La Crujía
CENTRO DE COMUNICACION EDUCATIVA

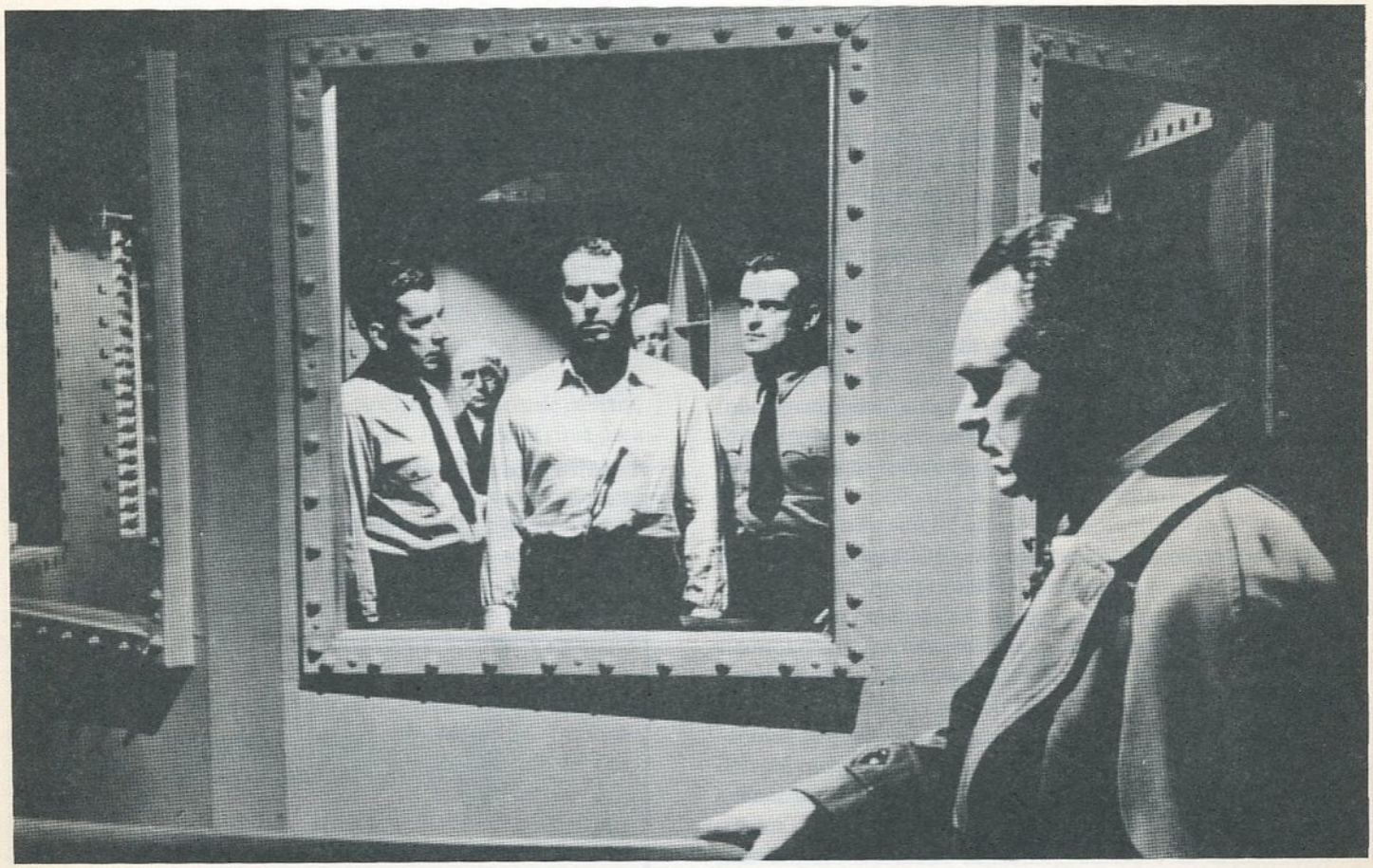
Librería de la comunicación

Los temas de actualidad
Los clásicos
Los indispensables
Toda la información actualizada
para el profesional de la comunicación

Tucumán 1993 - 1050 - Bs. As. - Argentina
tel: 40-2509 - fax: (541) 814-3656
Av. Eva Perón 3059 - 1650 San Martín - Bs As - tel: 752-8755

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

las desventuras de Raymond Chandler



Double Indemnity (1944)

por **Christian Kupchik**

En 1943 Raymond Chandler llegó a Hollywood cargado de esperanzas. Siete años más tarde, herido y desilusionado, abandonaba la "fábrica de sueños" para siempre. Allí, a su entender, "*los escritores son tratados como vacas*", y "*encontrar un buen guión resulta tan extraordinario como ingenuo*". Quien fuera el maestro indiscutido del género negro debió pagar un precio muy alto en su peregrinaje por lo que consideraba un "desierto cultural". Lo que sigue son sólo algunas secuencias de su dura historia.

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

Film *Indice General*

El siguiente índice no es exhaustivo, pero se han incluído todas las referencias principales de los textos publicados desde el **número 1** hasta el **6**, inclusive. Hay nombres propios (en letra normal), temas (en *bastardilla*) y películas (en **negrita**). Estas últimas pueden encontrarse tanto por su título original como por el que fueron conocidas en Buenos Aires, si se dio el caso. La cifra que precede a los dos puntos corresponde al número de **Film**; las cifras siguientes indican la/s página/s. (CM) equivale a Cortometraje y (EP) a episodio de film colectivo.

a

Abrahams, Jim 5: 56-57
Acto en cuestión, El 3: 4-7, 9-13
Actors' Studio 2: 27-29
Actor y el cine, El 2: 16-34
Adrian (ver Greenburg, Adrian Adolph)
After Hours 5: 27
A Funny Thing Happened on the Way to the Forum 1: 20
After Hours 1: 45-46
Age of Innocence, The 5: 30-39
Agresti, Alejandro 3: 4-13
Aguijón de la muerte, El 6: 20-21
A Hard Act to Follow 1: 20
Alea, Tomás Gutiérrez 2: 44-45.
Algo gracioso sucedió camino del foro 1: 20
Alice Doesn't Live Here Anymore 5: 22-23
Alicia ya no vive aquí 5: 22-23
Allá en el lejano oeste 5: 52
Almendros, Néstor 4: 12-15
Alsina Thevenet, Homero 3: 42-45; 5: 38-39; 6: 46, 60, 65
Alta definición
(ver *Tonalidades, luces, energías*)
Amadori, Luis César 3: 62-65
Ambition (CM). 1: 6-7
Amenaza final 6: 50-51
American Boy: a Profile of Steven Prince (CM). 5: 26
Amerikanische Freund, Die 3: 38-41
Amigo, El (CM). 2: 5
Amigo americano, El 3: 38-41
Amor es una mujer gorda, El 3: 7-12
Andrei Rubliov 6: 55-56
Angelopoulos, Theo 5: 44-45
A Rage in Harlem 1: 46
Arañas, Las 3: 22
Areal Vélez, Alejandro 4: 18, 20
Aries Cinematográfica Argentina 4: 62-64
Argentina Sono Film 2: 53-55
Arroseur Arrosé, L' 5: 54-56
Artistas Argentinos Asociados 1: 48-50
Avery, Tex 4: 4-7
Ayala, Fernando 4: 62-64

b

Babilonia gaucha 2: 57
Backstage (CM) 1: 18
Ballad of Cable Hogue, The 5: 53
Bajo el peso de la ley 2: 10
Barandalla, Roberto 3: 56-58
Barón Sardónicus, El 6: 21
Batlle, Juan 3: 63
Battling Butler 1:23
Beceyro, Raúl 4: 24-25
Beckett, Samuel 1: 27-29
Befrielsesbilleder 5: 6-7
Bemberg, María Luisa 3: 63
Bergman, Ingrid 2: 31
Big Shave, The (CM) 5: 20
Bioy Casares, Adolfo 1: 12-15, 20; 4: 16-20
Birri, Fernando 4: 34-35
Bloopers (ver *La vuelta al origen*)
Blaue Reiter, Die 3: 30-32
Blazing Saddles 5: 53
Boda secreta 3: 9-13
Borges, Jorge Luis. 1: 12-15; 2: 52-55; 3: 32
BoulevardS du crépuscule 2: 47-51
Boxcar Bertha 5: 21-22
Brando, Marlon 2: 26, 29
Bresson, Robert 2: 2: 24-25; 4: 8-9
Broken Blossoms 2: 18
Brooks, Mel 5: 53
Brücke, Die 3: 30-32
Bruckman, Clyde 1: 26
Büchse der Pandora, Die 3: 26-28
Buela, Alvaro 5: 22, 25-26, 29-30
Buenos muchachos 5: 29
Buenos y los malos, Los 5: 53
Buñuel, Luis 1: 24
Burton, Tim 3: 14, 17-18
Buscando mi destino 1: 35-37

c

Cabo de miedo 5: 29-30
Caída, La 4: 55-56
Caja de Pandora, La 3: 26-28
Callejón sin salida 6: 42
Calles peligrosas 1: 45; 5: 22
Calzada, Gonzalo 4: 58-59
Cameraman, The 1: 24
Camila 3: 63
Camila O'Gorman 3: 62-65
Camino del gaucho, El 2: 57
Cantando bajo la lluvia 3: 52-54
Cape Fear (Scorsese, 1991) 5: 29-30
Capra, Frank 2: 19
Carapálida, El 5: 52
Caravaggio 6: 32, 37-38, 40
Carnagui, Pablo 3: 8-11
Carrière, Jean-Claude 3: 46-49; 4: 8-9
Casa del ángel, La 4: 52-56
Cassavetes, John 2: 21
Cassel, Seymour 2: 21
Castle, William 6: 12-18
Cat Ballou 5: 53
Cathy Come Home 6: 7-8
Censura cinematográfica 3: 42-45
Céspedes, Marcelo 4: 30-31, 35
Chabrol, Claude 3: 50-51
Chaney, Lon 2: 20
Chaplin, Charles 4: 8-10; 5: 51
Cinetestimonio 4: 35
Cinestestimonio Mujer 4: 35
Cine-ojo 4: 35-36
Citti, Franco 2: 23
City Lights 4: 10
Cline, Edward 1: 26
Clínica del Dr. Cureta, La 2: 33
Clouzot, Henri-Georges 6: 35
Código Hays 3: 42-45
Coffee and cigarettes 2: 10-11
College 1: 24
Color del dinero, El 5: 28
Color of Money, The 5: 28
Comedia en cine y TV (ver *La vuelta al origen*)
Company of Wolves, The 4: 58-59

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

Confía en mí 1: 6-7
Coppola, Francis Ford 6: 45
Cops (CM) 1: 18, 19
Cover-Up: Behind the Iran-Contra Affair 4: 22-23
Cozarinsky, Edgardo 2: 46-51
Crimen de Oribe, El 4: 18, 20, 52-55
Crónica de un niño solo 2: 5
Cuarenta cuartos, Los 4: 34-35
Cuerpos perdidos 3: 4-6
Curubeto, Diego 2: 12-15, 57; 3: 14-18; 5: 30-37; 6: 50-51

d

Dances with Wolves 1: 10
Danza con lobos 1: 10
Dead End 6:42
De cómo las sombras echan luz sobre el poder. (ver *Falso expresionismo*)
De la misteriosa Buenos Aires 2: 33
De Gregorio, Eduardo 2: 48-51; 3: 4-6
Del Carril, Hugo 5: 62-64
De Mille, Cecil B 5: 14
De Niro, Robert 2: 13-14, 19, 29, 30
De Oliveira, Manoel 6: 24
Depardon, Raymond 4: 25
Dependiente, El 2: 6
Después de hora 1: 45-46; 5: 27
Destino, El 3: 63
Destry Rides Again 5: 52
Diario íntimo de una mujer casada 3: 38-41
Días de junio, Los 2: 32
Días de odio 4: 53-55
Díaz, Emilce 3: 26-29
Di Tella, Andrés 3: 56-58; 4: 34
Documental (ver *Técnicas del documental*)
Donde mueren las palabras. 1: 48-50
Donen, Stanley 3: 52-54
Don't Look Back 4: 33
Doss, Erika 6: 41-43
Do the Right Thing 1: 46-47
Down By Law 2: 10
Dreyer, Carl T 5: 10
Dr. Mabuse 3: 23-29, 34-37
Drugstore Cowboy 6: 48-49
Dwan, Allan 4: 46-47

e

Eastwood, Clint 1: 8-11, 2: 30
Easy Rider 1: 35-37
Eaux Printaniéres 1: 38
Echeverría, Carlos 4: 36
Ediths Tagebuch 3: 38-41
Eisner, Lotte 3: 34-37
Element of Crime, The 5: 7-8
Empty Quarters 4: 25
En compañía de lobos 4: 58-59
Encubrimiento 4: 22-23
Engaño de Panamá, El 4: 22-23
En memoria de Paulina 4: 18, 20
Epidemic 5: 10-11
Eraserhead 4: 42
Espacio como personaje, El 1: 44-47
Estado de ánimo de la luz, El (ver *El actor y el cine*)
Estanque, El (CM). 5: 48-49
Etaix, Pierre 3: 48; 4: 8-10
Europa 5: 10-11.
Expresionismo alemán (ver *Falso expresionismo*)
Extraños en el paraíso 2: 9-10

f

Falso expresionismo 3: 20-37
Fairbanks, Douglas 4: 46-47
Faivel va al oeste 5: 54
Favio, Leonardo 2: 4-7; 6: 12-18
Feinmann, José Pablo 3: 52-54
Ferreri, Marco 2: 42-43
Festival Internacional de Londres 6: 22-25
Fievel Goes West 5: 54
Filipelli, Rafael 6: 54-56
Film (CM) 1: 27-29
Fischerman, Alberto 2: 32-34
Flaherty, Robert 4: 24, 30, 32-33, 34
Fregonese, Hugo 1: 48-50
Freund, Karl 3: 33
Frozen North, The (CM). 1: 19
Frutos, Mercedes 4: 18-20
Fugitivo Josey Wales, El 1: 11
Fuller, Samuel 5: 16, 40-41
Furia en Harlem 1: 46

g

Gatica, el Mono 6: 12-18
Gabinete del Dr. Caligari, El 3: 20-33
Ga i bad med Ekstra-Bladet (CM) 5: 9-10
Gandolfo, Elvio 2: 30-31; 5: 20-21, 29; 6: 33-36
Geissendorffer, Hans 3: 38-41.
General, The 1: 24
Gershenson, Ana 6: 44-46
Getino, Octavio 6: 64
Gielgud, John 2: 31
Giudici, Alberto 4: 35
Gish, Lillian 2: 18
Glen or Glenda? 3: 14-18
Gleyzer, Raymundo 4: 35; 6: 60-65
Godard, Jean-Luc 2: 24-25; 6: 39-40
Golem, Der 3: 22-25
Golpe al corazón 4: 48-49
Gombrowicz o la seducción 2: 32
Goodfellas 5: 29
Good Guys and the Bad Guys, The 5: 53
Gordo, El (CM). 2: 40-41
Goscinny, René 5: 53
Go West (Keaton, 1925). 1: 23; 5: 52
Go West (Hnos. Marx, 1940). 5: 52
Greca, Alcides 4: 34
Greco, Emidio 4: 17-20
Greenburg, Adrian Adolph 5: 13
Grierson, John 4: 24, 32-33, 34
Griffith, David Wark 2: 18; 5: 14
Grito expresionista, El (ver *Falso expresionismo*)
Grito sagrado, El 3: 63
Guarini, Carmen 4: 31, 35-36
Guerre d'un seul homme, L' 2: 48-51
Gueule ouverte, La 4: 25

h

Hagen, Jean 3: 52-54
Hambre, El (EP) 2: 34
Harbou, Thea von 3: 35-36
Hartley, Hal 1: 4-7
Havez, Jean 1: 26
Hays, Will H. 3: 43
Haz lo correcto 1: 46-47
Head, Edith 5: 14-15
Helsinki-Napoles 1: 46
Henry: Portrait of a Serial Killer 2: 37-39
Henry: retrato de un asesino 2: 37-39
Hernández, Asunción 1: 35-37
Hidalgo, Laura 5: 62-64
High Plains Drifter 1: 10
Highsmith, Patricia 3: 38-41
Hijo del carapálida, El 5: 52
Hitchcock, Alfred 2: 18-19, 36-38; 3: 38-41
Hoffman, Dustin 2: 29, 31
Hollywood dicta la moda 5: 12-15
Hombre de la esquina rosada 2: 52-55
Homicidal 6: 20-21
Hope, Bob 5: 52
Hopper, Edward 6: 41-43
Hotel alojamiento 4: 62-64
House on Haunted Hill 6: 20-21

i

I Love You 2: 42-43
Imperdonables, Los 1: 10-11, 2: 30
Invenzione di Morel, L' 4: 17-18, 20
Iron Mule, The (CM). 5: 52
Italianamerican (CM). 5: 23
It's a Wonderful Life! 2: 19
It's not Just You, Murray! (CM) 5: 20
Ivens, Joris 4: 26-31
Ivory, James 6: 45

j

Jarman, Derek 6: 32, 37-38, 39
Jarmusch, Jim 2: 8-11
Jinete Pálido, El 1: 10-11
Jordan, Neil 4: 58-59
Jours tranquilles a Clichy 3: 50-51
Juan: como si nada hubiera sucedido 4: 36.
Juan Moreira 2: 6
Juárez, Nemesio 4: 35

k

Kabinett des Dr. Caligari, Das 3: 20-33
Kammerspielfilm 3: 33
Kapriski, Valerie 2: 31
Kazan, Elia 2: 27-30
Keaton, Buster 1: 16-29; 4: 8-10; 5: 51-52

