

Film



Urotzukidoji

ultraviolencia
japonesa

las películas de
Tinayre

Encuesta
**¿Nuevo
cine
argentino?**
segunda parte

**Wyatt
Earp**
en la mirada de
Lawrence Kasdan

cinco
horas con
**Robert
Bresson**

**Monty
Python**
algo completamente
distinto

Dossier

Cronenberg

KINEMA KINEMA KINEMA

*En un esfuerzo extraordinario
presentamos esta obra*

OTELO
DE: ORSON WELLES



HAMLET
DE: GRIGORI KOZINTSEV



OTELO
DE: SERGUEI YUTKEVIC



EL MAESTRO DE MÚSICA
DE: ANDRZEJ WAJDA



LA ZONA
DE: ANDREI TARKOVSKY



SOLARIS
DE: ANDREI TARKOVSKY



EL ESPEJO
DE: ANDREI TARKOVSKY



ANDREI RUBLIEV
DE: ANDREI TARKOVSKY



MILAGRO EN MILÁN
DE: VITTORIO DE SICA



SORGO ROJO
DE: ZHANG YIMOU



que enriquece nuestro catálogo

Conózcalo

Film9

6 Wyatt Earp - Kasdan

Uno de los grandes mitos del oeste es el de **Wyatt Earp** y **Fernando M. Peña** recorre las versiones que el cine ha dado hasta llegar a la de **Lawrence Kasdan**.

A su vez, la obra de **Kasdan** según **Julia Solomonoff**.

12 ¿Nuevo cine argentino? II

Segunda y última parte de una encuesta a jóvenes cineastas argentinos.

Sergio Wolf pregunta y extrae conclusiones.

18 Bresson

Crónica de un encuentro entre el maestro **Robert Bresson** y el cineasta **Carlos Vallina**.

20 Dossier David Cronenberg

El cine de Cronenberg es **la tragedia del cuerpo**, dice **Sergio Wolf**

Filmografía completa y comentada por

Fernando M. Peña, Elvio Gandolfo, Yvonne Yolis,

Axel Kutchevatzky, Pablo y Nicolás Meda, Paula

Félix-Didier, Diego Curubeto y Luciano Monteagudo.

Entrevista por Stanley Wiater

El último Cronenberg, de **Pacto de amor** a **M. Butterfly**, en la mirada de **Elvio Gandolfo**.

38 Video

Lanzamiento: **Posse**, de Mario Van Peebles

Clásico: **von Sternberg** y **Marlene Dietrich**

Realizadores: **Eduardo Milewicz**

Festivales: **Gessel '94**

46 Monty Python

Toda la singularidad de este grupo cultor del humor absurdo y carnavalesco. Los toman en serio,

Paula Félix-Didier y **Fernando M. Peña**.

52 Urotzukidoji

El videasta **Pablo Rodríguez Jáuregui**, fascinado por estos mangas japoneses ultraviolentos.

54 Tinayre

Una de las obras más controvertidas del cine argentino revisada por **Abel Posadas**.

60 Libros

Un oficio del siglo XX, G. Cabrera Infante

64 Clasicos Nativos

Hombre de la esquina rosada,

esta vez por su director: **René Mugica**.

Agosto/Sept 94





- Cassettes
- Compact Discs
(nacionales e
importados)
- Videos
(nacionales e
importados)
- Audio - T.V.
- Banderas
importadas
- remeras
- Buzos
- Chalecos



AV. RIVADAVIA
5900 (1406)
BS.AS.
T.E. : 431-4493

envíos al interior

en la tapa
David Cronenberg

en la pagina
anterior

Kevin Costner
en Wyatt Earp,
de Clint Eastwood

Staff

Hacen **Film**

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

Dirección Editorial

Fernando Martín Peña
Sergio Wolf
Paula Félix-Didier

Diseño

Diego Cabello

Dirección Comercial

Aldo Paparella

Colaboran en este número

Marcelo Bello
Diego Curubeto
Elvio E. Gandolfo
Axel Kuschevatzky
Pablo y Nicolás Meda
Luciano Monteagudo
René Mugica
Abel Posadas
Pablo Rodríguez Jáuregui
Julia Solomonoff
Carlos Vallina
Diego Wolfson
Yvonne Yolis

Corresponsal en N.York

Gabriela Chistik

Impresión

Impresora Americana

Distribución

Vaccaro Sánchez & Cia.

Film

espera ansiosamente
su crítica, opinión
o comentario en
Cochabamba 868
Buenos Aires
Tel: 404-1197

B U E N O S A I R E S H E R A L D

Si su publicidad tiene objetivos precisos...

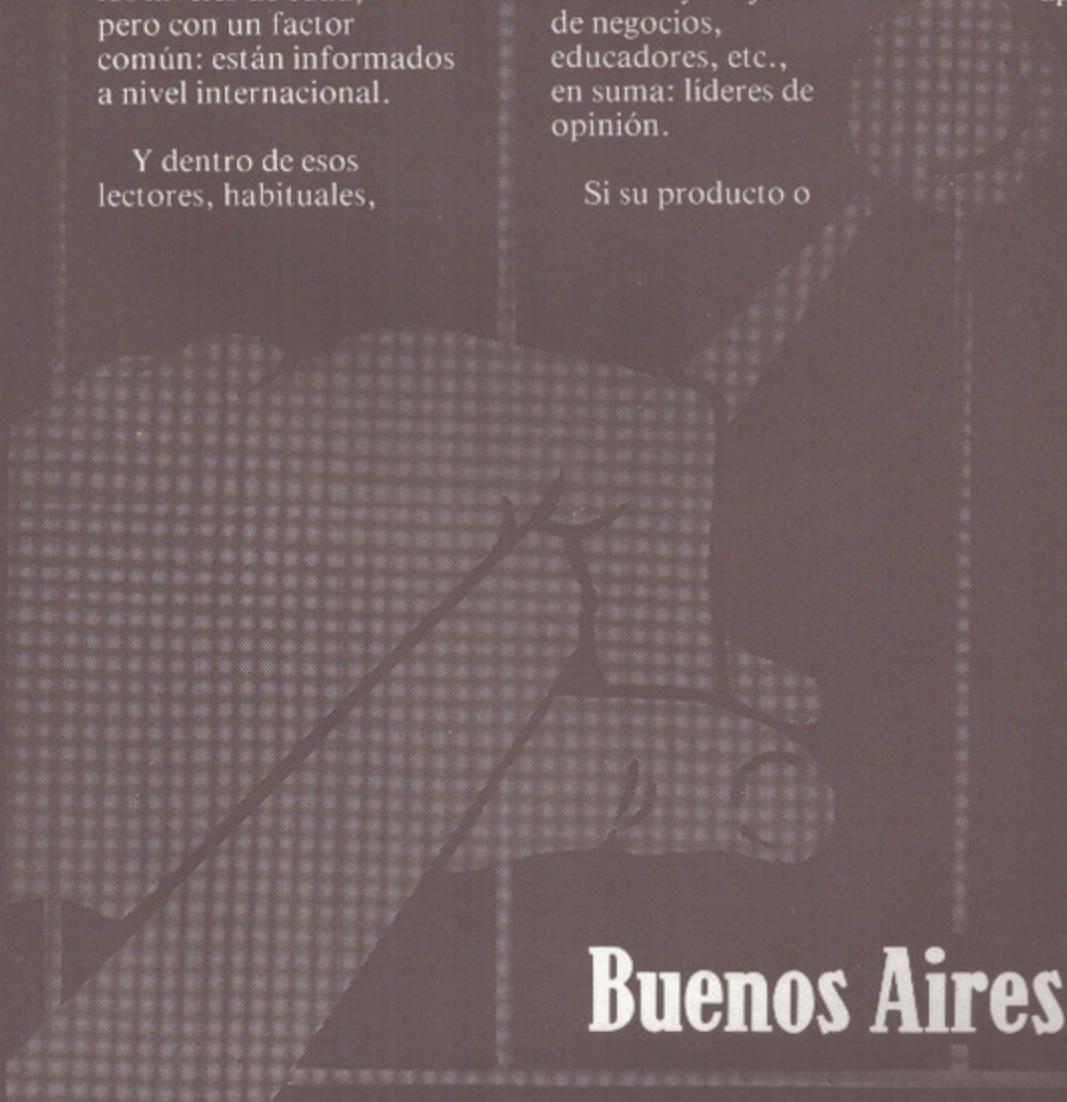
Más de 75.000 lectores de alto poder adquisitivo y de todos los niveles de edad, pero con un factor común: están informados a nivel internacional.

Y dentro de esos lectores, habituales,

diarios, hay presidentes de compañías, profesionales respetados, hombres y mujeres de negocios, educadores, etc., en suma: líderes de opinión.

Si su producto o

servicio apunta a ese mercado, su publicidad haría muy bien en apuntar al Herald.



Buenos Aires Herald

Wyatt Earp

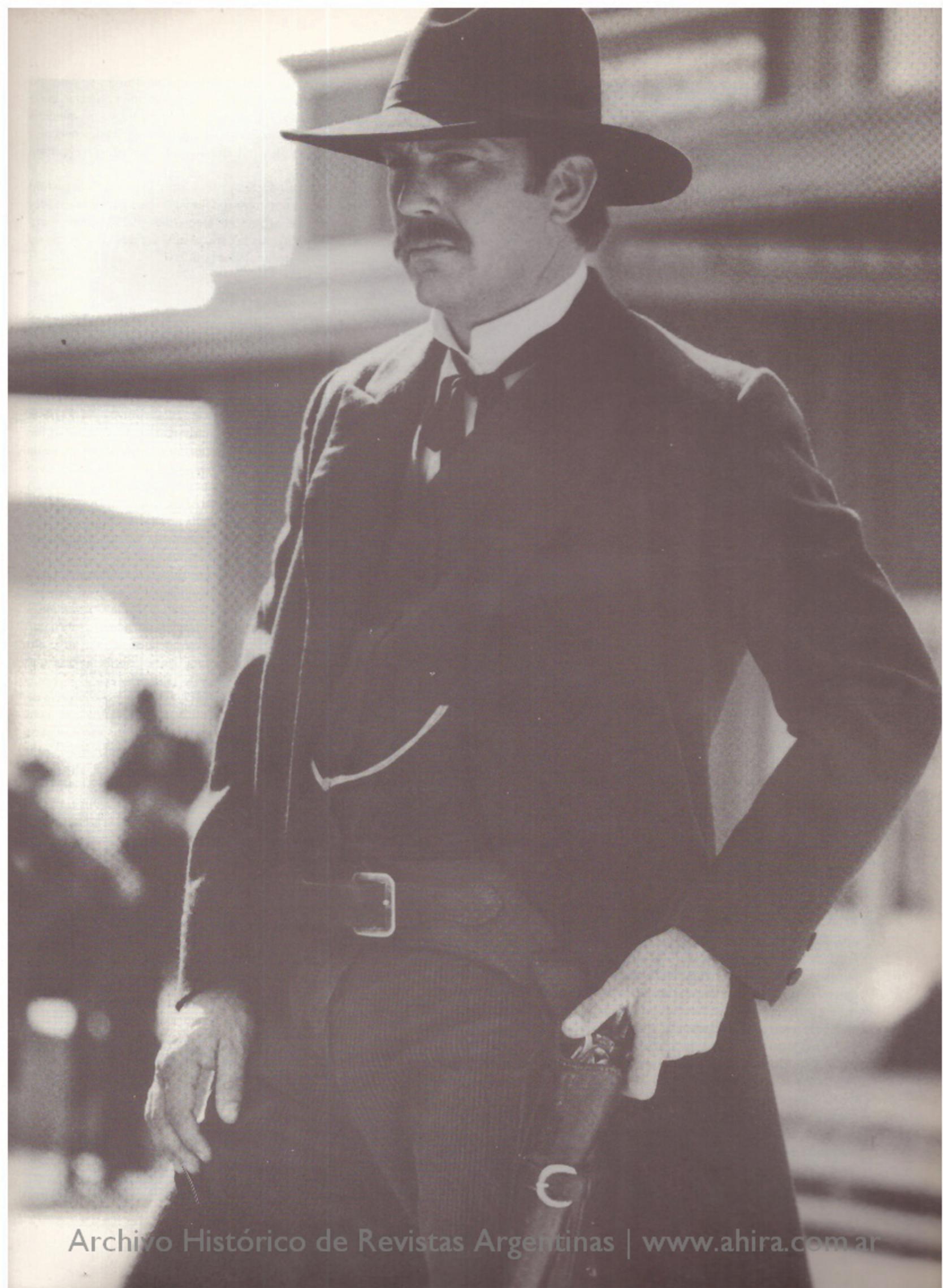
Una de las de la Historia del película de John periodista al se-