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

Kelly, Gene 3: 52-54
Kennedy, Burt 5: 53
King of Comedy, The 5: 27
Kupchik, Christian 4: 26-29; 5: 6-11, 22-23

l

Lang, Fritz 3: 22-29, 34-37
Lanzmann, Claude 4: 24, 32
Lescano, Victoria 5: 12-15
Last Temptation of Christ, The 5: 28, 36; 6: 32
Last Waltz, The 5: 25-26
Ley de la calle, La 6: 45
Life Lessons (EP) 5: 28-29; 6: 31
Literatura expresionista 3: 30-31
Loach, Ken 6: 6-10
Locura en el oeste 5: 53
López, Daniel 1: 48-50; 2: 52-54; 4: 62-64; 5: 62-64
López Claro, su pintura mural americana (CM). 6: 35
Luba 3: 12-13
Luces de la ciudad 4: 10
Lucky Luke 5: 53
Luna nueva 1: 26
Lynch, David 4: 40-45; 6: 45

m

M 3: 28-29, 34-37
Macbeth 6: 52-53
Mad Dog and Glory 2: 13-14
Mainieri, Oscar 1: 27-29
Mala conducta 4: 14
Mala noche 6: 48-49
Mallea Abarca, Enrique 1:12-15
Mano en la trampa, La 4: 55-56
Manrupe, Raúl 4: 4-7; 6: 12-18
Mansión maldita, La 6: 20-21
Marcheggiano, Lucas 5: 48-49
Marginales 6: 48-49
Martino, Daniel 1: 12-15, 23; 4: 20
Marx, Groucho, Chico y Harpo 5: 52
Más allá del olvido 5: 62-64
Mayer, Carl 3: 33
McElheron, Maureen 5: 60
McNaughton, John 2: 13, 37-39
Mean Streets 1: 45
Medea 5: 10
Megalexandros 5: 44-45
M, el vampiro negro 3: 28-29, 24-37
Memoire Courte, La 2: 48-51
Memorias del subdesarrollo 2: 44-45
Método, El (ver *Actors' Studio*)
Metropolis 3: 24-37
México, la revolución congelada 6: 60, 62, 64.
Mi mundo privado 6: 48-49
Mirror, Mirror (CM). 5: 27
Mitchell, Joseph 1: 26
Mi tío 3: 46-49; 4: 8-9
Moda (ver *Hollywood dicta la moda*)
Mon oncle 3: 46-49; 4: 8-9
Monteagudo, Luciano 1: 30-35; 2: 46-51; 3: 60-61; 5: 24-27
Montes de González, Ana 4: 36
Montoneros, una historia 3: 56-58
Morris 5: 53
Mórtola, Rodolfo 6: 12-18
Mr. Sardonicus 6: 21
Muiño, Enrique 1: 48-50
Mugica, René 2: 52-55
Mujer o demonio 5: 52
Murnau, Friedrich Wilhelm 1: 39-40
Música expresionista 3: 31-32
My Own Private Idaho 6: 48-49
Mystere Picasso, Le 6: 35
Mystery Train 2: 10-11

n

Nacci, José Luis 6: 30-32
Nadie escuchaba 4: 15
Navarro, Fanny 3: 63
Navigator, The 1: 23
New Moon 1: 26
New York, New York 5: 24-25; 6: 35
New York Stories (ver **Life Lessons**)
Night and the City 2: 13-14
Night of the Ghouls, The 3: 15-17
Night on Earth 2: 10-11
Niní Marshall: desde un ayer lejano 4: 60-61
Noche en la ciudad 2: 13-14
Noche en la tierra 2: 10-11
Nocturne (CM) 5: 6
Nosferatu (Murnau, 1922). 1: 39-40; 3: 24-29
Novak, Kim 2: 18-19

o

Ofret 6: 44
Ojos de Greta Garbo, Los 3: 60-61
Oliva, Juan 4: 34-35; 6: 35
Olivera, Héctor 4: 62-64
Olympia 5: 46-47
Onas, vida y muerte en Tierra del Fuego, Los 4: 36
One from the Heart 4: 48-49
One Week (CM) 1: 18
Oswald, Richard 3: 23
Otero, Rodolfo 1: 8-11
Otra esperanza 4: 18-20
Otros cines argentinos, Los 3: 4-7
Our Hospitality 1: 22; 5: 52
Outlaw Josey Wales, The 1: 11
Outlaws IS Coming! 5: 52
Out West (CM) 5: 51

p

Pacino, Al 2: 29
Pagés, Roberto 1: 23-25
Pago chico 1: 12-15
Paleface, The (CM-Buster Keaton, 1921) 5: 51-52
Paleface, The (Bob Hope, 1948) 5: 52
Pale Rider 1: 10-11
Panama Deception, The 4: 22-23
Panozzo, Marcelo 3: 50-51; 5: 27-28
París visto por... 4: 14
Paris vu par... 4: 14
Pasajeros profesionales 5: 21-22
Pasiones en Clichy 3: 50-51
Pasolini, Pier-Paolo 2: 23
Passion 6: 39-40
Pennebaker, D. A 4: 33
Permanent Vacation 2: 8-10
Perspectiva (ver *Un modo de ver*)
Petrone, Francisco 2: 53-55
Peyrou, Manuel 1: 12-15
Pialat, Maurice 4: 25
Pibe, El (CM) 2: 40-41
Pick, Lupu 3: 28, 33
Pickpocket 4: 8-9
Pimpollos rotos 2: 18
Pintura expresionista 3: 30
Pintura en el cine, La 6: 26-46
Pirosmani 6: 46
Plan 9 from Outer Space 3: 14-18
Players Vs. Angeles Caídos, The 2: 32
Plympton, Bill 5: 58-61
Pocillos, Los (EP) 2: 33
Posadas, Abel 4: 35, 52-56, 60-61
Prelorán, Jorge 4: 37-38
Price, Richard 2: 12-15
Psicosis 2: 36-39
Psycho 2: 36-39
Psycho-Killers 2: 36-39
Puertitas del Sr. López, Las 2: 33
Puig, Manuel 3: 60-61
Puntos suspensivos 2: 48-51

q

¡Qué bello es vivir! 2: 19
¿Quién golpea a mi puerta? 5: 21-22
Quiet Days in Clichy 3: 50-51

r

Raining Stones 6: 6-10
Rapado 3: 4-7
Ray, Satyajit 2: 23
Rejtman, Martín 3: 4-7
Renzi, Juan Pablo 6: 54-56
Rey de la comedia, El 5: 27
Riefenstahl, Leni 5: 46-47
Riff-Raff 6: 6-10
Risa y el ocaso, La 5: 50-54
Robin Hood 4: 46-47
Roi des Champs-Elysées, Le 1: 25
Rodríguez Jáuregui, Pablo 2: 40-41
Romero, Aldo 6: 12-18
Room with a View, A 6: 45
Rumble Fish 6: 45

s

Sacrificio, El 6: 44
Scherben 3: 28, 33
Schickel, Richard 1: 8

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

Schneider, Alan 1: 27-29
Schreck, Max 1: 39-40
Scorsese, Martin 2: 13-14, 19; 5: 19-43; 6: 31-32
Sendrós, Paraná 2: 44-45; 4: 60-61; 6: 12-18
Seven Chances 1: 23
Shengelaya, Georgy 6: 46
Sherlock, Jr 1: 22
Shoah 4: 24-25, 32-33
Silence of the Lambs, The 2: 37-39
Silencio de los inocentes, El 2: 37-39
Silverstein, Elliot 5: 53
Simple Men 1: 6-7
Singin' in the Rain 3: 52-54
Sirés, Juan 5: 54
Skolimowsky, Jerzy 1: 38
Soghoth (CM) 2: 57
Soilers, The (CM) 5: 52
Sombras y niebla 1: 46
Sorpresas, Las 2: 33
Speroni, Marta 4: 52-56
Spinnen, Die 3: 22
Spite Marriage 1: 25
Steamboat Bill, Jr 1: 24
Stewart, James 2: 19, 20, 29; 5: 52, 54
Storaro, Vittorio 4: 48-50
Stranger than Paradise 2: 8-10
Strasberg, Lee 2: 27-29
Strugo, Susana 1: 35-37; 6: 41-43
Stupía, Eduardo 1: 22-23; 5: 23-24, 28-29; 6: 54-56
Surviving Desire (CM) 1: 6-7
Swinton, Tilda 2: 21

t

Tarkovski, Andrei 2: 22-23, 31; 6: 44, 55-56
Tati, Jacques 3: 46-49
Taverna, Alejandro 1: 41-43
Taxi Driver 5: 23-24
Técnicas del documental 4: 21-39
Tedesco, Darío 6: 12-18
Tendencias y teorías del documental 4: 32-33
Theory of Achievement (CM). 1: 6-7
13 Ghosts 6: 21
37th. London Film Festival 6: 22-25
This Is Orson Welles 6: 57-59
Three Ages, The 1: 21
Tingler, The 6: 20-21
Tire dié 4: 35-36
Todo en una noche 1: 46
Tonalidades, luces, energías 4: 48-50
Torre Nilsson, Leopoldo 4: 18, 20, 52-56
Torrentes de primavera 1: 38
Torrents of Spring 1: 38
Traidores, Los 6: 60-65
13 Fantasmas 6: 21
Trent, Barbara 4: 22-23
Trier, Lars von 5: 6-11
Truffaut, François 4: 13-15
Trust 1: 6-7
Tune, The 5: 58-62
Twin Peaks: Fire Walk with Me 4: 40-45; 6: 45

u

Ultima cena, La 2: 44-45
Ultimo cowboy, El 5: 54
Ultimo malón, El 4: 34
Ultimo rock, El 5: 25-26
Una bala en la cabeza 6: 50-51
Un amor en Florencia 6: 45
Una mujer en Africa 4: 25
Una mujer para dos 2: 13-15
Unbelievable Truth, The 1: 6-7
Une histoire du vent 4: 26-29
Unforgiven 1: 10-11
Un modo de ver 6: 27-29

v

Vale Abraao 6: 24
Valparaíso 4: 30-31
Vanarelli, Mario 3: 64-65
Van Sant, Gus 47-49
25 párrafos sobre imagen electrónica 1: 41-43
Venganza del muerto, La 1: 10
Verdad increíble, La 1: 6-7
Vertigo 2: 18-19
Vuelta al origen, La 5: 54-57

w

Wandernde Bild, Das 3: 22-23
Warhol, Andy 6: 33-36
Way of a Gaucho, The 2: 57
Wegener, Paul 3: 22
Welles, Orson 6: 52-53, 57-59
Wenders, Wim 1: 30-37; 3: 39-41
Western cómico (ver *La risa y el ocaso*)
Way Out West 5: 52
What's a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This? (CM) 5:20
Who's that Knocking at My Door? 5: 20-21
Winkler, Irwin 2: 13
Woo, John 6: 50-51
Wood, Jr., Ed 3: 14-18

y

Ya no hay hombres 2: 33

z

Zeiger, Claudio 3: 38-41
Zirulnik, Jorge Luis 2: 36-39
Zucker, David y Jerry 5: 56-57
Zulawski, Andrzej 2: 31
Zyngierman, Paula 2: 5-7

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

Secuencia 1: Billy lee con rapidez

1943 fue un buen año para Billy Wilder. Había realizado su segundo largometraje en América, **Five Graves to Cairo** (*Cinco tumbas al Cairo*), que le valió el reconocimiento de la industria como uno de los más talentosos creadores jóvenes[1]. Sentado en su cómodo sillón de cuero, Wilder deshojaba con tranquilidad sus proyectos futuros. Antes de que el productor Joe Sistrom se introdujera como una tromba en su oficina, a Billy le hervía el cerebro con algunas buenas ideas. Luego de los saludos, comentarios sobre el tiempo o el último fracaso de la semana, Sistrom dejó con displicencia sobre el escritorio un libro que traía bajo el brazo, y comentó que valía la pena que "alguien" se ocupara de él. El título era *Double Indemnity* y su autor James M. Cain. A Wilder la lectura le tomó 58 minutos. Al girar la última página miró a Sistrom y cabeceó afirmativamente. Era evidente que una historia tan encantadora, llena de crímenes, codicia y sexo, merecía la pena.

Sin embargo, había un pequeño problema: Cain no se hallaba disponible para trabajar en la adaptación de la obra. Sistrom sugirió entonces el nombre de un tipo que conocía, un escritor de novelas policíacas, Raymond Chandler. Billy Wilder jamás había oído nada de él, pero por consejo del productor leyó *The Big Sleep* (le tomó una hora y media) y quedó convencido de sus cualidades. Sí, era el indicado. Chandler le ayudaría a redactar el guión de **Double Indemnity**.

Secuencia 2: el gran sueño

En 1943 Chandler tenía 55 años. Los últimos once los había dedicado por completo a la literatura. En ese período produjo cuatro novelas y una veintena de cuentos. Su reputación como heredero natural de la escuela *dura* de Hammett crecía con cada libro, pero tanto Chandler como sus editores estimaban que el asunto marchaba con demasiada lentitud. A pesar de las buenas críticas, su obra aún no había excedido los límites relativamente estrechos de un público formado en modo mayoritario por amantes del género. Tanto o más que el prestigio literario, a Chandler comenzó a preocuparle el dinero. Desde que había decidido convertirse en escritor profesional, él y su mujer Cissi (18 años mayor) vivían bordeando la miseria. Rodaban de pensión en pensión, y los pocos muebles que poseían se hallaban almacenados en los depósitos de una casa de empeños. Pero ahora la fortuna al fin le sonreía: Hollywood le abría las puertas y la billetera. Chandler vio la oportunidad que había soñado para alcanzar una vida decorosa. La vida, pensaba, que todo escritor serio merece.

Secuencia 3: nada en común

Ya en 1941 la R.K.O. le había comprado los derechos de *Murder, My Sweet*. En aquella ocasión, el precio establecido fueron dos mil pálidos dólares. La novela se filmó con el nombre de **The Falcon Takes Over**, una producción barata que cayó en un olvido tan vertiginoso como merecido. Al año siguiente, Chandler consiguió vender los derechos de *The Window*, que la 20th. Century Fox rebautizó como **Time to Kill**. El resultado, otro superfluo producto serie B.

en Hollywood

Double Indemnity (traducida por la distribuidora como *Pacto de sangre*) marcaría su verdadero debut en Hollywood. Las condiciones económicas fueron mucho más ventajosas de lo esperado. No obstante las enormes expectativas, los inconvenientes no tardaron en llegar: Chandler tenía problemas para adaptarse a las condiciones de su nueva situación laboral. Trabajaba íntimamente con Billy Wilder durante el horario normal de oficina, cuando estaba acostumbrado a escribir solo, preferentemente de noche y sin la obligación de marcar tarjeta. Por si ésto fuera poco, muy pronto comenzaron a chocar las personalidades opuestas del escritor y el cineasta. Chandler era un tipo cultivado, cortés y tranquilo, un auténtico *gentleman* al que se le hacía muy difícil soportar la franqueza y el entusiasmo altisonante de Wilder. A pesar de que no tenía experiencia alguna como guionista, solía declarar que las relaciones de trabajo existentes atentaban contra la libertad creativa. Se consideraba humillado, degradado y profanado por todos: Wilder, la Paramount y toda la industria cinematográfica. Cuando ya todo hubo pasado, recordaría su colaboración con Wilder como "*una experiencia insoportable que seguramente acortó mi vida*". Wilder, por su parte, estimaba que Chandler era un snob, un histérico amargado y problemático que lo veía todo mal. En verdad, Wilder solía lamentar la distancia que existía entre el Chandler de la vida real y la idealización que había hecho de su héroe literario Philip Marlowe. El director se sentía decepcionado respecto a su compañero, y al verlo llegar a diario en su típica chaqueta de tweed azul y pantalón de franela gris, solía bromear diciendo que se vería perfecto como contable o empleado administrativo. Su lacónico juicio final sobre el escritor no puede ser más ilustrativo: "*Jamás he trabajado con alguien que me irritara más*".

Secuencia 4: la ciudad

Lo notable es que, a pesar de la atmósfera que los rodeaba, el guión acabó siendo escrito. Chandler, por cierto, dimitió algunas veces, pero siempre volvía y llegaba a un acuerdo con Wilder para completar el trabajo. En lo esencial, el guión coincidía en todo con el texto original de Cain, e incluso los cambios efectuados parecieron mejorarlo, por lo menos eso fue lo que pensó el propio autor de la novela. Se limaron sobre todo algunos diálogos demasiado *literarios* y la historia ganó en agilidad, cobró

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

una nueva forma exterior. Es contada en forma retrospectiva por la voz en *off* del protagonista, quien reproduce desde un presente incierto el desarrollo de los acontecimientos. Si bien ya se conocía algún antecedente al respecto, esta técnica narrativa será utilizada con cierta asiduidad a partir de **Double Indemnity**[2].

El film se constituyó en un éxito tanto de público como de crítica. La hábil dirección de Wilder, que acertó a encontrar el tono justo, carente de sentimentalidad, sumada a las actuaciones de Fred MacMurray y Barbara Stanwyck en los papeles protagónicos, resultaron factores vitales. Pero no por ello es posible olvidar un guión de primera calidad, que coronó la espinosa lucha de Chandler y Wilder con una nominación al Oscar por *Libreto mejor escrito* [3].

Algunos críticos consideran que **Double Indemnity** abrió las puertas a un nuevo género dentro del cine americano. En su libro *The Dark Side of the Screen*, Foster Hirsch habla de este film como el primero del cine negro. Lo considera "*una introducción a una nueva ola de cine policial que se opuso al optimismo tradicional del cine popular americano*". Entre las características renovadoras que supuso la película de Wilder, Hirsch señala la recuperación del espacio urbano como voz implícita de la narración. "*Una película policial*", nos dice, "*se desarrolla por lo general en una gran ciudad, pero ésta nunca puede ser un fondo neutro, sin contornos. Ella participa en la acción, 'comenta' la conducta de sus habitantes, contribuye con su atmósfera y tensión a la credibilidad del relato*".

Este conciso intento de definición del concepto "ciudad" en el cine negro podría muy bien aplicarse como una síntesis de toda la producción literaria de Chandler. Sus narraciones están muy ligadas a la vida de los grandes centros urbanos, muy en especial Los Angeles. En esta ciudad siempre parece haber algo que contar. Conduce a sus moradores al cielo o a la catástrofe, al poder o la resignación. Seduce y traiciona, da con una mano y quita con todo el cuerpo. A los ojos de Chandler, California es la tierra que se precipita con mayor velocidad hacia la ruina y la disolución moral. Una de las provincias más alejadas de la civilización, gobernada por la violencia y la corrupción. Y sin embargo, también allí es posible encontrar belleza; se puede sentir el olor del mar entre los gases de los autos y el hedor a perfume barato. Quizás por ello sus descripciones urbanas son lo más vivo que hay en sus libros. Es la atmósfera lo que perdura, mucho más que las intrigas o los personajes.

Secuencia 5: la chica decía uh-huh

En lo que respecta a mujeres, baste con afirmar que en las novelas de Chandler -casi sin excepción- acaban siendo las asesinas. Muchas son rubias. Algunas auténticas, otras teñidas. Chandler se había propuesto retomar su trabajo literario tan pronto como acabara con **Double Indemnity**, pero el éxito del film hizo que recibiera nuevas ofertas de la Paramount. Y él no podía rechazar una oferta. Por primera vez en muchos años se ganaba bien la vida, y vio la oportunidad de mejorar su condición económica como una inversión de cara a un futuro novelístico. Oficialmente, sin embargo, asumía otra posición: "*Resulta algo patético recibir dinero de Hollywood, sin olvidar el dudoso placer de encontrar a famosos actores derrumbándose en alcohol en algunos de los restaurantes más carentes de estilo del mundo*".

La misión de Chandler consistía ahora en mejorar los diálogos de dos guiones ya existentes: *And Now Tomorrow* y *The Unseen*. Ejecutó el trabajo con rapidez, y pareció descubrir las cualidades del lenguaje cinematográfico, así como las especiales exigencias ante las que se encuentra un guionista. Cuando alguien le preguntó cuál era el secreto que se escondía detrás de un buen guión, Chandler declaró: "*Ante todo, si lo que se pretende es hacer una buena película, hay que tener en cuenta que las palabras pueden resultar fatales. Las mejores escenas que escribí eran prácticamente tomas monosilábicas. Y la mejor escena corta que me tocó redactar, a mi entender, era una en la que una chica repetía tres veces 'uh-huh'. Eso sí: lo hacía con tres entonaciones diferentes. Eso es todo*".

Secuencia 6: una dalia y dos limousines

Chandler aprendió todo lo que había que aprender sobre la artesanía del texto cinematográfico y, sin embargo, eso no fue suficiente para detener la mano insegura de directores mediocres que cambiaban sus originales. Amargado y desilusionado, Chandler le confiesa a un colega que ya no tiene importancia alguna lo que ellos escriben. "*En Hollywood no hay nadie que sepa leer, y aún cuando hubiese alguien sería incapaz de diferenciar un guión bueno de otro malo*".

En 1945 se le presenta a Chandler el gran desafío en su vida como guionista: la Paramount quería tener un guión original para su estrella, Alan Ladd. La cuestión exigía rapidez. Chandler se puso a trabajar de inmediato en **The Blue Dahlia** (*La dalia azul*), pero no progresaba con la debida velocidad. Ya todo estaba a punto para comenzar el rodaje, y ante la demora del guión el productor resolvió ofrecerle a Chandler 5.000 dólares extra si lograba acabar con su tarea en la fecha fijada. Chandler, que en todo el tiempo imaginaba tener la situación bajo control, consideró la oferta como una humillación y se negó a escribir una sola palabra más. Tras lentas y complicadas negociaciones, el inflexible Raymond accedió a terminar su labor, pero esta vez sería bajo sus condiciones. Se sentía tan profundamente herido que la única posibilidad que veía para acabar con el bendito guión era escribirlo borracho. Por ello exigió dos limousines montando continua guardia ante la puerta de su casa siempre listas para buscar un médico, llevar al ama de llaves al mercado y dejar las hojas terminadas en el estudio. Además, en la casa vivía una enfermera encargada de suministrarle inyecciones vitamínicas a intervalos regulares. Cuando Chandler bebía, jamás probaba bocado.

Secuencia 7: nosotros las vacas

Chandler trabajó bajo estas peculiares condiciones al menos durante una semana y logró dejar el guión terminado en el tiempo establecido. De cualquier forma, él sentía que el esfuerzo había sido inútil. No le faltaba algo de razón, en primer lugar porque sus peores cosas siempre estuvieron ligadas al alcohol, y por otra parte, las habituales intervenciones de directores y productores sobre los guiones acabaron transformando **The Blue Dahlia** en un *thriller* bastante ordinario, con una estructura narrativa excesivamente plana.

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

Al año siguiente Chandler abandona Hollywood, saturado de la industria cinematográfica que, a su entender, lo había explotado y utilizado. Hollywood trata a los escritores como vacas: les quita toda la leche y una vez secos los deja haciendo sebo. Chandler informó sobre sus experiencias en Hollywood en una serie de artículos publicados por la revista *Atlantic Monthly*. Estos artículos configuran un cóctel explosivo en el que mezclan orgullo herido, integridad artística, salvajes acusaciones y una pequeña dosis de crítica concentrada. "*El guión es la base que sustenta todo el arte cinematográfico, pero en Hollywood los responsables de crear y cuidar esta base son escritores a sueldo que ni siquiera gozan la posibilidad de reservarse el derecho a sus propios trabajos. En consecuencia, no se escribe un solo guión de valor. El sistema se ocupa de explotar talentos, en caso de que todavía quede alguno*".

Por si no se expresara en forma suficientemente clara, Chandler concluye: "*En Hollywood, encontrar un buen guión resulta un fenómeno tan extraordinario como ingenuo*".

Secuencia 8: la última cena

El objetivo de Raymond Chandler era llegar a ser considerado un escritor serio. A pesar de ser uno de los maestros indiscutidos del género policial, nunca pudo alcanzar el Parnaso literario que ambicionaba. La respuesta que dio a por qué aterrizó en el duro ramo del séptimo arte, es todo un testimonio de su capacidad irónica: "*Si mis libros hubiesen sido peores, Hollywood jamás me habría llamado. Y de haber sido mejores, yo nunca hubiese ido*".

Nuevamente tentado por el dinero, Chandler escribe un guión original para la Universal en 1947. El trabajo demoró su tiempo y la compañía no estaba particularmente encantada con el resultado. La propia opinión de Chandler no podía ser más pragmática sobre el asunto: "*No me preocupa mi reputación como guionista. No me gusta escribir guiones y jamás volveré a hacerlo. Si hice ésto fue simplemente por dinero*". El guión fue a parar a algún archivo polvoriento, y Chandler lo utilizó algunos años más tarde como base para su última novela, *Encuéntrame a Esmeralda*.

A pesar de que Chandler nunca pudo reconciliarse con las exigencias de la industria, Hollywood siguió mostrando interés en él. En 1950 fue convencido para escribir un guión basado en la novela de una talentosa joven americana: Patricia Highsmith. El libro era *Strangers on a Train* y la dirección estaba reservada a otra celebridad: Alfred Hitchcock. Todo parecía funcionar a la perfección, pero la colaboración entre guionista y director volvió a ser un desastre. Chandler veía en Hitchcock a un tipo tan gordo como cerril, incapaz de admitir nada que no fuesen sus propios puntos de vista. Hitchcock renunciaba a hacer comentarios en torno a la personalidad de Chandler, pero dejó constancia pública de que su guión era inservible y le encomendó un par de veces rehacerlo de la primera hasta la última página. Todo fue inútil: el film no contentó a nadie y el propio Hitchcock le pidió excusas a la Highsmith por el resultado, haciendo responsable fundamental del fracaso al guión de Chandler. Algunos años más tarde se les vio por última vez juntos cenando en un restaurante de La Jolla, ciudad en la que residía el escritor. Poco después, el 26 de marzo de 1959, Chandler moría en la clínica Scripps, víctima de la bebida y una pulmonía mal cuidada.

Secuencia 9: recuerdos del palacio

Es probable que Hollywood haya subestimado a Raymond Chandler. Se le tenía por un simple escritor de novelas policiales, un obrero de la literatura al que no sería difícil amansar. Las compañías conocían y apreciaban sus historias agudas, sus diálogos seguros y sus imágenes audaces, pero también sabían de su fuerte integridad artística y su voluntad de libertad. Fueron estos valores lo que lo hicieron inclasificable ante el refinado aparato organizativo hollywoodense. Para Chandler, Hollywood significaba mucho dinero y poca satisfacción. Le resultaba un proceso angustioso y frustrante cada oportunidad en que un proyecto se estropeaba, ya fuera por su propia iniciativa o por culpa de los demás. Pero por sobre todas las cosas, despreciaba la superficialidad y falta de respeto que imperaban en la *fábrica de ilusiones*. En una carta a su editor, Chandler comenta la posibilidad de elaborar una novela sobre Hollywood, que describe como "*una especie de palacio de gobierno sudamericano tomado por asalto por militares vestidos con uniforme de opereta. Cuando todo termina y se pueden contemplar los muertos andrajosos que pueblan por millares las calles ante los muros, uno comprende de improviso que esto no tiene nada de divertido: es un circo romano condenado a marcar el fin de una civilización*".

Notas

1. Wilder había nacido en Viena en 1906, pero se desarrolló como guionista en Alemania y Francia, en donde dirigió su primer film (**Mauvaise graine**, 1934). Posteriormente se trasladó a Hollywood donde siguió trabajando como guionista, colaborando en forma especial con quien se considera su maestro, Ernst Lubitsch. En 1942 inicia su carrera como director con **The Major and the Minor** (*La pícara Susú*).

2. Justo es reconocer que la técnica del *flashback* cuenta con un precedente fundamental: **Citizen Kane** (1941) de Orson Welles.

3. A pesar de la nominación, el premio recayó finalmente en Frank Butler y Frank Cavett, guionistas del film **Going My Way** (*El buen pastor*) de Leo McCarey. Esta película arrasó con los Oscars más importantes de 1944.

GUION

Formación intensiva
Ténicas
Modelos
Estructuras
Teoría y estética
Presentación para
Becas y Concursos

Tel:
552-4255
89-0892
942-0325

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

Dr. Jekyll y Mr. Hyde

Robert Louis Stevenson nació en Edimburgo (Escocia) en 1850. Pasó buena parte de su vida viajando, en busca de un clima que mejorara sus problemas respiratorios, y así llegó a casarse en California, que en 1880 todavía era parte del lejano Oeste. Llegó a conocer pronto el éxito público, en particular con *La isla del tesoro* (1883) y otros relatos vinculados al género de aventuras, lo que no le impidió moverse con igual comodidad en otros registros. Pasó los últimos años de su vida en Upalu, la principal isla de Samoa, donde los nativos lo conocían como Tusitala: el narrador. Falleció allí en 1894, dejando una obra de riqueza febril y excepcional.

The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde fue publicada en 1886. Desde entonces hasta el cierre de la presente, esta novela corta ha sufrido mutaciones mucho más inquietantes que las de su ambiguo protagonista. Jekyll sólo tenía que lidiar con un único Hyde, íntima parte de sí mismo, y la obra, en cambio, ha debido enfrentar a cientos de seres extraños, en su mayoría realizadores y productores cinematográficos. En concordancia con el destino que imaginó Stevenson para Jekyll, la obra fue derrotada en casi todos esos enfrentamientos.

La ventaja más evidente de ese estado de cosas consiste en que un lector contemporáneo todavía puede descubrir el libro y sospechar con fundamento que en realidad no se ha filmado nunca.

Un caso habitual

En idéntica situación se encuentra *Frankenstein* de Mary Shelley y *Dracula* de Bram Stoker. En rigor, también buena parte de la Historia Universal de la Literatura, pero estas tres obras están unidas por algunos factores comunes.

• Las tres fueron adaptadas con éxito al teatro, por varios autores. Después, el cine tomó como primera fuente esas versiones, que se habían hecho con todas las modificaciones estructurales y narrativas necesarias para condensar la acción en hora y media, y asegurar su impacto en

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

el público. Muchos elementos que hoy se identifican con *Frankenstein* no se encontrarán en la novela de Shelley, sino en una adaptación escénica de Richard Peake (1823) y otra de Peggy Webling (1927). Lo mismo pasa con *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, que fue llevada al escenario muchas veces, famosamente en 1897 por Richard Mansfield.

• Las versiones cinematográficas más populares de las tres obras se dieron en forma simultánea en tres momentos cruciales en el desarrollo del género fantástico. El primero durante su gestación, en el cine mudo alemán. Hubo mucho de *Frankenstein* en la saga de **Homunculus**, el hombre artificial (realizada por Otto Rippert entre 1915 y 1916) y desde luego en **Der Golem** (1920), y por su parte Friedrich W. Murnau realizó versiones no autorizadas de *Dracula* (**Nosferatu**, 1922) y de la obra de Stevenson (**Der Januskopf**, 1920). Después, las tres novelas se reencontraron cuando el género se trasladó al cine norteamericano: *Dracula* fue filmada por Tod Browning, *Frankenstein* por James Whale (ambas en 1931) y *Jekyll* por Rouben Mamoulian (1932). Una tercera cita se dio en Inglaterra, cuando se iniciaba un período menos condicionado por las diversas formas de censura: el realizador Terence Fisher filmó *Frankenstein* en 1957, *Dracula* en 1958 y *Jekyll* en 1960.

• Los protagonistas de las tres obras han sido objeto de toda clase de combinaciones y variantes, quizá porque han sabido encarnar con eficacia ciertos temores universales, pero también porque se han demostrado reiteradamente rentables. Además de las adaptaciones "oficiales", la historia de Jekyll y Hyde ha inspirado, por ejemplo, films de Abbott y Costello, Jerry Lewis, un dibujo animado del Inspector Clouseau y hasta una versión transexual en 1972 (**Dr. Jekyll and Sister Hyde**, de David Lowell Rich). El sabio capaz transformarse en un monstruo horripilante tiene, hoy en día, un lugar muy firme en la cultura popular.

Virtudes perdidas

Una de las confusiones principales pasa precisamente por ahí. El Jekyll de Stevenson no se transforma en un antropoide peludo sino en un individuo "*pálido y diminuto*", cuya repelencia era más esencial que física. Si bien la transformación era descripta como un instante de dolor, su resultado no era monstruoso sino distinto; el desagrado que causaba en los demás no podía atribuirse a un defecto físico sino a algo indefinible, seguramente más profundo.

Este detalle era uno de los datos que permitían leer la obra como una posible descripción crítica de la represiva sociedad burguesa; Stevenson pertenecía a ella pero la había dejado atrás, viajando, y podía contemplarla en perspectiva. En un ambiente de parámetros estrictos, listo a condenar cualquier conducta que pueda vulnerarlos, Hyde es la encarnación del descontrol. Quizá sea eso lo que el atildado abogado Utterson percibe cuando encuentra a Hyde repelente a primera vista, aún cuando no sabe de su conducta criminal. Stevenson mantiene esa intención crítica entre líneas. Toda la trama se desenvuelve desde el punto de vista de Utterson y, si bien no se trata de un relato en primera persona, abunda en la descripción de los usos y costumbres del abogado y sus amigos, con un regodeo particular en la definición de sus impresiones: Utterson sospecha, supone y prejuzga hasta hacerse verdaderamente irritante. Como escribe el ensayista Luis Sánchez Bardon, "*Lo esencial no sería comportarse o no como Jekyll o como Hyde, lo esencial es no comportarse como el abogado; la crítica de Stevenson iría así más directamente dirigida al afán inquisidor del bienpensante Utterson, ostentoso en su respetabilidad, virtuoso y complacido de sí mismo*"[1].

Desde luego, la riqueza de la obra justifica otras lecturas, algo que no sucede con la mayor parte de sus adaptaciones cinematográficas.

no hay barreras

por **Fernando Martín Peña**

Obra muda

The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde conoció numerosas versiones durante el período mudo, entre las que corresponde citar:

• **Dr. Jekyll and Mr. Hyde** (EE.UU., 1908). Film en dos actos producido por la firma Selig. Se trata de la adaptación cinematográfica de una versión teatral breve, en cuatro cuadros. Conserva al personaje de Utterson pero agrega a una tal Alice, hija del vicario y objeto del deseo de Jekyll. En un final que invierte exactamente los términos de la obra, Hyde se envenena para acabar con Jekyll, a quien odia[2].

• **The Duality of Man** (Inglaterra, 1910). Film en un acto de la empresa Wrench. Hyde asesina al padre de Hilda, prometida de Jekyll, y se suicida. La fiel Hilda oculta la culpa de su amado Jekyll.

• **Den Skaebnesv Angre Opfindelse** (Dinamarca, 1910). Dos actos, dir.: Viggo Larsen, con Alwin Neuss. Las películas danesas primitivas evidencian por lo general una cuidada elaboración argumental y fotográfica, evidente aquí. Aunque inventa otra prometida, Maud, el film mantiene varios puntos de contacto con el original, y llega a transmitir la misma sensación angustiante de una transformación progresivamente irreversible. Al final, sin embargo, todo resulta ser la pesadilla de un joven químico.

• **Dr. Jekyll and Mr. Hyde** (EE.UU., 1912). Dos actos, dir.: Lucius Henderson, con James Cruze. La fuente de este film parece ser la misma obra teatral en la que se había basado la versión de 1908 (vicario, Alice, suicidio de Hyde). Al igual que otros primitivos, en lugar de la ambientación lúgubre y oscura del original, mucha acción tiene lugar en exteriores muy iluminados, gentileza de la película virgen poco sensible. Cruze (futuro

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

director de algunos clásicos del cine) interpreta a Jekyll pero es reemplazado por otro actor cuando se convierte en Hyde.

• **Dr. Jekyll and Mr. Hyde** (EE.UU., 1913). Tres actos, dir.: Herbert Brenon, con King Baggott. Otra vez, Hyde mata al padre de Alice, pero después muere en medio de un ataque de furia, al no poder refugiarse en Jekyll. En un epílogo que tiene más que ver con el final de *El hombre invisible*, Alice descubre el cadáver del asesino Hyde y en cambio se encuentra con su amado Jekyll. Las críticas destacaron el uso del fundido-encadenado para lograr las transformaciones y lo compararon favorablemente a "*las crudas manipulaciones faciales empleadas en el escenario*".

• **Dr. Jekyll and Mr. Hyde** (EE.UU., 1920). Dir.: John S. Robertson, con John Barrymore. El actor prefirió llevar a cabo la transformación ante la cámara, sin maquillaje, en un esfuerzo que todavía vuelve memorable esa escena y que resulta en una caracterización de Hyde más aproximada al original. Entre los agregados cabe mencionar una novia, un amigo cínico y un final en el que los implicados ocultan la verdad a la policía para preservar el buen nombre de Jekyll, un giro que, de no estar realizado con toda seriedad, tendría que ver con la actitud hipócrita de Utterson en la novela.

• **Dr. Jekyll and Mr. Hyde** (EE.UU., 1920). Dir.: Louis B. Mayer, con Sheldon Lewis. Eclipsada por la versión de Barrymore, esta adaptación menor y pirata actualizaba la acción de la novela y terminaba como la versión danesa, despertando a su protagonista de una pesadilla inofensiva. A Mayer le iría mejor como la segunda M de la empresa M.G.M., desde 1925.

• **Der Januskopf** (Alemania, 1920). Dir.: Friedrich W. Murnau, con Conrad Veidt. No parecen existir copias de **Der Januskopf**, pero entre las razones para interesarse por ella figuran la interpretación protagónica de Conrad Veidt, un papel secundario de Bela Lugosi, algunas fotografías sugestivas, el dato de que el tema del doble fue uno de los más representativos del cine alemán del período, y desde luego el resto de la obra del realizador Murnau. La novela fue adaptada muy libremente, en parte porque no se habían pagado por ella los derechos correspondientes.

Obra sonora

A pesar de su fama, la versión de la novela que Victor Fleming dirigió en 1941 tampoco tiene mucho que ver con ella. La caracterización de Spencer Tracy es estupenda, y sin duda fue concebida atendiendo la descripción del texto original, pero su tono general se acerca más al romanticismo barato que a la densidad opresiva que proponía Stevenson. Como sucedía con la versión que había protagonizado Barrymore, la de Fleming se mueve dentro del código que la novela parecía objetar y, por lo tanto, lo justifica en lugar de cuestionarlo.

Diez años más tarde Mario Sóffici realizó en Argentina **El extraño caso del hombre y la bestia**, sobre adaptación de Ulyses Petit de Murat. La película podría destacar superficialmente por la propia interpretación de Sóffici en el doble papel y por algunas soluciones fotográficas memorables. Pero además, aunque adapta muy libremente la trama de Stevenson, el realizador había interpretado la novela en su sentido crítico y desarrolló en el film la oposición entre un mundo condicionado por convenciones culturales tradicionales y otro primal y salvaje. Por ese trayecto llegó a variar la división de Jekyll: ya no se trata de bien y mal, sino de lo civilizado y lo primitivo. El film debe situarse con comodidad entre los ejemplos mayores del cine argentino y es, desde luego, uno de los casos más felices de adaptación literaria en una época en la que se hicieron demasiadas.

La oposición que advirtió Sóffici había sido en 1932 uno de los temas de la versión de Rouben Mamoulian, con Fredric March, que en términos generales sigue siendo la más interesante de todas. Los adaptadores Samuel Hoffenstein y Percy Heith decidieron dar forma concreta a las actividades censurables que practica Hyde, dato que la novela no aporta. Comenzaron por resolver que Jekyll fuera un médico joven e impetuoso, lo que acentuaba directamente su enfrentamiento con el ambiente de la sociedad londinense, cargada de prejuicios. Su deseo de casarse cuanto antes con su prometida Muriel es considerado indecente por el padre de la joven y esa postergación del deseo, incrementada por el encuentro fortuito con una prostituta que lo provoca, es lo que dispara la transformación y libera a Hyde. Su aspecto es el de un mono peludo, pero la interpretación de March y el tono por general expresionista del film dan cuenta del problema.

La película se estrenó antes de que el Código Hays entrara plenamente en vigencia, lo que explica que toda la cuestión esté tratada con una franqueza que sorprenderá a más de un desprevenido. Como suele ocurrir en las películas que Mamoulian realizó en este período, **Dr. Jekyll and Mr. Hyde** está saturada de ideas vanguardistas y favorecida por una cámara que no parece poder quedarse quieta. Así, Mamoulian utiliza un largo plano subjetivo de Jekyll, camino a dictar una clase, que le sirve para subrayar que las cosas van a verse desde su impaciente punto de vista. Eso le permite después detenerse en una Myriam Hopkins definitivamente carnal y definirla como la posibilidad de satisfacción inmediata del deseo, manteniendo en la banda sonora su invitación: "*Regresa pronto... pronto...*" Cuando Lanyon, personaje tomado de la novela, objeta la conducta de Jekyll, éste responde sin dudar: "*¿Acaso el hombre que muere de sed no toma agua...? ¡No hay barreras, Lanyon!*". Sin embargo, las barreras existen y el diálogo se encarga de apuntar que son únicamente sociales. El mayordomo de Jekyll advierte su amargura y le recomienda salir de farra: "*Hay lugares para un hombre en su situación, señor*". Desde luego, nadie censuraría al mayordomo por asistir a esos lugares, pero para Jekyll equivaldría al escándalo. En ese punto, Hyde llega como una verdadera liberación.

Paradójicamente, esta versión de la obra es la menos vista. En primer término la censura objetó diecisiete minutos sobre una duración total de 97, cuando la productora trató de reestrenarla. Después, cuando se hizo la versión con Spencer Tracy, quedó fuera de circulación.