tras enterarse de que **El hombre que mató a Liberty Valance** no fue él, sino un oscuro cowboy que ha muerto olvidado: "*Cuando la leyenda se vuelve realidad, hay que imprimir la leyenda*".

Ford sabía de leyendas. En **My Darling Clementine** (*Pasión de los fuertes*, 1946) contó su propia versión de la leyenda de Wyatt Earp, en parte por el simple placer de contar y en parte porque el libreto le permitía volverse poeta: se trataba de una ficción con nombres reales sobre la que Ford afirmó su visión romántica de la conquista del oeste. Esa visión contenía tanto afecto por los hombres que permitían la civilización, como nostalgia por lo salvaje que se perdía, y el resultado de tal combinación fue un film fascinante que seguía al pie de la letra aquella frase del periodista. Earp (Henry Fonda) acepta ser comisario de Tombstone para vengar a su hermano menor, asesinado por la familia Clanton. Mientras llega el momento del enfrentamiento, Earp conoce a Doc Holliday y entabla con él una amistad conflictiva. Llegado el momento, Earp, su hermano mayor Morgan y Doc Holliday enfrentarán a los Clanton en un corral de ganado llamado O.K.

¿A quién le importa la verdad después de ver **Pasión de los fuertes**? A Ford, curiosamente. En una secuencia de su último western, **Cheyenne Autumn** (*El ocaso de los Cheyennes*, 1964), el realizador hizo que James Stewart interpretara a un Wyatt Earp jugador, egoísta, interesado y mujeriego. Para entonces el género se había vuelto "crepuscular" y las leyendas caían. Este segundo Earp de Ford fue lo más aproximado a la realidad que el cine americano se había permitido hasta la fecha.

frases más citadas
Cine está en una
Ford. Se la dice un
nador Stoddard,



A decir verdad

En parte, la leyenda se explica porque el verdadero Wyatt Earp (1848-1929) pasó los últimos años de su vida en Hollywood. Allí conoció a William S. Hart, Tom Mix y John Ford, todos los cuales idealizaban el mundo del que Earp provenía y estaban perfectamente dispuestos a escuchar sus historias, a creerlas e incluso a filmarlas. Earp colaboró además con el escritor Stuart N. Lake en la redacción de una biografía autorizada (*Wyatt Earp: Frontier Marshal*) que se publicó en 1931, dos años después de su muerte. El libro proporcionó muchos de los elementos ficticios que edificaron el mito e inspiraron algunas de las películas más idealistas, como *Frontier Marshal* (*El aguacil de la frontera*, de Allan Dwan-1939) con Randolph Scott, o *Tombstone, the Town Too Tough to Die* (*Hombres de peligro*, de William McGann-1942) con Richard Dix.

Earp fue el tercero de cinco hermanos, vivió como cowboy, jugador y cazador de búfalos y hacia 1874 se estableció en Wichita, donde su hermano mayor tenía un bar y un prostíbulo. Allí se unió formalmente a la ley y pocos años después se trasladó a Dodge City, donde obtuvo el grado de asistente del *marshal*. Ser parte de la autoridad de un pueblo suponía tratar a quienes operaban el juego y la prostitución, y fue así como Earp conoció y trabó amistad a personajes como Doc Holliday y Bat Masterson. En 1879 se estableció con sus hermanos Morgan, James y Virgil en Tombstone, un pueblo de Arizona. Allí buscaron y obtuvieron dinero de los comerciantes locales a cambio de protección: mantener la paz equivalía a la prosperidad económica. Los enfrentamientos mayores de los comerciantes tenían lugar con las familias ganaderas locales, que a su vez, lideradas por los Clanton, formaron su propio grupo de presión. Ese conflicto se resolvió a tiros en el O.K. Corral, el 26 de octubre de 1881. Los Earp salieron victoriosos pero poco después Virgil fue herido en una emboscada y Morgan fue asesinado. Wyatt resolvió vengarse, emprendió su propia búsqueda y llegó a matar a dos hombres, aunque nunca se supo con certeza si habían tenido alguna responsabilidad de la muerte de su hermano. Tras ese episodio, Earp pasó varios años en una relativa oscuridad, viviendo como jugador en distintos pueblos mineros.

Según pasan los años

Aunque Earp no se estableció como leyenda hasta la publicación de *Frontier Marshal*, el cine volvió una y otra vez sobre su figura y lo incorporó de tal modo al folklore del oeste que en algunos films, como *Winchester '73* (*Idem.*, Anthony Mann-1950) o *Masterson of Kansas* (William Castle-1955), sólo aparece en un plano secundario y casi decorativo.