Notas

1. Apéndice a la edición Hyspamerica/Anaya, Madrid, 1982.

2. Esta solución traiciona una de las características más fuertes que Stevenson proporciona a Hyde. En palabras tomadas de la confesión de Jekyll: "*(...) Ciertamente, de no haber sido por el miedo que tenía a la muerte, habría arruinado su vida hace tiempo con tal de arruinar con ello la mía. Pero su amor a la vida es asombroso. Diré más: yo, que enfermo y siento escalofríos al pensar en él, cuando pienso en la miseria y la pasión de esta solidaridad, sabiendo además cómo teme que yo pueda cortar su vida con mi suicidio, no puedo sino sentir piedad por él en el fondo de mi corazón (...)*"

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

del sainete al cine

Mateo, de Armando Discépolo

Investigación y notas:
Fernando Martín Peña

El sainete *Mateo*, de Armando Discépolo, fue estrenado por la compañía de Pascual E. Carcavallo en el Teatro Nacional, el 14 de marzo de 1923. Aunque después el actor Luis Arata llegó a ser mejor identificado con la obra, en su primera temporada el protagonista fue Gregorio Cicarelli. Con el tiempo, la obra alcanzó una enorme popularidad.

Hacia mayo de 1936 Eduardo Bedoya, subdirector del periódico *Crítica*, emprendió una versión cinematográfica de *Mateo* como su primer proyecto en calidad de productor. Convocó a Discépolo para adaptar el libreto, a Daniel Tinayre para dirigirlo, a Luis Arata, Ada Cornaro y Oscar Casanovas para protagonizarlo, y a Enrique Santos Discépolo para ocuparse de las canciones, la música y de un papel principal. Como su empresa, bautizada Baires Film S.R.L., no tenía todavía estudios propios, Bedoya alquiló los de Lumiton y el rodaje comenzó en octubre. Tras sucesivas demoras e inconvenientes en los laboratorios (también de Lumiton), **Mateo** se estrenó en julio de 1937, distribuida por la empresa norteamericana Paramount Pictures. Comenzaba con el logo del flamante sello productor, animado por Quirino Cristiani[1].

En el artículo que se reproduce a continuación, Armando Discépolo hace un comentario sobre el trabajo que supuso la adaptación de su propia obra. Fue publicado por *Crítica* el 18 de octubre de 1936, pocos días después de comenzado el rodaje. La escaséz de testimonios semejantes de este período (hacía sólo tres años que el cine argentino se había establecido con alguna perspectiva industrial) y la envergadura del autor justifican la revisión del texto. Se transcribe acompañado por una nota que Discépolo dirigió a Bedoya después de su publicación, corroborando su contenido y agregando algún dato.

La filmación de **Mateo**, la fuerte creación de Armando Discépolo, cuyo estreno se anuncia para la próxima temporada, es una prueba más de ese proceso de incorporación de los valores más representativos que acabarán por dar al cine nacional aquel nivel artístico y aquella calidad que su difusión constantemente creciente exige. (...) **Mateo** habrá de constituir, pues, una producción excepcional del naciente arte nacional, marcando en su realización la superación de una serie de dificultades técnicas y artísticas, sobre cuyo proceso hemos querido entrevistar a su autor, el cual, el referirse a los trabajos preliminares de la filmación, nos dijo:

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

-Sin hablar de las probables dificultades que habrá que ir venciendo en el curso de la filmación (...), creo que el escollo más grande que ha habido que afrontar hasta ahora es el de lograr una versión esencialmente cinematográfica, que no obstante ajustarse a todas las exigencias de la pantalla, reflejara todo el espíritu de la obra, conservándole su significación, su tono y su carácter.

En este sentido, estamos satisfechos de la labor realizada. *Mateo*, en su versión teatral, tiene una unidad de concepción y desarrollo que era preciso conservar íntegramente en su transcripción cinematográfica. Y eso, creo, lo hemos conseguido plenamente. El cine extranjero abunda en adaptaciones cinematográficas de obras teatrales y novelas. Pero, en muchos casos, de la obra original sólo quedan los títulos. El trabajo de los adaptadores, al buscar los efectos puramente cinematográficos, acaba por dislocar la acción y desvirtuar el contenido hasta un punto que, cualquiera sean sus resultados, siempre debe parecer criticable...

Sin embargo, ¿quiere esto decir que la versión cinematográfica de una obra, haya de ser la filmación de sus escenas, tal y como se representan en el teatro?... Puedo adelantar que hemos hecho todo lo posible para que **Mateo** no sea esto. El cine tiene sus exigencias, sus leyes de visualidad, su ritmo propio. **Mateo** no será, pues, una simple exhibición de teatro filmado. Pero, repito, el espíritu de la obra y el carácter de sus personajes se conservarán íntegramente a través de la nueva versión.

Para dar a la obra su necesario ritmo cinematográfico y su carácter de film hemos tenido que añadir varias escenas que no figuran en la pieza teatral sino a modo de referencias hechas por los personajes. También figuran algunos personajes nuevos y alguna incidencia que, reforzando el sentido de la acción, subrayan el carácter de los personajes centrales.

Acaso uno de los obstáculos fundamentales que se presentan en la adaptación de obras (...) es la diversidad de los "tiempos" que caracterizan a cada género. El "tiempo" teatral y el "tiempo" cinematográfico difieren entre sí, no solamente por lo que se refiere a la duración total del espectáculo, sino también en lo que atañe a la sucesión de las escenas y a las características del diálogo.

No es, desde luego, una cuestión ésta que pueda resumirse en una fórmula simplista y mecánica. No es cuestión de decir que haya que hacer escenas cortas o largas, diálogo breve o dilatado. No; todo es posible en el cine, pero a condición de que las escenas y los diálogos estén calculados de tal manera, que se ajusten al ritmo que impone el cine; ritmo que, en la práctica, se advierte totalmente diferente del que exige el teatro. En **Mateo** creo que hemos logrado esa equivalencia y ese ajuste, por lo menos puedo decir que ese ha sido nuestro deseo y nuestra preocupación.

(...) Durante algún tiempo ha circulado la versión absurda de que la gente de teatro nada tenía que hacer en el cine y que su intervención resultaba perjudicial en la producción de películas. Nada menos exacto. En el cine americano, en el alemán, en el ruso, y en la cinematografía en general, puede decirse que casi todos sus grandes intérpretes han sido, a veces siguen siendo, grandes actores teatrales. Bastaría citar los casos de Emil Jannings y de los Barrymore, para demostrar que solamente la práctica de la escena puede hacer a los grandes actores. Desde luego, el cine es un arte propio, con características que lo diferencian del teatro; pero, en el fondo, las condiciones básicas del creador o del intérprete de películas, son las mismas que deben exigirse al actor o al autor de piezas teatrales. Por eso, estoy seguro de que si existen hoy grandes figuras de directores, intérpretes y autores de cine, exclusivamente de cine, sin haberse destacado antes en la labor escénica, eso es simplemente una cuestión de circunstancias. Ellos, puestos en ese plan, también resultarían grandes hombres de teatro en sus distintas especialidades. Fundamentalmente, lo que el cine exige, es talento: talento creador o interpretativo, y ese valor humano lógicamente tiene que dar los mejores resultados, sea cual fuere el género a que se aplique.

En resumen, dentro de lo que hoy puede hacerse, hemos cuidado todos los aspectos de la filmación de **Mateo**. Por mi parte, como hombre de teatro, me siento perfectamente cómodo dentro del cine, y creo que no he encontrado ninguna dificultad fundamental que no haya sido salvada. Nuestro cine tiene un enorme porvenir, y es seguro que en un futuro no muy lejano hemos de ver grandes cosas. El elemento humano y el elemento artístico abundan en nuestro país, el público responde ampliamente a los esfuerzos realizados; sólo faltan los elementos técnicos necesarios para que nuestro cine sea lo que debe ser, y, en ese sentido, es casi seguro que la evolución no tardará en realizarse de un modo rápido y satisfactorio.

Estimado Bedoya:

Está bien el reportaje. Recuerde que José A. Bugliot[2] es mi colaborador en la adaptación. Ayer "Crítica" dio sólo mi nombre... Me duele el olvido.

Espero que Tinayre hable conmigo esta noche a las 9, como le dijo a mi hermana. Así mañana estaré en Lumiton.

Ayer no pude verlos. Fue imposible.

Le estrecho la mano.

Armando Discépolo

Notas

1. Cristiani es hoy legendario por haber realizado **El apóstol** (1917) y **Peludópolis** (1931), dos films animados de largometraje pioneros en su género.

2. Por su cuenta, Bugliot escribió después *La casa grande*, obra popularizada por Luis Sandrini.

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

del teatro al cine

el caso de
La ronda

por **Patricia Suárez**

Ubicar la obra de Arthur Schnitzler (1862-1931) implica casi necesariamente hacer una referencia a los precursores del expresionismo alemán en cuanto a la temática y los modos de puesta en escena.

De alguna manera, Schnitzler hereda a Ibsen en su afán de presentar a la burguesía despojada de su hipocresía y decoro ("*Quitad al hombre medio su mentira vital y le quitareis al mismo tiempo la felicidad*", dice en *El pato salvaje*). Igualmente, Strindberg había destruido por completo todas las ilusiones burguesas porque, según él, ese es el precio para "*ver realmente algo*". El correlato de Strindberg en la pintura resulta ser Edvar Munch -en primer lugar por la amistad y los proyectos que los unían, y en segundo lugar porque Munch compartía la idea de que rasgando el velo de las mentiras se fija una verdad que origina pánico: "*...Cuando nos vemos a nosotros mismos, morimos*", escribirá Strindberg.

Estos dramaturgos comparten la pretensión de desenmascarar al hombre, su objeto es el hombre que finge en cuanto ser social y ante sí mismo. Esta técnica del "desenmascaramiento" aparece en Ibsen, Strindberg, Schnitzler, Wedekin, y como grito rapsódico en los expresionistas que presentarán su movimiento ante todo como una protesta, cuyo objetivo es arrancarle las mentiras a la burguesía, enfrentar al naturalismo y al positivismo victorianos.

Por su parte, Strindberg y Schnitzler toman de Büchner (1813-1937) el desorden de las escenas del *Woyzeck*, desdeñando la estructura rígida en actos y escenas, lo cual será luego exaltado por la joven generación, al igual que la caricaturización de personajes en la obra de Wedekind (que también entró en auge con los expresionistas). De hecho, *Hacia Damasco* de Strindberg y *La ronda* de Schnitzler coinciden no sólo en el período en que fueron escritas (1898-1901 y 1896-1897 respectivamente) sino en la forma: *Hacia Damasco* es una obra en "estaciones", se inicia y finaliza en un mismo punto; sus personajes no poseen una individualidad definida sino que llevan nombres genéricos ("la dama", "el mendigo", etc.) porque en sí son alegorías, síntesis de ideas. Por otra parte, "*el hombre strindbergiano, en su aislamiento sólo pronuncia monólogos*".[1]

También *La ronda* es una obra en episodios, aunque Schnitzler ya había recurrido a este método en *Anatol* (1892) y *La cacatúa verde* (1898), por entender que esta técnica era el modo más acabado de llevar adelante determinada tesis, haciéndola "rodar". En la obra utiliza asimismo nombres genéricos que dan título a cada uno de los diez episodios: *La prostituta y el soldado*, *El soldado y la mucama*, etc.; y aunque la prostituta grite a viva voz que se llama Leocadia, nadie habrá de escucharla, ninguno entre sus clientes, ni el soldado del principio, ni el conde del final. La serpiente que se muerde la cola viene a significar en *La ronda* el mecanismo circular e inexorable del sexo en las costumbres vienesas de fines del siglo pasado.

Y, si el hombre strindbergiano no puede dialogar, el de Schnitzler, encima, se ha quedado sordo: pronuncia banalidades, frases hechas, clisés, ha creado el *kitsch* y, como dice Rousseau en *Julia o la nueva Eloísa*, "*No se necesita conocer el carácter de las gentes, sino solamente sus intereses, para adivinar aproximadamente lo que dirán de cada cosa. Cuando habla un hombre, es su vestido, por así decirlo, y no su sentimiento el que habla, y cambiará de él sin dificultad con tanta frecuencia como de estado. (...) De este modo ninguno dice lo que piensa, sino lo que conviene hacer que piensen los demás; y el aparente celo por la verdad es siempre en éstos máscara del interés*". Y el interés que Schnitzler trata de develar es el que empuja el deseo sexual, atravesando inescrupulosamente los estratos sociales para conseguir su fin.

La ronda tuvo serios problemas con la censura. En 1903 confiscaron el libro y, en febrero de 1921, luego de diez representaciones en Viena, la policía prohibió la obra por razones de "seguridad pública". De alguna manera, Schnitzler se acostumbraría a lidiar con la represión: en 1907 la publicación del cuento *El teniente Gustl*, especie de sátira sobre el honor

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

militar, le costó su grado de oficial médico en el ejército. Tal vez sea por su interés en el psicoanálisis[2] que su obra se dispara como la denuncia más molesta que puede hacerse sobre una sociedad: la de su comportamiento íntimo y la hipocresía a que recurre la clase acomodada para crearse el concepto ficticio del amor-pasión, sólo para conseguir la satisfacción de sus deseos y marcharse luego con indiferencia y alegría.

Schnitzler murió en 1931, con lo que se evitó presenciar la quema de sus libros por los nazis.

Cuando Max Ophüls llevó al cine *La ronda* en 1950 utilizó apropiadamente técnicas expresionistas para resaltar los atributos de determinado objeto, escogido en el caos de la Viena del Café Grunstein y del Hotel Sacher, y arrancarlo de sus vínculos. De la fiesta que tiene lugar en el segundo episodio, sólo nos llega una idea aleatoria a través de luces, música, cuerpos en movimiento, para destacar el estado interior de los personajes. Ese procedimiento es similar al que había sugerido Paul Leni en un escrito referido a su película **Das Wachsfigurenkabinett** (*El museo de las figuras de cera*, 1924): "*No es la realidad lo que la cámara percibe, es la realidad del acontecimiento interior lo que es más profundo, más eficaz, más emocionante que lo que vemos cotidianamente con nuestros ojos, y creo igualmente que el cine puede reproducir esa verdad realzada eficazmente*"[3]. Conduciendo a la imagen por la "otra escena", la que representa al inconsciente, el estado de las cosas íntimo de cada personaje, la puesta en escena se opone al verismo y al naturalismo minucioso que, en este sentido, puede resultar mudo.

Conceptualmente, Ophüls comete dos "errores" al adaptar la obra original. El primero, introducir en el ciclo de roles que Schnitzler había delineado a un personaje que está "fuera de la ronda" y que va guiando al espectador por los distintos episodios de la misma. Muchas veces este guía conduce a un personaje en la carrera de relevos hacia el otro, pero, al encontrarse aparte, interrumpe el tono de denuncia social que tenía la obra original, y que crecía con la repetición y acumulación constante de frivolidades. Allí la atmósfera iba haciéndose asfixiante, hasta crear en el espectador ese desasosiego causado por el pánico de enfrentarse a la verdad.

Ophüls utiliza la alegoría, una calesita, para representar con ella a la maquinaria del deseo, aunque en el film el término "deseo" está reemplazado por el eufemismo "amor". Sin embargo, la calesita se descompone momentáneamente, cuando el deseo se manifiesta ineficaz a consecuencia de la "nerviosidad moderna", en el episodio IV: el "niño" sufre de impotencia frente a la "joven señora".

Suponer que un individuo puede estar fuera de la ronda y aceptar que la máquina del deseo puede dejar de funcionar, aunque sea esporádicamente, son dos variaciones que domestican el espíritu protestatario del original, le dan una pátina de *glamour* que lo despoja de su crudeza. El mecanismo de la ronda jamás se descompone, sea cual fuere la desavenencia sexual que intervenga, porque bastaría *uno* que frene el sucederse del círculo para que la ronda detenga su funcionamiento de vodevil, como bastaban diez justos en Sodoma para que no fuera destruída.

Notas

1. I. Brugger en *El teatro expresionista alemán*, ed. La Mandrágora.

2. Fue discípulo de Theodor Reik y mantuvo correspondencia con Freud, aunque nunca llegó a conocerlo personalmente.

3. Citado por Lotte Eisner en *La pantalla demoníaca*; Cátedra, Madrid, 1988.

por **Alfredo Gieco y Bavio**

el artificio

"En el cine a veces vemos las acciones en el film como si estuviesen detrás de la pantalla, y ésta fuera transparente como un cristal".

Wittgenstein, ***Bemerkungen über die Farben***

John Sparrow, *Warden of All Souls*, compilador de inscripciones latinas en los ocho volúmenes de *Lapidaria* (1943-1975), sabía que la presencia de mujeres en Oxford iba a significar el cambio de un mundo por otro. Parejo conocimiento, aunque referido a Cambridge, anima al filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein en los guiones de Terry Eagleton y Derek Jarman que publica el British Film Institute. Para Eagleton, Wittgenstein es misógino, tiene el *horror mulieris* de San Jerónimo; para Jarman, las mujeres son heterosexistas. Esta cuestión, aunque central, no hace más que desnudar un procedimiento más amplio de contraposición especular que se descubre en la lectura sucesiva de los guiones yuxtapuestos.

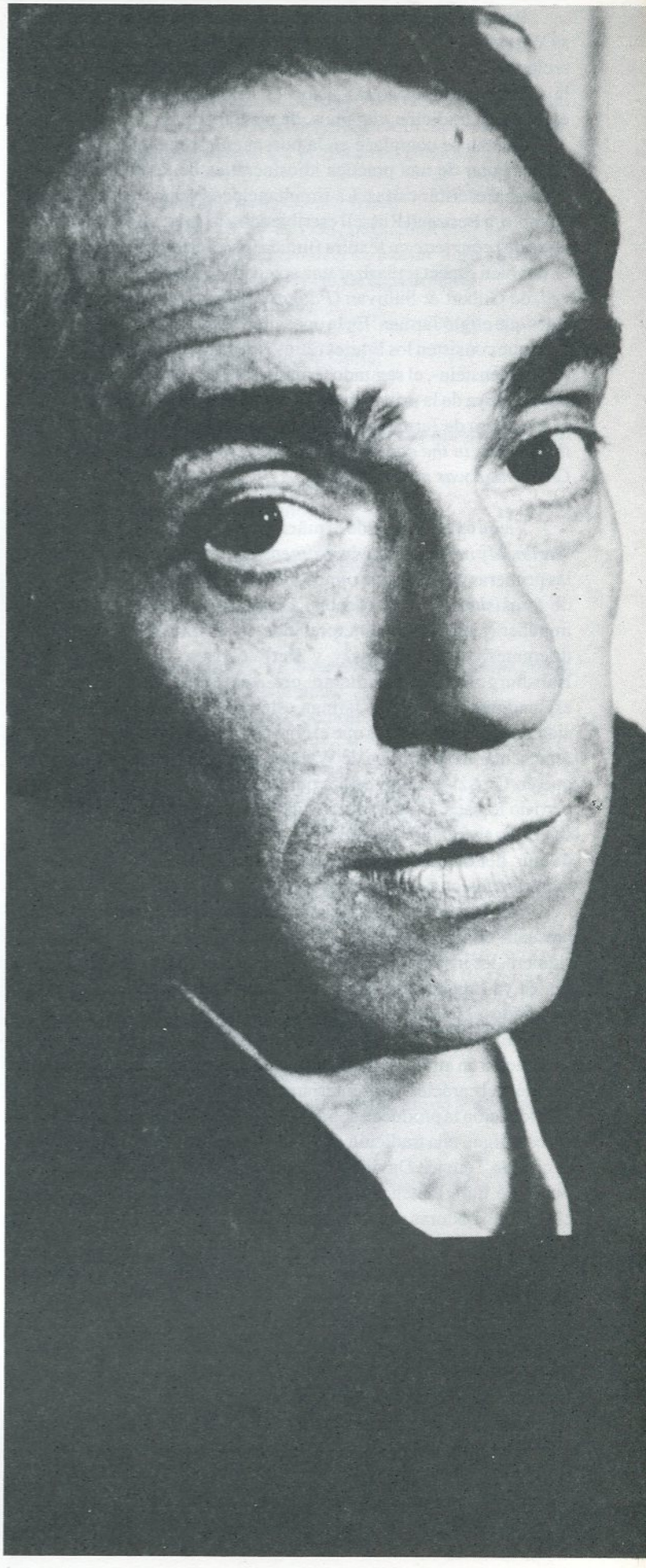
La propuesta de la BBC (Channel Four) -que dio origen tanto al film de Jarman **Wittgenstein**, como a este libro- era atípica, pero también inevitablemente adecuada para el espíritu de los tiempos. Se trataba de la reducción a dramas de una hora de la vida de filósofos ilustres. Por cierto, no todo filósofo era pasible de tal dramatización; sólo aquellos cuya existencia fuera rica en peripecias que excedieran los detalles que apasionan a quienes dedican sus esfuerzos ejemplares a la historia intelectual. Así, resultaba previsible que ni Aristóteles ni Kant ni siquiera Hegel tuvieran su telefilm. Los nuevos Diógenes Laercio se dedicaron a Sócrates, a Spinoza, y a Wittgenstein, quien es probablemente el filósofo contemporáneo que más haya distraído a los escritores de ficción en general y ahora de cine en

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

Wittgenstein,
por Terry Eagleton
y Derek Jarman;

guiones publicados
por el British Film Institute,
Londres, 1993.

deliberado



especial, con una constancia que hace que deseemos por lo menos, después de **Schindler's List**, un Heidegger de Spielberg.