Además de *Pasión de los fuertes* debe citarse destacadamente *Gunfight at O.K. Corral* (*Duelo de titanes*, 1956), cuyo enorme éxito devolvió al género un vigor comercial que parecía estar perdiendo. El realizador John Sturges filmó magníficamente el duelo con los Clanton, pero con toda su eficacia como espectáculo la película se resentía a causa de una descripción unidimensional y totalmente idealista de Earp, interpretado por Burt Lancaster. El personaje fue retomado por Sturges de un modo mucho más interesante en una tardía secuela de *Duelo de titanes* titulada *The Hour of the Gun* (*La hora de la pistola*-1967). Allí, el libreto de Edward Anhalt trazaba la búsqueda obsesiva que emprendía Earp (James Garner) para vengar la muerte de sus hermanos después del duelo del O.K. Corral¹. Con inteligencia, Anhalt y Sturges modificaron muy poco la figura de Doc Holliday, que había resultado uno de los elementos mejor definidos de *Duelo de titanes*, permitiendo así que la relación entre ambos personajes ganara una dimensión curiosa. En *Duelo de titanes* Earp era la encarnación de todas las virtudes y casi "adoptaba" a Holliday (Kirk Douglas), que se mantenía resentido, tuberculoso e impulsivo; en *La hora de la pistola* Earp vive un proceso de corrupción moral al que Holliday (Jason Robards) asiste con una actitud que oscila entre la resignación y la tristeza: no sólo porque sabe de caídas morales, sino porque además ha visto a su amigo en tiempos mejores. *Duelo de titanes* había sido un western tradicional y *La hora de la pistola* fue realizada en

pleno revisionismo, pero ese juego que Sturges se permitió entre Earp y Holliday estableció un vínculo coherente entre ambas: el tiempo transcurrido entre un film y otro quedaba incorporado a la ficción argumental. Juntas, las dos películas proponían una reflexión bastante explícita sobre la trayectoria del género.

Con toda su dureza y pesimismo, *La hora de la pistola* no alcanzaba los extremos delirantes a los que el realizador Frank Perry se arrojó en *Doc* (*Idem*-1971), donde Earp (Harris Yulin) rozaba la caricatura al ser descrito como un inescrupuloso manipulador político.

Wyatt vuelve

La idea de regresar sobre Wyatt Earp fue de Kevin Costner, pero Lawrence Kasdan se apropió de ella cuando el actor fue a pedirle opinión sobre el proyecto. La relación entre ambos se remonta hasta *The Big Chill* (Costner hizo un papel que Kasdan eliminó del montaje definitivo), pasa por *Silverado* y llega hasta *The Bodyguard* (*El guardaespaldas*, Mick Jackson-1992), suceso multimillonario del que Kasdan fue argumentista y productor. Según informó una extensa nota de la revista norteamericana *Premiere*, Costner había pensado en una miniserie de seis horas y Kasdan la convirtió en un largometraje de tres. En ambos casos, la longitud tuvo que ver con la decisión de que la película no se concentrara en uno o dos episodios de la vida de Earp, como la reciente *Tombstone* con Kurt Russell, sino en toda su biografía.

Kasdan y Costner conocen el pasado cinematográfico de su personaje y desde ese conocimiento proponen un film que "históricamente resulta mucho más fiel que las versiones previas". También conocen la historia del género, saben qué quiere la industria y cómo sacar adelante un film de costo sideral sacrificando la menor cantidad posible de material que el *mainstream* pudiera considerar riesgoso.

Pese a la propuesta fidelidad, el resultado no se priva de idealizar a su personaje, aunque esta vez la leyenda se traza desde un regodeo en la figura del héroe imperfecto que ya es característico de mucho cine moderno. Kasdan ha sabido justificarlo muy bien explicando que entiende a Earp como "El típico norteamericano básico. Es fuerte, es brutal, cree muy firmemente en algunas cosas y se atiene a ellas. Eso es lo que nos gusta pensar de nosotros mismos: que tenemos ciertos ideales y ciertos modos honorables de actuar. Eso es lo que nos gusta pensar acerca de Norteamérica: que cuando la fuerza es necesaria, la usaremos, que somos lo suficientemente fuertes para enfrentar al adversario más temible. Y, como Norteamérica, Wyatt Earp no siempre tiene razón y, de hecho, no resuelve todos los problemas".

Wyatt Earp sale adelante gracias a un insoslayable vigor narrativo, al evidente afecto de los responsables por su tema y al espectador predispuesto a recuperar un poquito más aquel cine de los espacios abiertos.

1. En 1988, Blake Edwards convocó a Garner para que interpretara nuevamente a Earp en *Sunset*, una historia presumiblemente policial ambientada en el Hollywood de los años '20, inspirada en la verdadera amistad entre Earp y el astro Tom Mix.

por **Fernando M. Peña**



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

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

Unico banco de fotografías ilustraciones y cine publicitario

Jorge Fisbein Representaciones S.A.

Alsina 943 - 3º piso - (1088) Buenos Aires/Argentina • Tel. (01) 345-0454/55/56 • (01) 334 4099/8121/1817 • Fax en todas las líneas

THE IMAGE BANK®
IN VICE
ARGENTINA
Film

Kasdan

Turista accidental en el Gran Cañon



"La auténtica experiencia de comprensión, cuando nos habla otro ser humano o un poema, es de una responsabilidad que responde. (...) La respuesta hace del proceso de comprensión un acto moral".

George Steiner, *Presencias reales*

Entramos a las películas de Kasdan como a una casa cuyo cerco ha sido violado. Todavía queda algo de aquel bienestar hogareño pero la amenaza de la violencia -de una violencia aleatoria, sin motivos- irrumpe en la vida de los protagonistas, intranquiliza su sueño, los fuerza a la *vigilia*. Los personajes deben abandonar su ingenuidad, su ilusión de estar a salvo. Acaban de ser sacudidos por una muerte cercana que *gravita* sobre sus vidas cotidianas, enfrentándolos a una búsqueda de sentido que es, esencialmente, moral.

por **Julia Solomonoff**

El accidente como vía de conocimiento

En *Accidental Tourist*, Macon se dedica a escribir guías para ejecutivos que se ven "forzados a viajar; guías para ir a los lugares más exóticos sin advertirlo, sintiéndose siempre como en su living". Macon resiste el contacto con el mundo con todas sus fuerzas: se atrinchera en su sillón, se resiste a salir, a mirar, a tocar o ser tocado. Intenta hacer del mundo una prolongación de su casa, no alterar sus costumbres, no actuar ni reaccionar ante nada. En sus espaldas fatigadas, su cintura dolorida, sus ojos hinchados y su tensión contiene el dolor ante la muerte accidental de su hijo, víctima de una violencia absurda, incomprensible. Sarah, su mujer, lo deja con un reproche: ella teme "distanciarse de los otros, encerrarse como él".

Macon interpone su cuerpo entre él y el mundo como una coraza, cuando en realidad es blanco de dolores y accidentes permanentes (Ley básica de las artes marciales orientales: no ser piedra sino agua; ante el golpe, la piedra se quiebra mientras que el agua fluye). En su propio intento clasificador, su cuerpo cae preso como un rehén del miedo a lo desconocido. Una caricia es capaz de desarmarlo: Muriel, adiestradora de perros (aun de los hurafños) se le acerca; Macon rehuye esa "extraña" mujer. Ella no se parece a él y a sus hermanos no porque sea excéntrica ni misteriosa, sino simplemente porque se trata de una "desconocida".

Empujado por su perro, Macon cae, es enyesado y se refugia en la casa de la infancia con sus hermanos, que se niegan a recibir visitas, atender el teléfono o aprender los nombres de las calles. Ordenan alfabéticamente la heladera y se imponen un pacto riguroso: no crecer, repetir los mismos juegos, ser siempre idénticos, no cambiar (una especie de *Perjurio de la nieve*), no permitir que entre la Vida -es decir, el Caos- a la casa.

Macon viaja a París con su valijita prolija que incluye lo indispensable ("no llevar nada tan valioso que su pérdida pueda ser irreparable"). Muriel lo sigue, Macon la evita. Con ella vislumbró una felicidad hogareña que parece reclamarle más de lo que él está dispuesto a dar. En el hotel, Muriel golpea a su puerta, pero Macon la cierra aunque piense en ella. Esa noche, su espalda dolorida lo deja inmobilizado por segunda vez. A la mañana siguiente Muriel llama pero él no responde. En cambio, pide ayuda a su hermana y ésta le envía a Sarah, que lo condena a mantenerse idéntico, a ser la constante repetición de un pasado al que no pueden volver y del cual ambos están agotados. ("Nunca creste en hablar abiertamente. El problema contigo es... nunca tomas decisiones")

Sarah insiste en darle pastillas y mantenerlo adormecido, pero esta vez Macon se niega a dormir, a seguir anestesiado. Está despierto y mira a Sarah como antes a Muriel. Ha recobrado la *lucidez*, reconoce el momento de *elegir* y esta única acción de la que debe hacerse cargo lo convierte en protagonista de esta "historia moral" (en el sentido de Rohmer). Hasta aquí, Macon se resiste a actuar (a ver), oculta sus emociones y, mientras puede, evita tomar decisiones. Pero el protagonista no es aquel que realiza más movimientos sino aquel que es movilizado por la historia, atravesado por ella en un punto que impide eludir el riesgo de crecer. Despierta a Sarah y le dice:

- "Regreso con Muriel".

- "Sabía que lo ibas a decir".

- "Tenías razón. Raras veces tomo decisiones pero qui-

zás no sea demasiado tarde. (...) Quizá lo importante no sea cuánto se quiere al otro sino quién sos cuando estás con el otro. (...) Esta extraña mujer me ayudó, me está dando otra oportunidad para decidir quién soy".

Macon abandona su valija, despidiendo el recuerdo de su hijo que le desea un "bon voyage" y va al encuentro de Muriel, a quien por primera vez puede nombrar como mujer a secas: "Arretez! Stop for that... woman!". El vidrio del taxi espeja, pero la mirada de Muriel lo traspasa, encuentra la de Macon y descubre su primer sonrisa abierta. Este discreto recurso requiere una rigurosa planificación de la puesta y es uno de los hallazgos formales del film; Kasdan ya lo había probado en **Body Heat**.

Los nuevos héroes

Grand Canyon es una recuperación de **Silverado**. El pueblo se convirtió en la ciudad de Los Angeles, los caballos en autos, Cobb (el sheriff-dueño del *saloon*) en Davis (productor de films comerciales y violentos). Mack (Kevin Kline) sale de un partido de basquet (los negros domesticados), toma una autopista atascada, entonces un *desvío*, se pierde en un barrio negro (Jungla, los negros temidos), lo rodea una banda y es salvado por Simon, de quien lo primero que vemos son sus botas vaqueras. Es Danny Glover, negro amigo, que en **Silverado** fue salvado por Kline: se deben la vida. Los amigos se reencuentran y, de manera platónica, se irán "reconociendo" en el film.

Mack (antes *sheriff* honesto, ahora abogado de inmigraciones) está anestesiado en su comodidad americana. Tiene mujer, hijo, dos autos, trabajo estable y una insistente candidata a amante. En Los Angeles, Mack y Simon andan desarmados; las armas han caído en manos de los desesperados o los inconscientes. Las únicas armas de Mack y Simon son morales. Claire, la mujer de Mack, escucha el llanto de un niño durante su habitual *jogging* matinal. Vuelve sobre sus pasos, se adentra en otra "jungla" y encuentra una beba abandonada. La alza, la lleva a su casa.