El libro incluye, con sendos prólogos autógrafos, el guión original de Eagleton y el definitivo de Jarman -la película tal como fuera efectivamente filmada-. Leer uno después del otro implica un brusco tránsito entre dos estéticas de la escritura del guión que resultan, por sus desplazamientos y cambios de énfasis, diametralmente opuestas. De nada que Eagleton hubiera escrito se priva Jarman, salvo de algunas insistencias, larguras o tópicos (como una escena de escarnio de un alumno americano en un seminario). Y, sin embargo, consigue que vivamos con un vértigo renovado algo que ya sabíamos de antemano: que los mismos elementos, dispuestos en otro orden, alteran su sentido hasta lo irreconocible.

Jarman busca un equivalente, una homología fílmica de la filosofía de Wittgenstein. Algo, indefinible para el mismo Jarman, que no fuese una *traducción*, sino como un armónico en otro medio, que evitara la exposición discursiva y discurseadora, sostenida por una narración más o menos sardónica, según es habitual en Eagleton. Para ello sigue la concepción que Wittgenstein tiene de la filosofía: una actividad, no una doctrina. Si una obra filosófica consiste para Wittgenstein esencialmente en anotaciones y aclaraciones, esta presuposición subtiende la estética del montaje de planos brevísimos que postula Jarman -cuyo prólogo también es mimético para con la sintaxis wittgensteiniana-. El análisis filosófico tiene su fin declarado en esa mística de lo uno y de lo esencial que se muestran al que enmudece. La desnudez, austeridad franciscana de Jarman, que decide filmar todo el telefilm en estudios y sobre escenarios de una parquedad voluntariamente isabelina, son el difícil, casi imposible correlato visual de una idea hermenéutica.

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

Eagleton y Jarman coinciden, no obstante, en un exotismo: su Wittgenstein no es el de la tradición anglosajona -a pesar de los reclamos de Eagleton (pero su preocupación es reformular qué es la tradición anglosajona)-, sino el de la filosofía continental europea, la tradición, digamos, de un Habermas.

Jarman se complace en la puesta en escena y la exhibición espectacular de una práctica idiosincrática de la intelectualidad británica: escribir cartas. La simultaneidad (vemos vez a vez, por ejemplo, a Bertrand Russell escribiendo y a Lady Ottoline Morrell leyendo) convierte en textura fílmica una escritura cuya finalidad es también espectacularizar una soledad. *I'm alone and unobserved*, de Gilbert & Sullivan (*Patience*) es uno de los temas musicales que eligió Jarman. En la oposición Viena/Cambridge -que es en lo que consisten los límites últimos de la biografía y emigración de Wittgenstein-, el segundo término es el que permite desarrollar una epopeya de la privación sexual (cuya analogía más inmediata es la carrera de Jarman como epopeya del *low-budget film*): "*All the fun was in the country houses. Everyone else was miserable. Cambridge was miserable*".

Viena es el espacio de la niñez y de la confianza en sí mismo: "*Hello. My name is Ludwig Wittgenstein. I'm a prodigy*" son casi las primeras palabras que oímos. Jarman explota las posibilidades de *freakishness* de la infancia. Desdobla a Wittgenstein en un impúber y un adulto, interpretados en el film por dos actores diferentes, Clancy Chassay y Karl Johnson. La Viena de los Habsburgo y decididamente pre-Anschluss tiene todos los esplendores -aunque en Jarman estén reducidos a los más indiciales de los signos- a los que el cine nos tiene acostumbrados para representar la República de Weimar. Pero más cerca de Otto Dix que de Grosz: la sátira está a punto de aflorar a cada momento, pero no lo hace. Un ancestro alejado pero condigno es el **Hanussen** de Szabó, donde los términos de una biografía se encargaban de unir, deliberada y artificiosamente, aunque en *full costume*, los ideales y fastos de la Monarquía con los de Weimar.

Viena, como la niñez, es un espacio donde la sexualidad se presenta como polimorfa. Abunda la androginia, y no faltan, siquiera, las insinuaciones incestuosas. Cambridge, por el contrario, es ya Inglaterra desde la perspectiva de los ochenta, con el estudiado pero encubierto anacronismo que tenía el financista cardenalicio en **Caravaggio**. Las fantasías de los honchos de los '7O quedaron atrás; Jarman tiene sida, y este film, junto con **Blue**, adquiere el carácter involuntariamente solemne de un testamento. La seducción la producen sobre Wittgenstein las *working-classes*. En esto sigue una tradición del Oxbridge de los '3O y anterior. En el cine de Terence Davies se encuentra también, desde el mismo punto de mira thatcherista, una fascinación masoquista por las clases trabajadoras de las "décadas duras".

Eagleton, a pesar del discurso sobre vanguardias y montaje que signa, por ejemplo, su estudio sobre Walter Benjamin, escribe un guión que es teatro filmado, una *drawing-room comedy* cuya acción progresa sólo mediante una lógica de réplicas ingeniosas (*the witty, bitchy retort*). Eagleton no abandona el verosímil realista; sus planos generales son convencionales en sus funciones de situación y ambientación -de este modo, su Cambridge no difiere en suma del de Ivory en **Maurice**-. Las exageraciones que se permite por momentos son las de la sátira, la *social (black) comedy of manners* inglesa. Su narración lineal está demasiado estructurada: empieza con el rescate del jardinero Wittgenstein de un monasterio austríaco para terminar en una aldea de pescadores irlandesa, con Wittgenstein, ya enfermo de cáncer de próstata, pidiéndole a Keynes que lo lleve de regreso. El bucolismo inicial es superado así por otro final: de los jardines claustrales y claustrofóbicos a la naturaleza abierta. Irlanda es sublime, es la posibilidad de la catástrofe, el último estertor de las fuerzas naturales antes de ser dominadas por la civilización bajo la forma del deseo de regreso a Cambridge, que de esta manera se resitúa y convierte en justo medio entre Austria y la costa de Galway. Para Eagleton, tal como se desprende de su novela *Saints and Scholars*, de su pieza *Saint Oscar*, y de las formas que adopta su militancia política, Irlanda, tercer mundo horizontal -y no vertical, como los inmigrantes- de las islas Británicas, tiene una probada eficacia salvífica que debe a su historia radical y contestataria; es ella la que produce, finalmente, el encuentro cara a cara de Wittgenstein con su destino.

Para Eagleton, la *queerness* de Wittgenstein es un postulado que no se discute, pero cuyas implicaciones tampoco se exploran. Paradigmática y predeciblemente, Jarman se ubica en el otro polo. A la linealidad opone una discontinuidad inquietante. Es sintomático de la oblicuidad con que se dirige hacia Wittgenstein que Jarman haya leído, antes que cualquier otro texto, las *Bemerkungen über Farben* [Observaciones sobre los colores]. Jarman crea un Wittgenstein para nosotros, separado de la historia de la filosofía y de su efecto real e inmediato sobre Cambridge y el "campo intelectual". La separación de la figura de Wittgenstein de las condiciones de su recepción original intenta recuperar, por una parte, el "sujeto intencional" o "intentado" por Wittgenstein mismo, independientemente de las distancias que haya con el logro; por otra, la figura de Wittgenstein con prescindencia de todo cuidado filológico. Jarman consigue mostrarlo en el proceso de busca de una autodefinición filosófica que resulte del encuentro de una fórmula coherente que sea capaz de expresar aspiraciones interiores difícilmente compatibles, pero que se le presentan todas como irrenunciables. Nuevamente, es el lenguaje fílmico el encargado de producir esto. *Short cuts*, proposiciones atómicas: cameos instantáneos que muestran a Wittgenstein en todos los perfiles. El montaje reina. Las unidades son breves y de límites nunca previsibles. Al mismo tiempo, multiplican los espacios, despliegan el mapa de Europa, se extienden hasta sus puntos extremos: Noruega, Rusia, Irlanda. Pero los puntos extremos no acaban aquí. Jarman introduce como personaje un marciano que no interviene en la acción, aunque dialogue, y que tiene a su cargo un comentario metadiscursivo. Como en la inicial secuencia de créditos en **La poison** de Sacha Guitry o en el fin de **...E la nave va**, el film es inequívocamente delatado como tal, poniendo en cuestión a la representación misma. "*I know this film studio is in Waterloo*" -dice el marciano- "*but how do I know that you are Ludwig Wittgenstein?*". ¿Cómo es posible, se preguntaba G. E. Moore en una pregunta que está en el origen de las filosofías de Russell y Wittgenstein, que mi creencia en que tengo dos manos sea menos cierta que la validez de todos los argumentos aducidos para refutarla?

Alfredo Grieco y Bavio es egresado de Filosofía y Letras, trabaja en el Instituto de Filología y colabora regularmente como crítico literario en el suplemento cultural de *Página/12*.

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

bibliografía

Práctica del guión cinematográfico, Jean-Claude Carriere y Pascal Bonitzer
Ed. Paidós, Comunicación, Barcelona, 1992.

Writers in Hollywood 1915-1951, Ian Hamilton
Londres, 1990.
(sin traducción al castellano)

Can Great Books Make Good Movies?
American Film, 12.9., 1987, pags. 36-40
Siete entrevistas a escritores sobre los problemas de la adaptación.
(sin traducción al castellano)

Cine y Literatura: Para qué sirve ser fiel, Claudio Zeiger
texto incluído en *Cine Argentino. La Otra Historia*, Letra Buena, Bs. As., 1993.

Shakespare and Film: A Question of Perspective, Catherine Belsey
Literature & Film Quarterly, 11, N° 3, 1983, pags. 152-58

Orson Welles and Shakespare: History and Consciousness in Chimes at Midnight
Lit. & Film Q., 11, N° 3, 1983, pags. 197-202

Polanski vs. Welles on Macbeth: Character or Fate?, Wendy Rogers Harper
Lit. & Film Q., 14.4, 1986, pags. 203-210

Violence and Vision in Polanski's Macbeth and Brooks's Lear
Lit. & Film Q., 14.4, 1986, pags. 211-213
(sin traducción al castellano)

El guión cinematográfico, A. Di Tella, A. Pauls, R. Beceyro, R. Filippelli, J. Goldenberg y J. J. Saer
Univ. Nac. del Litoral, Santa Fé, 1991.

Daisy Miller: Bogdanovich Film and James's Nouvelle, John C. Shields
Literature & Film Quarterly, 11, N° 2, 1983, pags. 105-111

The Europeans: Henry James, James Ivory, "And the Nice Mr. Emerson", Allen Hirsh
Lit. & Film Q., 11, N° 2, 1983, pags. 112-119
Dos textos sobre adaptaciones de Henry James al cine.
(sin traducción al castellano)

L'enjeu scenario
Especial de la rev. *Cahiers du Cinema*, N° 371-372, París, Mayo 1985.
(sin traducción al castellano)

Mamma Roma, Pier Paolo Pasolini
Seix-Barral, Barcelona, 1965
Además del guión técnico, incluye observaciones de Pasolini sobre el desarrollo del rodaje y las modificaciones que fue introduciendo respecto del proyecto original.

Horton Foote: An Interview, Gerald Wood
Post Script, Vol. 10, N° 3, 1991, pags. 3-12
Extenso diálogo con el guionista de **Matar a un ruiseñor**, **La jauría humana** y **El precio de la felicidad**.
(sin traducción al castellano)

Cómo se escribe un guión, Michel Chion
Ed. Cátedra, Madrid, 1992.

The Screenwriter's Handbook, Writing for the Movies, C. Nash y V. Oakey
New York, Barnes & Nobles, 1978.
(sin traducción al castellano)

Les scenaristes au travail, C. Salé Rennes
5 Continents, 1980.
(sin traducción al castellano)

Bajo el volcán: Scenario. O de la novela al cine sin pasar por la pantalla, Guillermo Cabrera Infante
rev. *Vuelta*, N° 3, México, Octubre de 1986.

Rooms without a View, Craig Cairns
rev. *Sight and Sound*, N° 1-2, 1991, pags. 10-13
Sobre las adaptaciones de E. M. Forster al cine.
(sin traducción al castellano)

Philip K. Dick and Criticism, Carl Freedman
Science Fiction Studies, 15.2, 1988, pags. 121-130
Acerca de textos de Dick convertidos en films.
(sin traducción al castellano)

Antes que en el cine: El lugar del guión, Carlos Gamerro y Pablo Salomón (comps.)
La Marca Ed., Bs. As., 1993
Selección y traducción de textos sobre guión y adaptación.

By the Book, Richard Corliss
Film Comment, 27.2, 1991, pags. 37-38, 40, 42, 44 y 46.
(sin traducción al castellano)

Three Adaptations of The Trial, Peter Lev
Literature & Film Quarterly, 12, N° 3, 1984, pags. 180-185
Sobre adaptaciones de Franz Kafka al cine.
(sin traducción al castellano)

Técnicas del guión para cine y televisión, Eugene Vale
Gedisa, Barcelona, 1993.

Novels into Film, George Bluestone
Univ. of California Press, Berkeley, 1957.
(sin traducción al castellano)

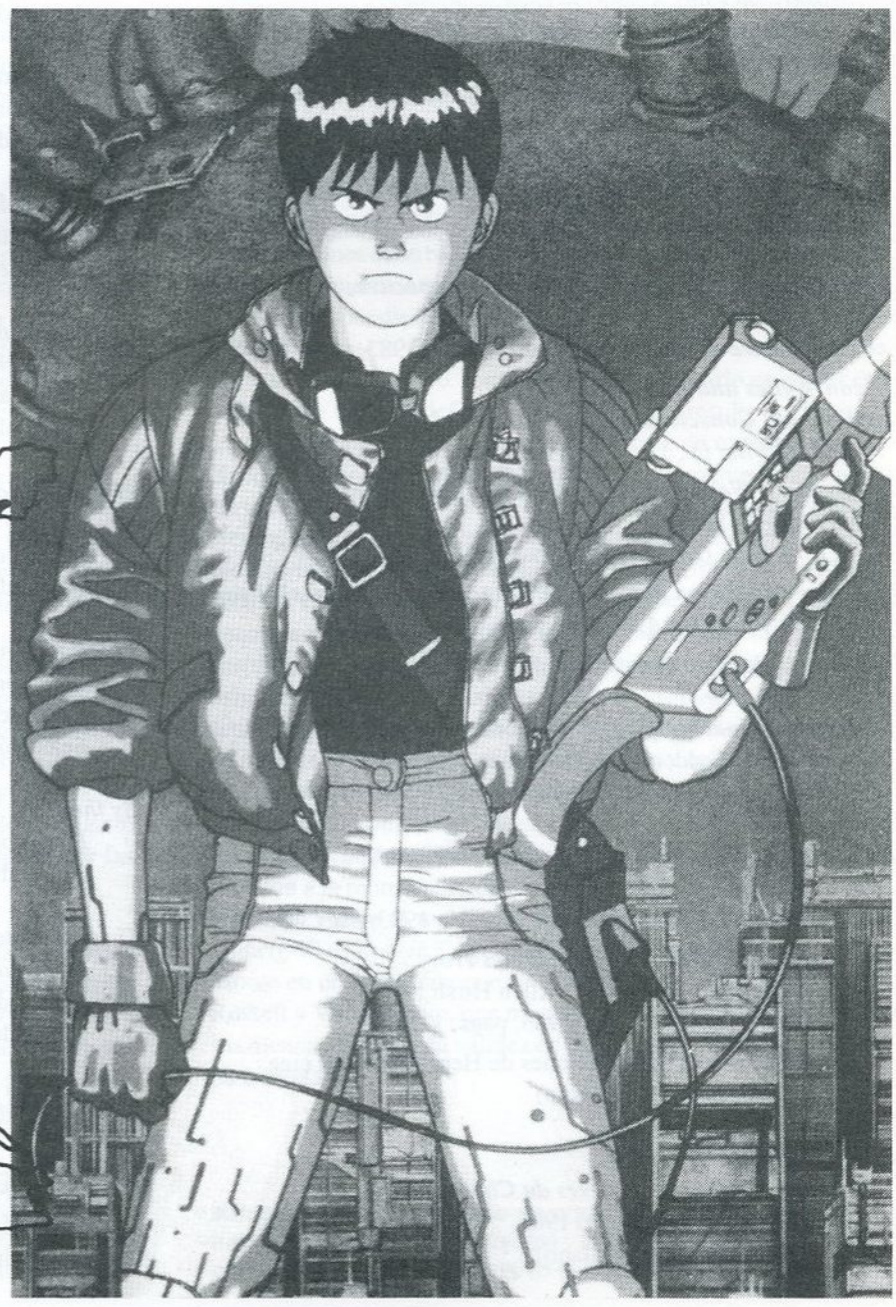
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Akira
de Katsuhiro Otomo

La aventura más grande jamás contada

por **Fernando García** y **Hernán Ostuni**

videopáginas



Kaneda, tal como aparece en el afiche del largometraje.

Arriba: Parte del reparto del *manga* y del film.

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

Takashi El coronel Masaru Kaneda Tetsuo Kay Ryu

Hasta mediados del siglo XVIII, las manifestaciones artísticas en el Japón sólo podían ser apreciadas por clérigos, artistócratas y familias poderosas, dejando fuera de su alcance al pueblo. Recién entonces surgieron en Otsu, pueblo cercano a Kyoto, una serie de dibujos reproducidos manualmente, que se vendían como amuletos. Durante y después del período feudal se popularizaron diversos grabados en madera que conjugaban lo fantástico, lo macabro, lo místico y lo erótico con la caricatura.

Tras romper su aislamiento auto-impuesto y presionado por los Estados Unidos, Japon se vio invadido por los estilos gráficos europeos y aparecieron los primeros *mangas* (término local con que se denomina a las historietas), destinados a diarios y revistas. Trabajando desde 1947 e influído proporcionalmente por el *Kamishibai* (espectáculo realizado con dibujos de papel) y los cortos animados de Walt Disney y los hermanos Fleischer, Osamu Tezuka creó los dos personajes más populares del Japón: *Jungle Taitei* (1950) y *Tetsuwan Atomu* (1951), conocidos en nuestro país como *Kimba, el león blanco* y *Astroboy*, respectivamente. Este último, debido a la incansable labor de Tezuka, se transformó en el primer dibujo animado televisivo nipón, en 1962.