Mack se corta el dedo y no se da cuenta. Sobreviene un terremoto y luego el ataque cardíaco de un vecino. Mack cierra los ojos y sueña que vuela, pero en su vuelo de Superman se accidenta. Mack y su mujer tienen la misma pesadilla: no pueden tocar, hay vidrios que se interponen entre ellos. "El tacto, en que nos permitimos tocar o no tocar, ser tocados por la presencia del otro implica el deseo y el miedo al otro"

Davis, baleado en una pierna por intentar defender su Rolex, no podrá replantearse. Está demasiado cómodo en su posición de productor exitoso, negará cualquier posibilidad de duda, llenará de palabras vacías, rehuirá todo contacto franco. Davis opta por la negación y se encierra en un estudio. Mientras, Simon, Mack y los suyos van al encuentro del Cañón, al espacio abierto, al origen, a la libertad que alcanzaron por esa decisión de conocerse y confiar.

Ni Claire ni Mack sospechan hasta qué punto estos *desvíos* en sus recorridos habituales cambiarán su vida. Estos actos humanitarios, ayudar y ser ayudados, "responder al llamado", los comprometen íntimamente. Y es por este compromiso que recuperan su integridad, su humanidad. No terminan de encontrar un sentido a acciones que consideran mínimas. El cine se lo confiere, la ética deviene épica. "El mito de la comunidad perdida y vuelta a encontrar es constitutivo del western y de la épica en general"²

¿Cómo recuperar la épica del antiguo oeste en nuestra confusa cotidianidad? Si en el western lo moral se traduce en acciones físicas, en esta nueva épica lo moral deviene compromiso personal, toma de posición, entrega. Si Rohmer creó los cuentos morales, esas historias hitchcockianas sin crímenes ni asesinos, Kasdan hizo en **Grand Canyon** un western sin cowboys ni pistolas, un "western esencial".

Kasdan, a diferencia del *mainstream* paranoico americano, nos dice que la salida no es refugiarse ni armarse hasta los dientes, sino mirar a los ojos (final de **Accidental Tourist**), dar la mano, tender el puente al otro, "aceptar el desafío intelectual y ético de las relaciones del hombre con el hombre y del hombre con la infinidad"³.

Notas

1. Steiner, *op. cit.*

2. Angel Faretta, *Silverado, un film que importa.*

3. Steiner, *op. cit.*

Filmografía

LK nació en Miami, Florida, el 14 de enero de 1949. Estudió en la Universidad de Michigan y en la UCLA. Ganó posiciones en la industria escribiendo con particular eficacia para el productor George Lucas **El imperio contraataca** (1980), **Los cazadores del arca perdida** (1981) y **El regreso del Jedi** (1983). Debutó como realizador en 1981 pero ocasionalmente escribe y produce para otros directores. Es autor de casi todas las películas que dirigió:

1981 **Body Heat** (*Cuerpos ardientes*), c/William Hurt, Kathleen Turner, Richard Crenna, Ted Danson, J. A. Preston, Mickey Rourke.

1983 **The Big Chill** (*Reencuentro*), c/Tom Berenger, Glenn Close, William Hurt, Jeff Goldblum, Kevin Kline, Mary Kay Place, Meg Tilly, JoBeth Williams, Don Galloway.

1985 **Silverado** (*Idem*), c/Kevin Kline, Scott Glenn, Kevin Costner, Danny Glover, John Cleese, Rosanna Arquette, Brian Dennehy, Linda Hunt, Jeff Goldblum, Ray Baker, Joe Seneca, Lynn Whitfield.

1988 **The Accidental Tourist** (*Un tropiezo llamado amor*), William Hurt, Geena Davis, Kathleen Turner, Amy Wright, Bill Pullman, Robert Gorman, David Ogden Stiers, Ed Begley, Jr.

1990 **I Love You to Death** (*Te amaré hasta matarte*), c/Kevin Kline, Tracey Ullman, Joan Plowright, River Phoenix, William Hurt, Keanu Reeves, Victoria Jackson, James Gammon, Miriam Margolyes.

1991 **Grand Canyon** (*El corazón de la ciudad*), c/Danny Glover, Kevin Kline, Steve Martin, Mary McDonnell, Mary-Louise Parker, Alfre Woodard, Jeremy Sisto, Tina Lifford, Patrick Malone.

1994 **Wyatt Earp**

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

encuesta a jóvenes directores argentinos (segunda parte)

una generación de

Cuestionario

1. ¿Cuál fue tu formación? ¿A quiénes considerás tus maestros, en este aprendizaje que puede incluir lo académico o lo profesional, o ambos?
2. ¿Identificás raíces o filiaciones en el cine argentino? ¿Cuáles y por qué?. La pregunta no apunta a "gustos", sino a si tu obra continúa líneas, tendencias u obra de directores anteriores.
3. ¿Identificás raíces o filiaciones en el cine extranjero? ¿Cuáles y por qué?
4. ¿Creés que el ejercicio que un cineasta hace en la publicidad, la tele-visión o el video contamina un "ejercicio de poética cinematográfica"?
5. ¿Qué nexos establecés entre la teoría y la práctica? ¿Hay una concepción estética previa que motiva tu elección de determinados proyectos? En caso afirmativo, ejemplificar con fragmentos de tus trabajos.
6. ¿Cuáles te parecen los problemas o errores estéticos recurrentes del cine argentino contemporáneo?
7. ¿Qué creés que debería proponer una nueva generación de cineastas ante este marco de situación? ¿En qué ejes debiera poner mayor atención?
8. Detallar tu proyecto más inmediato, ya sea a partir del tipo de historia, del género o de la concepción estética prevista.