Para los japoneses, Osamu (1926-1989) es el *Manga No Kamisama*, o sea el Dios de los Comics, porque gracias a sus aportes la historieta local alcanzó el perfil vastamente masivo del que goza hoy día. Una revista japonesa de historietas vende un promedio de tres a cuatro millones de copias por edición. Las mismas son, en su mayoría, semanales y giran alrededor de las quinientas páginas en blanco y negro, que se leen en un lapso inferior a los veinte minutos. Cada título ofrece una veintena de historietas seriadas, de las cuales sólo las exitosas conocen ediciones recopilatorias de lujo, largometrajes fílmicos, series de TV, juegos electrónicos y todo tipo imaginable de *merchandising*.

Varios factores influyen para que estos *mangas* no crucen el océano. Primero y principal, la barrera del idioma y de la lectura (de derecha a izquierda y de arriba a abajo), seguido por la alta cantidad de páginas que ocupa un único hilo argumental (los *mangas* típicos se extienden alrededor de mil quinientas carillas, aproximadamente) tornan inviable la edición occidental, desde un punto de vista económico.

Hasta *Akira*, por supuesto.

El creador

Probablemente, el nombre de Katsuhiro Otomo nada signifique para los oídos occidentales. Pero para los japoneses es como si les hablaran de Moebius o de Alberto Breccia, no por su estilo estético sino por su trayectoria artística y por la elevada calidad de sus trabajos en el comic.

Katsuhiro, dignamente considerado el sucesor de Osamu Tezuka, nació el 14 de abril de 1954 en la localidad de Miyagi. Tras finalizar sus estudios artísticos y mientras cursaba arquitectura, debutó en 1973 con la historieta *Jusei*, adaptación libre de una novela de Prosper Mérimée. Cinco años después, ya afianzado en el mundo del *manga* y cotizado animador publicitario, Katsuhiro tomó contacto con autores occidentales al colaborar en la revista japonesa *Starlog*, que incluye trabajos del francés Moebius y del británico Barry-Windsor Smith, entre otros. Estos autores influyen notablemente en Katsuhiro, que traslada elementos de la estilización y la narración historietística occidental al *manga*, enfocando a los clásicos monstruos y robots gigantes desde un ángulo novedoso e introduciendo asidua y definitivamente en la ciencia ficción japonesa a los mutantes, la manipulación genética y los peligros de la tecnología descontrolada en grandes e importantes conjuntos urbanos.

A partir de ese momento, Katsuhiro se hizo acreedor a cuanto premio otorga el mercado nipón. Sus comics fueron consumidos ávidamente por millones de personas y la inclusión de su nombre en cualquier proyecto cinematográfico lo convierte en éxito. Estas ofertas fílmicas le ocuparon cada vez más tiempo, obligándolo incluso a abandonar la producción de *mangas*. Pero a mediados de 1982, cansado de dibujar fondos y diseñar personajes, Katsuhiro volvió con todo a su primer amor.

Volvió con *Akira*.

El manga

Cuando Kodansha Ltd., la más importante editorial nipona, dispuso la publicación del semanario *Young Magazine* (así, en inglés), lo hizo teniendo en mente exclusivamente a los estudiantes secundarios y univer-

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

sitarios, adolescentes occidentalizados en extremo que han dejando atrás las milenarias costumbres anteriores a la explosión industrial japonesa para adoptar distintos comportamientos occidentales modernos. Por lo tanto, los protagonistas de las historietas reunidas en el título debían representar, de una u otra manera, a ese segmento particular de la población. Con estas disposiciones, Katsuhiro comenzó el 6 de diciembre de 1982 la serialización de *Akira*, uno de los *mangas* más esperados. La importancia de la que gozan tanto Katsuhiro como la serie puede medirse por un hecho minúsculo: *Akira* es la única historieta de la publicación que presentaba dos páginas a todo color (generalmente reservadas para la publicidad), mientras que las restantes dieciocho eran en riguroso blanco y negro.

Producir veinte páginas semanales es una tarea titánica aquí y en Japón, razón por la cual es común que los *mangas* estén confeccionados por un abultado grupo de dibujantes, dirigido por el creador de la serie. En este caso, Katsuhiro cuenta con los talentos de Yasumitsu Suetaka, Matoko Shiosakai y Satoshi Takabatake, entre otros ayudantes.

Pensada como una gran novela, *Akira* arranca con el estallido de la Tercera Guerra Mundial el 16 de julio de 1988, provocada por la detonación de un desconocido tipo de bomba sobre Tokio. Treinta y un años más tarde (2019) el mundo está recuperándose del desastre. Y, por lo que puede verse, no muy bien. En la ciudad de Neo-Tokio el poder político se ve fraccionado por luchas internas y los violentos enfrentamientos entre el ejército y los grupos de resistencia son moneda corriente. Tras la fachada que brinda la preparación de unas nuevas olimpíadas, el gobierno desenvuelve experimentos psíquicos y extrasensoriales con chicos abandonados. Los poderes de uno de ellos, Akira, habían sido responsables de la silenciosa explosión que acabó con Tokio en 1988, comenzando la contienda bélica mundial. Por ese motivo, Akira fue criogenado y sepultado en una controlada cámara subterránea mantenida a una temperatura de cero absoluto.

Enfrentados a un futuro plagado por el desempleo y el terrorismo, los adolescentes se vuelcan a las drogas y a la delincuencia pandillera, mientras deambulan vanamente por orfanatos y escuelas correccionales. Dos de ellos, Kaneda y Tetsuo Shina, amigos desde sus más tiernas infancias, se ven envuentos en una compleja trama ultraviolenta y post-apocalíptica, reminiscente de **Blade Runner**, el *technothriller* y el *cyberpunk*. La misma alberga de manera asombrosamente natural y coherente las cuestiones domésticas, los cataclismos cósmicos y las eternas dudas existenciales que acosan a la raza humana desde el inicio de los tiempos. "*En la superficie, Akira parece ser una historia sobre fenómenos psíquicos alrededor de un chico, el propio Akira, pero yo prefiero verla como un relato de amistad entre Kaneda y Tetsuo*", dijo Katsuhiro. "*Es realmente la historia de cómo dos chicos que han estado muy juntos en su niñez van separándose gradualmente al crecer, debido al ambiente, la política y todas las otras cosas de la vida*".

¿Qué puede separar a estos amigos? Un accidente que revela las altas capacidades psíquicas de Tetsuo y saca parcialmente a la luz el Proyecto Akira que oculta el gobierno. De pronto, Neo-Tokio se ve desbordada por las actividades paranormales. Violentos encontronazos entre los distintos sectores llevan al Coronel (líder de la organización científico-militar responsable del Proyecto Akira) a efectuar un golpe de estado. Lady Miyako, una anciana con poderes extrasensoriales, funda y dirige un culto religioso que tiene a Akira como principal referente. Tetsuo, desconcertado, se enfrenta abiertamente contra Kaneda, siembra el terror en la ciudad y despierta a Akira.

Inconsciente de sus facultades, Akira provoca una nueva explosión, similar a la de 1988, que destruye casi por completo a Neo-Tokio, mata a Kaneda y pone en alerta al mundo entero. Después de este apocalipsis, Japón queda dividido en dos facciones enfrentadas: la del este, comandada por Lady Miyako, y la del oeste, dirigida por Tetsuo, que nombra Emperador del Nuevo Imperio Tokio a Akira. Tapado por las aguas, sin energía eléctrica y con pocos víveres, Neo-Tokio atraviesa su hora más negra.

Pero todavía falta lo peor.

El film

La relación comic-cine, es muy especial en Japón. Toda historieta exitosa se convierte inmediatamente en material fílmico y viceversa. El suceso que *Akira* obtuvo entre el público nipón prácticamente obligó a Katsuhiro a idear la adaptación cinematográfica. Perfeccionista como pocos, en abril de 1986 interrumpió la producción del *manga*, colgando la historia en un alto pico dramático, para dedicarse de lleno al film. Para la ocasión, las ocho compañías cinematográficas más importantes del Japón se fusionaron, fundando el *Akira Studio*, previo desembolso de los mil millones de yens que fueron necesarios para producir el dibujo animado más caro y mejor realizado del país. Obviamente, Katsuhiro se ocupó de la dirección, del guión, del diseño de fondos y personajes, eligió a los actores que hicieron sus voces y, en el tiempo que le quedó libre, dibujó todo el storyboard él solito.

"*Sabiendo que debía inventar un final para el film*", declaró Katsuhiro, "*me pareció lógico reinventar la línea argumental. En todo caso, la original era demasiado larga y compleja para adaptarse a la duración de una película. La compañía deseaba un film de aproximadamente cien minutos, pero trabajando en los storyboards me dí cuenta de que sería un poco más larga. Las discusiones más interesantes durante la preproducción estuvieron centradas en el enfoque que daríamos al personaje Akira. Algunos pensaban que debía aparecer tal cual lo hacía en el* manga, *otros coincidieron conmigo en que el film sería mucho más interesante si Akira no aparecía*".

El film utiliza los mismos personajes que la historieta y una línea argumental semejante, al menos en los hechos pivotales, pero cambia y suprime elementos secundarios que hubieran entorpecido el relato cinematográfico. La historia cambia considerablemente tras el despertar de Akira. En la película, Akira ha sido diseccionado y sus órganos internos preservados en cápsulas congeladas. Durante la batalla final entre Kaneda y Tetsuo, éste inicia una mutación monstruosa y rompe los frascos con los restos de Akira. Renacido en espíritu, el desencadenante de toda la acción se funde con Tetsuo y los pequeños paranormales, dando origen a un nuevo universo que dice llamarse, apropiadamente, Tetsuo. En Neo-Tokio, la luz del día ilumina los restos y abriga a los supervivientes, entre quienes se encuentra Kaneda.

Simultáneamente, el film incorpora una importante cantidad de historias paralelas que perfilan a los múltiples personajes en forma más rápida y específica. Por problemas de censura (la película debía ser apta para todo público) la mención y el consumo de drogas fueron reducidos al mínimo. En el campo estrictamente técnico, **Akira** representó una revolución en el cine animado nipón. Por primera vez en su historia se

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

pregrabaron las voces de los actores y se animaron las expresiones faciales de los personajes a partir de esa banda sonora. También se trabajó una amplia paleta de colores, rica en tonos sombríos, apoyada en un virtuoso manejo de la iluminación como elemento separador de planos. Todo esto contribuyó a la fiel representación del estilo gráfico de Katsuhiro, extraordinariamente detallista. Un extremo de ese perfeccionismo es el hecho de que muchos matices de tonos oscuros no llegan a percibirse en video y su variedad sólo se advierte en la copia cinematográfica. Una mención aparte merece la música, compuesta por Geinoh Yamashigorumi, bellísima amalgana de ritmos tribales, cánticos étnicos y religiosos japoneses y africanos.

"*Probablemente lo mejor sea ver la película como un resumen de la historieta entera*", recomienda Katsuhiro. Pero aún así, para quienes no tuvieron acceso al *manga*, los ciento veinticuatro minutos que componen **Akira** resultan una experiencia abrumadora que probablemente requiera más de una visión. A su vez, quienes conocen la historieta descubrirán en el film una sutil reinterpretación del original.

Akira se estrenó en Japón en julio de 1988, arrasando literalmente con la taquilla. Para celebrar el acontecimiento, Kodansha recopiló la historieta en cinco libros que agotaron varias ediciones. Poco antes, la TV local emitió el mediometraje documental **Akira Production Report**, sesenta minutos con reportajes al realizador, los actores, el músico y otros responsables de la película.

Entonces, ante la mirada expectante de todo un país, Katsuhiro Otomo retomó la producción del *manga*.

Akira conquista el mundo

Septiembre de 1987. Tras dieciocho meses de ausencia, *Akira* regresó a las páginas impresas. "*El final que mostré en el film es el final que tenía en mente para el* manga*: siempre imaginé vagamente que terminaría con Kaneda y Tetsuo recordando su primer encuentro en el orfanato. Haber utilizado esa idea en el film supone que debo inventar algo distinto para el* manga*; el final será aquí un poco diferente*", comentó Katsuhiro.

Por lo pronto, el *manga* recomienza con la creación de un nuevo universo a partir de los poderes de Tetsuo, y con la reaparición de Kaneda, sin mayores explicaciones y con algunas cualidades extrasensoriales. Además, una brigada especial compuesta por soldados norteamericanos y soviéticos invaden Neo-Tokio con el propósito adicional de eliminar a Akira mediante el uso de armas bioquímicas. Con el campo gravitacional de la Luna alterado y el clima terrestre descontrolado, Tetsuo comienza a mutar tal como lo hiciera en el film.

En junio de 1990 todo Japón seguía ansiosamente la confrontación definitiva entre Tetsuo y Kaneda cuando, imprevisiblemente, Kastsuhiro suspendió por segunda vez la publicación de la historieta. Para saber por qué, es necesario regresar a 1987. Lugar: la Feria del Libro alemana. Motivo: la firma del contrato por el cual la editorial norteamericana Marvel Entertainment Group (el Hombre Araña, el Increíble Hulk, el Capitán América, etc.) adquiere los derechos para la publicación occidental de *Akira*, a realizarse bajo la estricta supervisión de su creador.

Al fin, tras un trabajo titánico de adaptación a las formas occidentales, la edición norteamericana de *Akira* sale a la venta desde mayo de 1988, volando la cabeza de la mayor parte de sus lectores. Pronto, Inglaterra, Francia, España, Italia y Brasil comienzan a editar el *manga*. De igual manera la película llega a los Estados Unidos en 1989 y de ahí salta al resto del mundo. Por fin, los comics y las películas japonesas de animación se convierten en objetos corrientes en los fuertes mercados occidentales.

En 1992 Katsuhiro Otomo se encerró nuevamente en su estudio para terminar *Akira* de una vez y para siempre. En su versión completa, el *manga* alcanzará las dos mil quinientas páginas y se publicará simultáneamente en Japón y Estados Unidos durante 1994. Llevará algo de tiempo y bastante dinero acceder a la obra completa de Katsuhiro Otomo, pero quienes se animen no saldrán defraudados. En cualquiera de sus versiones, *Akira* es un *tour de force* que dispara al consumidor dentro del desconocido mundo de las artes visuales orientales.

Sin duda, la aventura más grande jamás contada.

Fuentes

Revistas *Comic Scene*, *Marvel Age*, *International Film Monthly*, *Akira*.

Otros lanzamientos

Oro y cenizas
de Walter Hill, con Ice Cube
(AVH)

Los fantasmas de un hombre respetable
de Claude Chabrol, con Michel Serrault
(Kinema)

Traición perfecta
de John Dahl, con Nicolas Cage
(Transeuropa)

Una cosa llamada amor
de Peter Bogdanovich, con River Phoenix
(AVH)

Video Cinemateca **El Gato**

Centro Cultural del Cine

Cine clásico, de autor, testimonial,
Neorrealismo Italiano, Expresionismo
Alemán, Pos-Modernismo,
glorias del cine mudo

un lugar distinto, para gente que ama al cine

Cabildo 2370 planta alta. Local 80
Cdad. de la Paz 2369 p. a. Local 80
Galeria Río de Janeiro

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

videopáginas

Espoir
de André Malraux

Sierra de Teruel

por **Fernando Martín Peña**

El francés André Malraux (1901-1976) nunca tuvo la intención de convertirse en cineasta. Cuando se inició la Guerra Civil Española en 1936, ya había publicado *La tentación de occidente* (1926), *El camino real* (1930) y *La condición humana*, con la que obtuvo el premio Goncourt en 1933. Esa obra literaria iba estrechamente ligada a su experiencia como militante político de izquierda y fue en tal carácter que se trasladó a España para colaborar con la República, pocos días después del levantamiento militar que marcó el comienzo formal de la guerra civil.

Entre julio y diciembre de 1936, Malraux organizó una escuadrilla de aviación con pilotos de las Brigadas Internacionales y además debió ocuparse personalmente de negociar armas y aviones en el extranjero. Participó en más de sesenta misiones y resultó herido en dos oportunidades, la última vez en Teruel, donde fue socorrido por los campesinos del lugar. A principios de 1937 viajó a los Estados Unidos y dio una serie de conferencias en procura de una ayuda material que la República estaba necesitando. Con esta sucesión de vivencias, Malraux escribió *L'espoir* y logró publicarla en París, a fines de 1937. El título refería directamente a la esperanza de que esa ayuda llegara y contribuyera al triunfo popular sobre el enemigo fascista.

Con el propósito de obtener tal ayuda, el gobierno republicano había colaborado en la producción del mediometraje documental **Tierra de España**, de Joris Ivens, a partir de la iniciativa de un grupo de escritores norteamericanos de izquierda. Como apunta el historiador Román Gubern, la eficacia de esa película fue escasa a causa de su formato; en cambio, "Una película de ficción y de largo metraje ofrecía más oportunidades comerciales para atraer al gran público internacional" [1]. Malraux fue asignado para realizarla.

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

Historia accidentada

La acción del film transcurre en Teruel pero como la guerra impedía filmar allí, todos los exteriores se hicieron en Barcelona y alrededores. Durante la producción, Malraux colaboró estrechamente con el escritor y dramaturgo Max Aub, valenciano por adopción, que, entre otras tareas, debió redactar los diálogos del film. El argumento, condensado por Denis Marion y Malraux, sólo utilizó algunas situaciones de *L'espoir* e inventó muchas otras, con el objetivo principal de destacar dos cuestiones centrales: los escasos medios del bando republicano y la unión popular ante la adversidad. El rodaje no había terminado cuando Barcelona cayó, en enero de 1939. Malraux, Aub y parte del equipo lograron escapar a Francia, donde rodaron una secuencia más y financiaron la postproducción con dinero de un inversor independiente. En julio **Espoir** se estrenó en París pero para entonces la guerra estaba terminada y perdida, con lo que el film quedó anacrónico desde su título.

Comenzó entonces su prolongada fama de obra maldita porque el gobierno de Edouard Daladier reconoció al régimen franquista, envió a Philippe Petain a España como embajador y, con toda coherencia, prohibió completamente la exhibición de la película. Al término de la Segunda Guerra Mundial, durante la cual Malraux fue tomado prisionero por los alemanes, **Espoir** tuvo una circulación mayor. En ese regreso fue acompañada por un prólogo del ministro de asuntos exteriores Maurice Schumann, en el que se comparaba la caída de España bajo el franquismo con la ocupación de Francia por los nazis[2]. En 1958 Malraux fue designado ministro de cultura por Charles de Gaulle y, por decisión personal, retiró el film de circulación hasta que dejó su puesto, diez años más tarde. **Espoir** se estrenó finalmente en España en enero de 1977, con una primera exhibición pública en Barcelona.

Lucha permanente

Todas esas dificultades sólo acrecentaron la fama del film. Entre los críticos e historiadores que se entusiasmaron con **Espoir** y contribuyeron a su difusión figuró André Bazin, que lo ha citado como uno de los precedentes atendibles del movimiento neorrealista. Al igual que otros films propuestos como apología del esfuerzo colectivo, el único protagonista de **Espoir** es el pueblo republicano español. Es el conjunto que sufre, muere y participa, por encima del heroísmo individual, y Malraux prefirió elaborar visualmente ese dato antes que apoyarse en los diálogos. El mejor ejemplo de esa intención es el final, en el que cientos de campesinos socorren en procesión a las víctimas de un accidente aéreo, secuencia célebre que ha sido comparada con todo desfile popular rodado antes y después. Malraux, sin embargo, no llega al extremo de dejar a los combatientes en el anonimato y en cambio acentúa la diversidad de su origen para recordar al público que la causa republicana no puede tener fronteras. Para no obstruir ese alcance internacional, el realizador evitó cuidadosamente emplear el término "comunismo" y trató de mantener en cambio la idea más abstracta de una cruzada humanista. Esa actitud era, además, coherente con su propia conducta como militante, ya que jamás adhirió públicamente al marxismo.