Como en la primera entrega de esta encuesta -publicada en el anterior número de *Film*-, la pregunta vuelve a ser: ¿por qué ahora una encuesta y algunas aproximaciones a las obras, o ejercicios, de los nuevos cineastas argentinos?. Y luego de una decena de diálogos y de la visión de un buen número de trabajos, es dable exponer algunas hipótesis obviamente provisionarias y quizá arriesgadas en sus alcances.

Uno de los ejes nucleares, es el referente a las "raíces" de estos cineastas con el cine argentino que los precedió, y en el que hay un divorcio o desinterés traducido en visible falta de identificación. Los motivos puede pensarse que obedecen a dos grandes "cortes" en el cine argentino que va desde los '60 hasta hoy. Y estos dos "cortes" marcan de un modo decisivo a los realizadores jóvenes, o que oscilan entre los 25 y los 40 años. El primer "corte", es el que -al mismo tiempo que el primer auge de la televisión- produjo la así llamada Generación del '60. Este movimiento quebró al cine "de estudios" anterior -y consecuentemente, dividió a sus espectadores- pero no logró imponer nuevos modos de representación que crearan un público propio. En este sentido, es ejemplar la "lección" de la Nouvelle Vague, que tomó del cine del "antiguo régimen" sus padres espirituales -Renoir, Melville, Bresson, Becker- y desde allí formuló una sustitución de formas y sentidos. Y el segundo "corte", es el que traza el Proceso Militar, impidiendo la reconstitución industrial, la formación y crecimiento de las escuelas de cine y el desarrollo de nuevas camadas de cineastas que fijaran otras pautas narrativas y concibieran una obra propia. Así, no es casual que los directores locales que aparecen con más asiduidad como referentes sean

Leonardo Favio y Arístarain. Los jóvenes directores argentinos parecen hacerse, de modo explícito o implícitamente en sus films, la pregunta ¿desde dónde hacer cine?. Y encuentran "raíces", o modelos a seguir, en cineastas o tendencias extranjeras. Al mismo tiempo, formulan la misma pregunta a los "cineastas mayores", cuestionándoles que concibían el cine desde "cualquier lugar". La identidad aparece constituida más por los modos en que otros directores piensan el cine que por un problema de "nacionalidad".

No es ocioso aclarar, finalmente, que esta encuesta no es exhaustiva, sino un "recorte", una "muestra", como gustan decir los especialistas. A los cineastas elegidos -por ser menores de 40 años y tener largos realizados, o varios cortos premiados- debieran sumarse: Alberto Lecchi (director de *Perdido por perdido* [1993], y el único que pareciera haber logrado un futuro de "continuidad comercial"), Alejandro Agresti (ver *Film 3*), Jorge Stamadianos (autor de la ópera prima *Rompecorazones*, de 1991), Andrés Di Tella (especializado en documentales y autor de la reciente *Montoneros, una historia* [1993], [ver *Film 3*]), Jorge Johanan Weller (residente en Israel, autor del notable medio *No te metás*, de 1989, una ficción paranoica sobre el Proceso Militar), Tristán Bauer (director de *Después de la tormenta*, de 1991), Gaspar Noé (realizador que vive en París, donde debutó en el largo con *Carne* [1993], dicen que siguiendo los pasos de Armando Bó), Gustavo Mosquera (iniciado con *Lo que vendrá* [1986] y cuyo último film es *Radio Olmos* [1993], todavía inédito), Juan José Campanella (residente en Nueva York, autor del largo *The Boy Who Cried Bitch* [1992] y que prepara dos films para la cadena HBO), Gustavo Postiglione (iniciado con *De regreso* [1991], no estrenada en Buenos Aires), Enrique Lipschutz (viviendo en España logró rodar la película *Krapatchouk* [1992], vista aquí este año), Ana Poliak (cuya ópera prima *¡Que vivan los crotos!* [1991], sigue esperando su estreno), Eduardo Milewicz (ver *Videopáginas*) y Héctor Favre (que dirigió, en España, *El acto* [1986] y *La memoria del agua* [1990]).

Daniel Böhm (37)

1. Empecé haciendo Súper 8 cuando tenía 11 años, porque mi viejo hacía películas familiares y yo a veces lo reemplazaba. Incluso, pese a durar 30 ó 40 minutos, las editaba y les ponía sonido... A los 14 hice mi primer corto de ficción... Después empecé a estudiar Medicina y lo combinaba con mi asistencia en trabajos publicitarios y en el largo **De la misteriosa Buenos Aires** para Alberto Fischerman, que es un vínculo que dura hasta hoy: él es, para mí, una especie de "padre postizo". Fischerman fue siempre un referente, no tanto por su obra, sino porque siguió y me ayudó en lo que yo iba haciendo o preparando... Es más, mi primer corto **-Marcapasos-** es una adaptación de la historia de Alberto y su padre... Y después, tuve "maestros menores", porque al ser tan *dilettante* incursioné en áreas diversas: soy psicoanalista, estudié piano y pintura. Y escritura, en la que me ayudó mucho Hebe Solves.

2. No me siento identificado con nada de lo que he visto... Me gustan, sí -como a mucha gente de mi generación- las primeras películas de Favio..., pero raíces no..., no siento una identidad con el cine argentino.

3. Soy muy ecléctico y poco cinéfilo, en cuanto a seguir autores... Eso está marcado por lo que veo cuando preparo algo, por mi modo de "investigar". Al hacer **La versión de Marcial**, por ejemplo, estaba muy interesado por el cine negro francés, por Melville, aunque luego el film no tenga nada que ver con eso... Hay muchos autores que me interesan pero al mismo tiempo prefiero olvidarme de ellos y seguir.