Aunque la trama se desenvuelve en forma episódica y despareja, la idea de la batalla está siempre presente y se traduce en un tono general de inseguridad y angustia que proporciona unidad al film. Ese tono se concreta en apuntes visuales o sonoros que casi siempre mantienen un deliberado segundo plano: el motor de invisibles camiones en movimiento, superpuesto a un diálogo que se desarrolla normalmente, o un adorno que se desprende de la pared porque éstas se sacuden con detonaciones lejanas. En este sentido, la precariedad de los medios disponibles no hizo más que acentuar una crudeza testimonial que Malraux se había propuesto desde un principio.

A pesar de su calidad cierta y de la estatura mítica que alcanzó con el tiempo, **Espoir** no tuvo una distribución internacional adecuada. Su estreno comercial argentino nunca se produjo, a pesar del lamento público de críticos prestigiosos[3], y hubo que esperar a que un coleccionista particular, Bubi Zeiler, importara una copia en súper 8 y la exhibiera regularmente en el cineclub Claridad.

Espoir es una de esas obras que no puede separarse de las circunstancias en las que fue realizada.

Notas

1. Gubern en 1936-1939: *La guerra de España en la pantalla*; Filmoteca Española, Madrid, 1986.

2. Schumann podía hablar del tema porque durante la guerra había tenido a su cargo la emisión de *La voz de la Francia libre*, desde Londres.

3. Ver crónica de Roland sobre La batalla del riel en *Crítica*, Buenos Aires, 23 de agosto de 1947.

Espoir/Sierra de Teruel (Francia/España, 1939)

Dirección: **André Malraux**. *argumento:* Denis Marion y A. Malraux, sobre novela de éste. *guión:* A. Malraux, Max Aub, Boris Peskine. *fotografía:* Louis Page, André Thomas, Manuel Berenguer, Jaime Piquer. *música:* Darius Milhaud. *elenco:* Andrés Mejuto, Nicolás Rodríguez, José Lado, Pedro Codina, Julio Peña, Castillo, S. Ferro, José Sempere. *duración original:* 88'.

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

videopáginas

Chamuyando
de Raúl Perrone

Hablar, esa apariencia

por **Sergio Wolf**

Los personajes no se mueven, están estacionados. O mejor: están entre dos incógnitas. La incógnita de su pasado y la de su futuro. En **Chamuyando**, el director Perrone parece haber extremado una idea que viene recorriendo en sus últimas realizaciones, tanto **Suave como el terciopelo** (1991) como **Angeles** (1992): la de criaturas sin pasado ni porvenir.

Fragmento robado, escena disuelta en un río mayor, hipotético o sugerido, que la contiene y no es mostrada. Hay un *blues -La tibieza del blues-* que canta Pájaro (Pajarito Zaguri), rasguea Carozo (Alberto Abuelo) y abre y cierra un proyecto de historia. Pájaro y Carozo hacen que su estacionamiento convierta la narración en un relato estacionado.

Incógnita y suspensión. Ellas trazan el sentido y una economía narrativa que opera de modo paradojal. Paradoja que trabaja en dos direcciones: en la puesta de cámara y en los vínculos entre el diálogo y la imagen.

Por un lado, hay solamente dos movimientos de cámara, dos *travellings* simétricos: uno para "ingresar" y otro para "retirarse" de la escena. Estos *travellings*, están interrumpidos por planos de la estación abandonada donde están los personajes, *inserts* que hacen las veces "*del lugar que los mira a ellos porque son ellos los intrusos*", como gusta explicar Perrone.

Y por otro lado, la torrencial verborragia de los diálogos. Esta abundancia dialógica -al revés que en **Suave...** o en **Angeles**- es una pura trampa de las apariencias. Es que la construcción del relato

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

funciona a partir de que la imagen desmiente la banda sonora, de que los personajes hacen lo opuesto a lo que pregonan sus profusos parlamentos. Ellos intentan robar un auto como si se tratara de un "hecho heroico", pero no es más que un acto de habla o el deseo que su esencial indolencia obtura. Ellos hablan de mujeres, pero -tal como ocurría en **Angeles**- ellas no son sino una gran ausencia, la invocación de una desesperación. Si Godard decía que para hacer un film solo hacían falta un hombre, una mujer y un auto, podría decirse que para Perrone el tercer término debe estar elidido en un absoluto fuera de campo.

Ya desde producciones anteriores, pareciera que la preocupación acerca del formato video o de la entidad de la imagen electrónica no representan, para Perrone, problemas en los cuales detenerse, dado que la búsqueda se orienta a los referentes cinematográficos. Ya en el diseño de la imagen, como en el concepto de la temporalidad o el tratamiento de los personajes, puede notarse una ausencia de prejuicios al incorporarlos, haciéndose visibles los nombres de Wim Wenders y, especialmente, Jim Jarmusch. Más que objetos a canibalizar o soluciones de puesta en escena a saquear, las obras de estos dos cineastas, y en particular de Jarmusch, funcionan como texturas o lugares desde los cuales edificar otro universo discursivo. Es así que el sombrero del protagonista de **Suave...**, o la posición de una cámara semipicada y en plano secuencia fijo en un interior reducido en **Angeles**, se proponen como reescrituras de ciertos rasgos de estilo de **Extraños en el paraíso** (1984). Esta intención de inscribirse en una zona de influencias no parece mérito escaso, en un país en que -no pocas veces- cineastas y videastas parecen creer que las filiaciones, o el hecho de elaborar un discurso con imágenes y sonidos referenciados, puede construirse desde cualquier lugar.

Raúl Perrone es dibujante e ilustrador. Publicó y publica trabajos en *Tiempo Argentino*, *Siete Días* y *El Cronista*, entre otros, y libros como *Borges en aerosol*, *Discepolín*, *Pichuco*, *Beatles a mano* y *Cortázar*. Realizó, como director y guionista, **El cumpleaños de Juan** (1976, Super 8), **Bang bang** (1989, U-Matic), **Buenos Aires-Esquina** (1990, U-Matic), **Ilusiones perdidas** (1990, U-Matic), **Suave como el terciopelo** (1991, U-Matic), **Angeles** (1992, U-Matic) y **Chamuyando** (1993, 16 mm-U-Matic Low Band) es su último trabajo.

Chamuyando (Argentina, 1993).

Dirección y guión: **Raúl Perrone**. *fotografía:* Sepe Zayas y Carlos Essmann. *cámara:* Clodo Luque. *sonido:* Mary Taylor. *intérpretes:* Pajarito Zaguri y Alberto Abuelo. B/Negro. Rodado en 16 mm. y editado en U-Matic/Low Band. 11'.

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

Memorias de un hombre imperfecto

Nadie es perfecto,
por Wilder y Hellmuth Karasek
Ediciones Grijalbo, Madrid, 1994.

Es traducción del original
Billy Wilder, eine Nahaufnahme,
ed. Hoffmann und Campe,
Hamburgo, 1992.

1.
-Has pensado alguna vez en escribir un libro..?
-Pues sí, en sueños. Incluso tenía el título: *Quién era, en qué me convertí, qué soy y quién soy yo, ¡pobre de mí!*. Cuando desperté desapareció la pesadilla.
(Billy Wilder a Hellmuth Karasek)

2.
Samuel Goldwyn: -¿En qué está usted trabajando actualmente?
Billy Wilder: -En mi autobiografía.
Samuel Goldwyn: -¿Y de qué trata?

Es improbable que Billy Wilder vuelva a filmar, pero año a año su posición en la consideración histórica sigue subiendo, acercándose cada vez más a Dios. Precisamente, Fernando Trueba lo ranqueó por debajo del vienés en la última entrega de premios de la Academia.

La comparación no tiene nada de blasfema; más bien fue recibida como el reconocimiento a uno de los mayores narradores del cine, que desde fines de la década pasada está siendo tomado en serio, como se merece. Anunciadas varias veces, y en consecuencia esperadas por muchos con ansiedad, las memorias del Maestro han sido escritas, concluidas y ahora traducidas al español.

Billy Wilder: Nadie es perfecto, es un libro de 465 páginas editado en Madrid por Grijalbo, dentro de la colección *Hojas nuevas*. La solapa consigna que Hellmuth Karasek colaboró con Wilder en este libro desde 1986 (la edición original alemana es de 1992). Como suele ocurrir en las biografías escritas "con la colaboración de", se adivina que el mayor peso literario habrá recaído en Karasek, guionista, comediógrafo y director del Instituto del Teatro de la Universidad de Hamburgo, a partir de la toma de datos en charlas grabadas.

El resultado es un desfile de anécdotas, consejos, hechos históricos, más anécdotas y cientos de observaciones punzantes acerca del Planet Hollywood. La narración fluctúa entre la primera y la tercera persona, tal vez por la imposibilidad de BW para encarar a *full* el proyecto con sus 88 años. Pero más allá de cierta indefinición, según el capítulo, los fragmentos que cuenta Karasek tienen como factor común el destacar virtudes cinematográficas y humanas que sería vanidoso poner en boca del propio Wilder.

La obra está dividida en tres partes: Europa, América y Sunset Boulevard, y repasa la vida de BW desde su infancia hasta la subasta de Christie's en noviembre de 1989, cuando liquidó su colección de obras de arte por 32, 6 millones de dólares.

por **Raúl Manrupe**

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

Así desfilan sus tiempos de periodista, su trabajo como "bailarín" (aquí las comillas tienen el mismo sentido que las de "cantante" para Susan Alexander Kane en **El Ciudadano**), París, la guerra, la caza de brujas, los guionistas, Hollywood, los premios de la Academia y el ocaso. También se incluye un anexo con una filmografía correcta pero no demasiado exhaustiva.

Periodista del demonio

Si la familia Wilder quería que uno de sus hijos fuera médico y el otro abogado, quedó bastante lejos del resultado final, porque uno fue fabricante de bolsos y el otro escritor y director de cine. Los unió un destino común: los Estados Unidos. Un país que para el joven Billie siempre tuvo una atracción irresistible, al punto de decidirlo a ser periodista: la visión de los íconos típicos del *reporter* hollywoodense en los noticieros de la época -sobretodo, papelito en la cinta del sombrero, la posibilidad de estar de pronto con Rockefeller o a bordo de un yate- lo convenció de su primera vocación.

En Viena, y a los 19 años, obtuvo su primer trabajo en el diario *Stunde* y entre muchos reportajes casi llegó a entrevistar a Freud (no lo dejó pasar). Pero su meta y meca inmediata era Berlín, y la concretó en 1926 cuando se adosó a una gira europea de la Orquesta de Paul Whiteman -por entonces conocido como el Rey del Jazz y arreglador de la primera versión de *Rhapsody in Blue* de Gershwin- como asistente y especie de traductor o guía pago. Era su oportunidad: permanecería en la ciudad alemana hasta 1933, trabajando y siendo despedido de varios periódicos a causa de sucesivas irreverencias y sarcasmos en sus notas.

Por entonces comenzó a colaborar en negro con guionistas de cine. De esa época data también su momento de pseudo gigoló, con puños y pechera y bailando todo el día. La suerte -una palabra que figura muchas veces en este libro- lo hizo coincidir con varios futuros exiliados en el clásico "realista" de 1929, **Menschen am Sonntag** (*Gente en domingo*) de Robert Siodmak y Edgar E. Ulmer. El guión era de Billie Wilder, a partir de una investigación de Kurt Siodmak, hermano del anterior. En la película también trabajaban Fred Zinnemann y Franz Wachsmann.

Cuatro años más tarde, la llegada de Hitler los puso en fuga a todos y BW fue a vivir a París. Hasta que Joe May, uno de los pioneros del cine alemán, le brindó la oportunidad de cruzar el Atlántico para siempre: había logrado vender un guión suyo a la Columbia.

Directores, escritores, actores

Una foto memorable, que no se incluye en la obra, deja constancia de una comida en casa de George Cukor, días antes de los Oscar 1972. Junto al anfitrión, George Stevens, Rouben Mamoulian, Robert Wise, Alfred Hitchcock, Robert Mulligan, Luis Buñuel, que pasaba por ahí, y BW. John Ford también estaba,

Sunset Boulevard (1950)

pero se había retirado enfermo antes de la toma. Si nos ajustáramos a la teoría de que los actores son marionetas en manos del director, es fácil deducir que en esa reunión no debe haber quedado títere con cabeza.

Más allá de esa cumbre, las opiniones de Wilder sobre sus colegas y colaboradores figuran entre lo mejor del libro.

- Lubitsch es señalado como su favorito: "*La mayoría de los cineastas calculan ante el público 2 + 2 = 4. Lubitsch decía 2 + 2, y dejad que el público obtenga el resultado por su cuenta*".

- Howard Hawks, su maestro en el oficio: "*La mayoría de los espectadores ni siquiera se daban cuenta de los cortes de montaje, por eso sus películas tienen ese aire de ligereza*".

- De Preston Sturges lamenta su asociación con el excéntrico Howard Hughes y su triste final, arruinado e injustamente olvidado: "*Los directores que más me gustan son aquellos en cuyas películas el espectador se olvida de que al rodar ha habido un director. Sturges era uno de ellos*".

- Stroheim: "*El tenía razón: el público se da cuenta de si un requisito es verdadero o falso*". Al aparecer en una escena con una cámara de fotos, exigió que tuviese colocado el rollo. Por otra parte, durante el rodaje de **Sunset Boulevard** (*El ocaso de una vida*, 1950) el Rolls Royce que Stroheim conducía debió ser arrastrado con una soga porque él no sabía manejar. Ello no le impidió chocar el portón de la Paramount.

- Chaplin y Welles: "*Media hora antes del estreno* [de **Monsieur Verdoux**] *llegó Chaplin y con sus propias manos raspó de los créditos la frase 'Basada en una idea de Orson Welles'*".

Con respecto a sus co-guionistas, el libro deja más de una enseñanza para todo aquel que quiera iniciarse en el oficio, en boca de un perfeccionista. I. A. L. Diamond es recordado con afecto como alguien que era capaz de contenerlo. Charles Brackett, como una pareja casi ideal, concluida en un divorcio que BW todavía lamenta. Karasek, por su parte, se ocupa de subrayar que sin BW ninguno de los dos rendía lo mismo. Brackett era todo un caballero americano y algo de eso tenía también Raymond Chandler, colaborador de Wilder en **Double Indemnity** (*Pacto de sangre*, 1944). Pero la relación entre ambos fue explosiva y desgastante, a pesar del brillante resultado final y ese

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

Algo sucede en

BARRIO JALOUIN

enfrentamiento debería convertirse en guión, o al menos en un cuento. Hasta que alguien se ocupe del tema, el capítulo que lo trata se le acerca bastante.

En cuanto a los actores, la historia de cada película deja como saldo una admiración mutua con Charles Laughton, capaz de mejorar una y otra vez sus tomas, actuándolas de distintas maneras. Laughton fue considerado por Wilder para una primera e irrealizada versión de **Coronel Redl**. Pero, "*puesto que era homosexual, no quería bajo ninguna cincunstancia interpretar el papel de un homosexual*". Cary Grant aparece como el "no pudo ser" de la carrera de Wilder, ya que nunca logró contarlo para un film. Humphrey Bogart es descripto como alguien difícil, que nunca encajó con BW ni con su forma de dirigir. Tony Curtis, un actor con buenas primeras tomas. William Holden, Jack Lemmon y en parte Walter Matthau son *alter egos* que figuran abundantemente en todo el libro.

MM y las otras

Tapa y contratapa del libro incluyen fotos de Marilyn Monroe. Las referencias a ella no podían faltar y son muchas. Wilder manifiesta a la vez admiración y fastidio por su colaboración. Por un lado, "*Era de carne y se fotografiaba de carne. Tenías la impresión de que bastaba alargar la mano para tocarla*". Por el otro, "*desahogaba sus humores y sus ataques en gente indefensa*".

Al respecto, reconoce que trabajar con ella le quitó años a su vida y descarga su ira contra Arthur Miller. Se incluye una guerra de telegramas feroces a causa de la indisciplina de Monroe durante el rodaje de **Some Like It Hot** (*Una Eva y dos Adanes*, 1959), pero su mayor indignación es el recuerdo de la trampa tendida por los periodistas en Orly cuando, al bajar de un avión, lo asaltaron a preguntas sobre la diva. BW contestó lo que siempre había pensado, con varios comentarios de extrema acidez. Nadie le había dicho que MM acababa de morir, con lo que sus declaraciones quedaron como un ejemplo extremo de impiedad involuntaria. Wilder agrega una última consideración acerca del mito: "*Existen más libros sobre Marilyn Monroe que sobre la Segunda Guerra Mundial. Hay una cierta semejanza entre las dos. Era el infierno, pero valía la pena*".

Audrey Hepburn es recordada con cariño, Kim Novak con un lamento por su mala carrera y Marlene Dietrich se nos presenta como un amor imposible -para ella, no para BW. En todo momento el pequeño vienés queda como un salvaje y divertido mujeriego. Así debió ser.

Retorno a Sunset Boulevard

La obra de Billy Wilder todavía no está lo suficientemente valorada en la Argentina pero no ocurre lo mismo en España, donde además del libro comentado se han publicado otros. También se emiten sus películas por TV, con cierta frecuencia.

Cuando **Sunset Boulevard** desata controversias en forma de comedia musical (y por un discutido trabajo de Glenn Close), este volumen se suma a los homenajes en vida que recibe el creador. Para quien quiera saber algo más sobre su personalidad y sus películas, sobre sus mecanismos de creación y sus observaciones (que el cine extraña) este libro es indispensable. El subgénero literario *Biografías de personalidades de Hollywood* tiene dos categorías bien delineadas: las revisionistas y las oficiales. *Nadie es perfecto* está entre estas últimas, pero eso no va en desmedro de un todo muy logrado. Además, su lectura es amena. Como las buenas películas del viejo Billy.

LIPARI
RESTAURANT

Obligado 1734
entre Pampa y José Hernández

Martes a Sábados desde las 20:00 hs.
Domingos abierto al mediodía

Cocina Italiana, Leyenda
y Experiencia.
Aromas, sabores
y el verdadero espíritu
de la mesa italiana
en un ambiente íntimo
a un precio razonable.

Reservas: 784-9682

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

PRIMER SIMPOSIO INTERNACIONAL DE TERAPIAS ALTERNATIVAS Y DISCIPLINAS AFINES
(Exposición Comercial Paralela)

12 al 15 de Julio de 1994
CENTRO CULTURAL GENERAL SAN MARTIN
BUENOS AIRES - ARGENTINA

ORGANIZA

Pléyades producciones
DANIEL CABRIO - LAURA CANTELMO

EXPOSITORES INVITADOS

Dr. Giraldo Motura
Dr. José María Vera Pedraza
Prof. Lía Albistur
Lic. Ana Inés de Avruj
Dra. Diana Carballo
Dr. Daniel Coifman
Prof. Diana Cóppola
Prof. Nora López del Corro
Dra. Ana Di Lonardo
Prof. Daniel Espina
Dr. Daniel Ferioli
Prof. Berta Furer
Prof. María Fux
Dra. María del Pilar García
Prof. Graciela Giorgetti
Dr. Marcelo Grande
Lic. Lidia Lapuschín
Prof. Elida Noverazco
Dr. Mario Perichón
Dr. Jorge Podolsky
Prof. Claudia Ramírez
Dra. Beatriz Rodríguez
Dra. Cristina Solórzano
Dr. Luis A. Spilzinger
Prof. Iris Stéin
Lic. Claudia Stern
Dra. María Graciela Suárez
Dr. Roberto Valle
Prof. Berta Stella Cantón (EEUU)
Dr. Nelson Caracó (URUGUAY)
Lic. Carlos Fregtman (ESPAÑA)
Lic. Thomas A. Leenerts (EEUU)
Prof. Rubén Adolfo Mar (MEXICO)

ENTIDADES AUSPICIANTES

Secretaría de Cultura de la Nación
Secretaría de Salud de la M.C.B.A.
Secretaría de Educación y Cultura de la M.C.B.A.
O.E.A. (Organización de los Estados Americanos)
Ministerio de Cultura y Educación de la Provincia de la Rioja
Ministerio de Salud de la Provincia de Córdoba
Ministerio de Salud de Salta
Subsecretaría de Estado de Educación de San Luis
Sistema Provincial de Salud de Tucumán
Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
Universidad Nacional de Mar del Plata
Universidad Nacional de Río Cuarto
Universidad Nacional de San Luis
Universidad del Norte "Santo Tomás de Aquino"
Instituto Universitario de Ciencias de la Salud
Fac. de Psicología de la Universidad del Aconcagua
Declarado de **INTERÉS PROVINCIAL** por la Gobernación de San Miguel de Tucumán

ENTIDADES CO-PARTICIPANTES

Errepar S.A.
Sistema Campo Cuántico S.A.

PRIMERAS JORNADAS DE DANZA ARMONIZADORA
Sábado 16 de Julio de 1994
CENTRO CULTURAL GENERAL SAN MARTIN
INFORMES
Moreno 769 6º Piso (1091) Capital Federal Tel.: 334-1300 / 6138

INFORMES E INSCRIPCION
Amenábar 3017 (1429) Buenos Aires Argentina
Tel.: 544-1218 Fax: 783-5557
(Lunes a Viernes de 15.30 a 20.00 hs.)

SE OTORGARAN CERTIFICADOS

EN EL AÑO DE LA COMUNICACION
CONSIGNAS
MEDIOS & COMUNICACION
YA ESTA EN TODOS LOS KIOSKOS

● Cine y video documental. Celuloide: Modelos de éxito para público de culto. TV: La interna de la televisión por cable. ● Radio: A través del muro, Borda - Olmos - Rawson. ● Investigación - Crítica de libros. ● Redes y bancos de datos -Congresos.
● *Dossiers: - Escuelas y cursos de comunicación.*
- Libros de comunicación: actualidad, lanzamientos, reseñas, Feria del Libro '94.

LA REVISTA QUE MASS-MEDIA

«QUASAR»
COMEDOR NATURISTA
lunes a viernes 11 a 16 hs.
COMIDAS PARA LLEVAR
CURSOS Y SEMINARIOS
Yoga • Runas • Naturismo
I'Ching • Tarot • Numerología • Flores de Bach
Astrología • Grafología • Gemas
Taller de Ecología • Biblioteca • Asesoramiento Ecologista
Asesoramiento en Alimentación Natural
para Animales Domésticos
"Volver a las cosas simples de la vida"
MOVIMIENTO ARGENTINO ECOLOGICO
FUNDADO EN 1982 POR YOLANDA YBARRA
Callao 741 1º Cap.
812-1395 • 42-2654 • Fax 93-8871

ALDEAS ECOLOGICAS ARGENTINAS
Centros Verdes de Productos y Servicios
PARA VIVIR
UNA CALIDAD DE VIDA MEJOR
también actividades deportivas, sauna, masajes, shiatzu, rei-ki, hatha y raya yoga, terapias alternativas, cosmética ecológica restaurant vegetariano de Yolanda Ibarra, *música new age • libros de autoayuda*
LAVALLE 373 • 314-2100 • 4125

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

Juan Sin Ropa

por
Héctor R. Kohen

Sin duda resulta difícil iniciar un comentario sobre el período mudo de nuestra cinematografía sin aludir a la destrucción, que a esta altura puede considerarse sistemática, de la casi totalidad de los films y de la literatura crítica de la época. Una de las consecuencias de esta carencia ha sido la de reemplazar el corpus fílmico y crítico por un conjunto de leyendas, tradiciones repetidas sin verificación, relatos a partir de visionados únicos de una copia también única, etc.

No escapa a esta situación **Juan Sin Ropa** (Georges Benoit, 1919), film notable por sus condiciones de producción, su temática, las transformaciones que inscribe en su estructura narrativa y en el modelo representacional en relación a sus predecesores.

La leyenda

Un equívoco, cuyo origen puede rastrearse en un comentario de Manuel Peña Rodríguez a Domingo Di Nubila[1], atribuye a esta película "*reflejar los acontecimientos de la Semana Trágica*". La repetición de esta aseveración condicionó la lectura del film, aún cuando la posibilidad de verlo era entonces superior a la actual, limitada a algunos fragmentos.

Juan Sin Ropa, producida por la Quiroga-Benoit Film, se encontraba en rodaje a mediados de 1918. De esto da cuenta la sostenida publicidad que la empresa realizó en *La Película*, a partir del n° 107 del 8 de octubre y que cubre todos los números publicados durante el año.También en la misma revista, en la sección Cinematografía Argentina correspondiente a los n° 111 y 112, del 7 y el 14 de octubre respectivamente, se informó acerca del estado de la filmación. La misma se encontraba finalizada en diciembre, cuando Héctor Quiroga realizó la difusión y venta del film en los países limítrofes.

La función privada de presentación en Buenos Aires, originalmente prevista para el día 2 de enero de 1919, fué postergada para el día 8 por la productora; pero los sucesos de la Semana Trágica, iniciados el día anterior con un tiroteo frente a los talleres metalúrgicos Vasena, obligaron a cancelarla en el marco del cierre de cinematógrafos que se prolongó hasta el domingo 12 de enero. Por lo demás esta situación no significó, obviamente, ningún obstáculo para su estreno fuera del país: en el n° 125, del 13 de febrero de 1919, *La Película* informa la realización de una función privada en Valparaiso y en el número siguiente -20 de febrero- reproduce la crítica publicada en *El Mercurio* de esa ciudad.

Juan Sin Ropa no refiere puntualmente, por lo tanto, a la Semana Trágica. A la argumentación arriba expuesta, suficiente para aventar cualquier duda al respecto, debe agregarse la que aporta la visión del propio film y la lectura de las sinopsis argumentales publicadas en la prensa especializada de la época. No obstante, es innegable que entre este film y la huelga y su represión, existen puntos de contacto, aún cuando no tengan una explícita mención diegética[2].

Estrenado el 3 de Junio de 1919 en el Grand Splendid y en el Palace Theatre, la lujosa sala de la empresa Glücksmann, **Juan Sin Ropa** se constituyó en el punto más alto, y a la vez final de un período de la cinematografía argentina, casi coincidentemente con el punto de inflexión que la historia del país inscribe la represión de Enero.

El film y su época

Las consideraciones arriba expuestas no solo autorizan, sino que plantean como imprescindible, una lectura del film que establezca las relaciones entre éste y su contexto: esto es, colocar a **Juan Sin Ropa** en el marco de la cinematografía de la época y a la vez situar a ésta en el complejo escenario de un país que ingresa a su primer gobierno demócrático, el de Hipólito Irigoyen, en 1916. En primer lugar, la guerra europea determinará la desaparición en el mercado cinematográfico argentino de los films de aquel origen, mayoritariamente italianos, daneses y franceses. El recurso a la provisión en Hollywood será una alternativa que sólo se efectivizará a partir de 1918. Se abre, entonces un espacio que deberá ser cubierto por la producción nacional que estrena algo más de setenta films entre 1914 y 1918, concentrando el grueso de estos estrenos en 1916 y 1917.

➳

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

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

¿Cuál es la situación social en que esto ocurre? ¿A qué público y con qué propuestas se dirigen estos films?. Los años cercanos al Centenario de la Revolución de Mayo indican el resquebrajamiento del proyecto de la elite surgida en el '80, de Roca y Pellegrini. Jaqueado por las revueltas obreras y los reclamos democratizadores de la UCR que desembocan en la Ley Saenz Peña, el Régimen y sus descendientes intentan encontrar una justificación histórica que legitime sus aspiraciones a continuar detentando el control del aparato de gobierno y la estructura productiva. Se construirá entonces un discurso basado en la oposición ciudad-campo: "*Aquella será entendida como el lugar de disolución y vicio, vehiculizado por la gran masa de población inmigratoria a la que se ve como una amenaza hacia sus privilegios. El campo, por oposición, como el reservorio y el fundamento de lo argentino*" [3].

Esta temática será la de un número importante de películas, tanto en la vertiente que apuntala la construcción de una tradición gauchesca de abstracta libertad, honor y coraje[4]; como la que sustenta la equiparación del arrabal con la criminalidad.[5]

Una mirada muy distante de la que proponen Quiroga y Benoit, lúcidamente sintetizada por el anónimo cronista de *El Imparcial Film*, en el número del 5 de junio de 1919: "... [Juan Ponce] *va venciendo todo lo que se encuentra de gaucho, de barbarie primitiva, en la vida y en los hombres que lo rodean, idealizando la lucha y dando fines al trabajo, de más alto bien social, contra el egoísmo de los privilegiados y el odio de los menesterosos*".

Juan Sin Ropa es, en la leyenda de Santos Vega, el símbolo demonizado del progreso, vencedor del viejo payador que ejemplifica aquellas virtudes que la aristocracia reivindica como propias. Una oposición que trasciende el plano temático para trasladarse al del sistema productivo y al del modelo de representación, el lugar en donde **Juan Sin Ropa** resulta más eficaz.

De la Platense Film a La Quiroga-Benoit Film

Una eficacia sustentada, sin duda, en la incorporación de los modernos métodos de producción puestos a punto y positivamente probados en Hollywood, que caracterizó a la segunda época de la Platense Film y a su sucesora: la Quiroga-Benoit Film. Para lograrlo, Héctor Quiroga, ex responsable de publicidad de Glücksmann, se asoció con Paul Capellani, el francés Georges Benoit y Marcel Morhange, produciendo en 1918, bajo la dirección de Capellani **¿Hasta donde?**. Producto inicial y final a la vez de esta efímera asociación[6] que fué reemplazada por la conformada por Quiroga y Benoit, responsable del film que nos ocupa, disuelta a su vez en agosto de 1919.

Es en este sistema organizativo, así como en el modo de representación que lo sustenta, donde se encuentran algunas de las razones que hacen de **Juan Sin Ropa** no solo el film más importante del período sino tambien el primero que puede ser calificado de moderno. Frente al primitivismo de sus antecesores, ejemplificable a través de **Hasta después de muerta** (Parravicini, Martínez y Gunche, 1917), **Juan Sin Ropa** se destaca por el empleo de todos los recursos que el cine norteamericano habia estabilizado a partir de Griffith: utilización dramática del primer plano, alternancia de planos medios y generales puesta al servicio de la narrativa, enlace entre planos utilizando las "*figuras de articulación,* raccords *de dirección,* raccords *de mirada y por supuesto* raccord *en el eje*" [7].

Un sistema que desplaza definitivamente, más allá de lo efímero de la experiencia productiva de Quiroga y sus socios, al modelo vigente hasta entonces. El crédito a la realización se adjudicaba al argumentista, generalmente un escritor legitimado por el aparato cultural, como Belisario Roldán. De éste se estrenan en 1917 tres films: **El Conde Orsini**, (dir. Serrano Clavero), **El ladrón** (dir. Juan Glizé) y **El capataz Valderrama** (dir. M. Palache) y un cuarto en 1918, **El rosal de las ruinas** (dir. Juan Llauró). Salvo el que dirigió Palache, todos los demás omiten en su publicidad cualquier referencia no sólo a los rubros técnicos sino tambien al director del film. Por el contrario, es el saber cinematográfico y la experiencia de Capellani, Benoit y Morhange, el principal argumento al que recurren para propagandizar la excelencia de su producción los responsables de la Platense Film y su sucesora.

La vuelta al campo: huelguistas y niños bien

Frente a la mirada hacia el pasado, hacia la calma pureza del campo redentor, la publicidad de **Juan Sin Ropa** fué casi una provocación para los descendientes de los liberales del '80, aterrados por las fuerzas que habian desencadenado: "[Juan Sin Ropa] *es la simbolización diabólica del vencedor de Santos Vega. Es el trabajo y el progreso invadiendo la pampa y derrotando al último vástago del gaucho autóctono y salvaje; es el ideal nuevo, el capital moderno, desnudo en su grandeza, que viene a sustituir en nuestra incipiente civilización los egoísmos de la naturaleza nativa*".[8]

El film retoma las ideas y esperanzas de los sectores medios, muchos de ellos inmigrantes, de lograr una fortuna mediante el trabajo en la nueva tierra.

Su protagonista, líder de la huelga en un frigorífico, perseguido por la policia, huye al campo. Juan Ponce, símbolo del trabajo, deviene entonces dirigente agrario, enfrentando junto a otros colonos a los especuladores y agiotistas. Si hasta entonces el lugar del mal estaba, para nuestra cinematografía, en los arrabales de la Sodoma del Plata, **Juan Sin Ropa** lo muda al campo, que no está poblado por payadores sino por acopiadores de granos y gerentes de ferrocarril.

El tránsito de Juan Ponce puede relacionarse con el que Belisario Roldán imaginó para Manuel, un niño bien descarriado que retorna a la estancia paterna para redimirse de sus pecados. Para este personaje de **El Ladrón**, "*La pampa había concluido, en efecto, de ejecutar el milagro iniciado en el alma de Manuel, el libertino de otros tiempos ha ennoblecido su alma en el trabajo y el sudor ha purificado su alma juvenil*" [9]. Entre el trabajo como valor supremo y fuente de acceso a la riqueza (**Juan Sin Ropa**) y su variante catárquica (**El Ladrón**) existe la misma distancia que separa herederos de desheredados y el destino de uno y otro estará signado por aquello que resulta determinante del destino del país: poseer la tierra.

Conclusión

La cuestión planteada al principio, esto es, la demostración de la imposibilidad de que **Juan Sin Ropa** se realizara inspirada o "reflejando" la Semana Trágica, admite, creo, una formulación que invierta los terminos de la relación. No es que la Semana Trágica esté en **Juan Sin**

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

Ropa. Es **Juan Sin Ropa** el que está en la Semana Trágica, en tanto que las condiciones de producción del film, así como las que determinan el final de la Quiroga-Benoit, se colocan en la línea de los sucesos que culminan en enero de 1919.

Luego de la disolución de la sociedad -de resultas de la cual Georges Benoit volvió a los EE.UU. con la posibilidad de vender allí el film- dos hechos establecerán, simbólicamente, el fín de esta etapa: Marcel Morhange, al frente de la New York Film Exchange, será el representante de la empresa norteamericana Vitagraph. En tanto Héctor Quiroga abandonará el proyecto del que sería su tercer film, **Pampa y Ciudad**.

Notas

1. Domingo Di Núbila: *Juan Sin Ropa, uno de los primeros dramas sociales del cine mundial*; en Lyra, primer ejemplar, Bs. As., 1962.

2. El registro testimonial de la Semana Trágica fué realizado por Pío Quadro: *La Semana Trágica en Buenos Aires* (1919).

3. Héctor Kohen: *La crísis de la modernización. La oligarquía en el cine argentino en el período 1908-1919*; Actas del XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, UNAM, México, 1994.

4. **Nobleza Gaucha** (Gunche, Martínez de la Pera y Cairo, 1915), **Bajo el sol de la Pampa** (Humberto Peruzzi,1916)

5. **Buenos Aires Tenebroso** (Juan Glizé, 1917), **Violeta o la Reina del Tango** (Juan Glizé, 1917)

6. Paul Capellani comercializó el film en los EE.UU. bajo el título **Destiny and Dollars**.

7. Burch Nöel: *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 1987.

8. *La Película*, agosto-diciembre 1918.

9. *Belisario Roldán: El Ladrón*, en PBT, Bs. As., 1917.

Juan Sin Ropa (Argentina, 1918/19)

Dirección: **Georges Benoit**. *argumento*: José González Castillo. *fotografía*: Georges Benoit, Enrique Lucchetti, Francisco Mayhofer. *elenco*: Camila Quiroga (Elena, hija de Alvarado), Héctor Quiroga (Juan Ponce, símbolo del trabajo), Julio Escarcela (Aldunate, rico estanciero), José de Angel (Alvarado, dueño del frigorífico), Alfredo Carrizo (El Clinudo, obrero rebelde), Carlos Bouhier (Oscar, hermano de Elena), Santos Casabal (Benítez, su amigo), Haydée Passera (la hijita de Aldunate), José Rubens (Don Pietro Bonomi, chacarero), María Rando (María, su hija), A. Cuartucci (El Tuerto, amigo de El Clinudo).

Héctor Rodolfo Kohen es investigador del Instituto de Artes del Espectáculo, Cinema, de la Facultad de Filosofía y Letras, docente auxiliar de Historia del Cine Universal en la carrera de Artes de la misma Facultad y Jefe de Trabajos Prácticos de Historia del Cine I, en la Universidad del Cine.

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

Concursos y festivales

X Festival Internacional de Cinema de Troia
para largometrajes, en 35 ó 16 mm
Inscripción: del 24/6 al 2/7 de 1994
Informes: Troia...2902, Setubal, Costa Azul; Portugal
fax: (65) 44 123

48th Edinburgh International Film Festival
para films de corto y largometraje, documental o ficción, 35 ó 16 mm
Inscripción hasta el 13 de mayo de 1994
Informes: Penny Thompson, dir. 88 Lotman Road, Edinburg, EH39BZ, Sc.
fax: (44) 031-229-5501

Zoo Video: Primer ciclo de video arte
Centro Cultural Recoleta
Llevar copias en VHS (PAL) a Junín 1930,
lunes y miércoles de 16 a 20 hs.
te: 804-0878

Nuestras raices (Centro Internacional de Conservación del Patrimonio)
Videos de más de 4' y menos de 30', en NTSC o PAL
Tema: La conservación del patrimonio
Inscripción: hasta el 1° de agosto de 1994
Julián Alvarez 1449, 13 "H" (1414)
te: 72-8027

1er Certamen Internacional de Videos sobre Derechos de la Niñez
Video U-Matic, S VHS y Betacam, en PAL,
o 16mm, entre 10 y 20'
Inscripción: hasta el 30 de agosto de 1994
Programa nacional por los Derechos del Niño y del Adolescente
Av Santa Fe 1548 6° Piso
Tel: 42-5766, Fax: 812-6244

3er Concurso Nacional Festival de Cine y Video de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la UBA
Inscripción: hasta el 12 de agosto de 1994
Ciudad Universitaria, Pabellón 3; Dpto. de Cine y Video, 3° Piso
Fax: 782-8871

Clásicos

Aún pueden conseguirse los viejos números de **Film** en Cochabamba 868 o encargarlos por teléfono al 304-1297

Postdata

Agradecemos los comentarios, cartas, felicitaciones, críticas y artículos de María Fasce, José Luis Cancio, Sra. Glufer, Jorge Castañeda, José A. Martínez Suárez, Yvonne Yolis, Javier Garrido, Martha Hendler, Alberto Daneri, Juan Manuel Antín, Mariano Lozano, Julia Félix-Didier, Florinda Greco, Felipe Gallego, Lidia Gnatiuk. La dirección reconoce, además, el inestimable aporte de Sebastián Peroni.

Film8 sale los últimos días de **junio**

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

La fábrica de los sueños

videoclub

Corrientes 1555 • Tel: 40-7098

BLU. FILMS COMICS MAGAZINES

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

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

KINEMA KINEMA

Estamos preparando para usted las obras que revelaron a un gran maestro del cine de hoy

NIKITA MIJALKOV

CINCO TARDES
Su deslumbrante ópera prima

SIN TESTIGOS.
Premiada en Berlín, Cannes y nominada para el Oscar 1984.

LA ESCLAVA DEL AMOR.
"Un film extraordinario rebozante de pureza y poesía."
Los Angeles Times.

PIEZA INCONCLUSA PARA PIANO MECÁNICO.
Basado en la novela de Anton Chejov. Premiada en Cannes, Chicago y San Sebastían.

OBLOMOV
Mejor película San Sebastían 1979. Primer premio de la crítica Cannes 1979. Basado en la novela de Iván Gontcharov.

LA PARENTELA.
Comedia sin igual llena de alegría y esperanza.

ASALTO AL TREN BLINDADO.
Ambientada en el final de la guerra civil en Rusia. Comprometida mirada acerca de la amistad y la revolución.

KINEMA

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

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