4. Puede contaminarla, claro. Yo no hago publicidad por elección, pese a haber tenido oportunidades. Sí hago videoclips e institucionales, porque aprendo y me siento un "labrador" del cine. Prefiero la gente que está en la artesanía del cine y no la gente que no hace nada esperando el proyecto perfecto... Lo que veo es que la mayoría de los que hacen cine publicitario se quedan haciendo eso, no es que esperan terminar para ponerse a escribir algo propio.

5. Trato de no pensar lo teórico cuando realizo, porque estoy seguro que mi bagaje teórico está influyendo al intentar resolverlo. El nexo entre teoría y práctica está funcionando, pero más allá de la voluntad de uno... Si recordara todo lo que leí, quizá no podría hacer nada... Si tuviera que dar un ejemplo, diría que en **La versión de Marcial** hay un solo primer plano, en el momento de un asesinato. Es decir: el precepto teórico está pero como decisión estética y emocional.

6. Prefiero no contestar, porque no sabría enumerar problemas o por qué fallan. Además, ¿cuál cine argentino? ¿Es Favio o Ayala?... Paso.

7. No sé, creo que hay temas que no se tratan... Paso.

8. Tengo dos proyectos. Uno, es un guión que está terminado y es un trabajo para TV o video-home que es un *thriller* erótico. Y después hay otro guión que es una película intimista, de pocos personajes en Buenos Aires con gente que viene del interior y que tiene una zona paranormal o fantástica. Tiene un clima inspirado en algún trabajo de Saer... Hay como un suspenso psicológico. Es un proyecto mucho más personal que el anterior, y no tiene nada que ver con mis otros trabajos.

Obra realizada: **Marcapasos** (1986, corto, 1ra Mención Concurso Méliès), **La versión de Marcial** (1990, corto, 16 mm., premiado en los festivales Latino y de Chicago, y seleccionado en la muestra Pañorama del Fest. de Berlín y en la oficial de La Habana) y **Competencia leal** (1991, largo en co-dirección y en fase de terminación, rodado en Cuba).

por Sergio Wolf



Daniel Böhm

huérfanos

Fernando Spiner (35)

1. Mi formación fue a través de varias cosas. Por un lado, el primer corto que hice: **Testigos en cadena**. Ahí hubo dos personas claves: el fotógrafo Hugo Colace y el compaginador Pablo Mari, de quienes aprendí las primeras cosas. Después estudié en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, en Cinecittá, donde hice tres años, con una formación escolástica. Y la tercera, fue cuando empecé como asistente de dirección de largometrajes, eso también fue muy formativo. Y como maestros -aparte de los dos que nombré, que son pares-, nombraría al compaginador italiano Roberto Perpignani (que había estado con Welles en **El Proceso**, en varios films de Bertolucci y de los hermanos Taviani) y al director Gianni Amelio, que cuando yo estaba en Italia era un director joven, y ahora está en primera línea. Y en otro sentido, al guionista Furio Scarpelli, que me enseñó guión. ▶



Fernando Spiner

2. Raíces o filiaciones, la verdad que no.

3. Sin duda, el hecho de haber estudiado en una escuela de cine en Italia significó estudiar el cine de ese país... Me gustan tipos de cine bien distintos, de Fellini a la *commedia all'italiana* o Nanni Moretti, pero también Tarkovski, o Kieslowski y Welles, o Coppola y Scorsese. No sé si lo que hago tiene que ver con la obra de alguien...

4. Creo que las opciones para cualquier artista -pero en el caso de un cineasta, más marcadas-, son: producción o presunción. Es decir: lo único que uno va a hacer, es lo que hace. Y guardar esa "poética" para no contaminarla, es dejar que se marchite. El ejercicio es lo único que hace que uno crezca o que hace evolucionar alguna idea. Después, sin duda eso te va a marcar, pero eso está en las personas. No es la misma incidencia sobre un cineasta que sobre otro. De todos modos, una clave es involucrarte en lo que hagas. Si no, ahí estás bastardeando tu profesión, porque "lo que querés hacer es otra cosa". Por eso admiro a un tipo como Flehner, porque se ve que es un apasionado por la publicidad, se involucra y lo reviste con una "mística".

5. Creo que cada uno de estos aspectos tiene su valor, lo que pasa es que depende de hacia dónde apuntás. La práctica es un espacio clave que modifica tu discurso. Siento que cuando uno es estudiante, los referentes son Fellini o Scorsese. Y todo lo que no es eso, es una porquería, y solo modifica esas críticas cuando se coloca él mismo como realizador. Ahí descubre que la realidad es otra cosa, que es lo único que hay cuando uno va a hacer una película... Es que por mi personalidad intuitiva, creo que un discurso teórico me llega de ciertas películas que vi y que me generaron interrogantes sobre la puesta, los actores o los diálogos. Además, me interesa más un profundo observador de la realidad que un teórico de los problemas del cine.

Si tuviera que ejemplificar con trabajos míos, diría que **Esercizio...**, el plano secuencia que hice en Italia, que trabajaba el problema del tiempo interno que da una situación hecho sin corte... O ese intento -creo que fallido- de **Balada para un káiser carabela**, el corto que hice con Spinetta, de contar una historia donde no se instala ningún conflicto. De todos modos, a mí me moviliza más una cuestión sensible que una cuestión teórica.

6. El problema es lo de "cine argentino". Se podría hablar de películas, ni siquiera de "la obra de...", salvo en casos como los de Torre Nilsson, o Favio. Pero creo que el problema del cine argentino no está en un plano "estético", sino en que para filmar una película acá, hay que ser un "tiburón": estar en el Instituto, recorrer sus pasillos, ir al Banco Nación, encontrarse con la gente, hablar por Movicom, seducir a un productor, conseguir avales... Por eso, los que filman en Argentina son esos tipos. Lo difícil es eso: encontrar a alguien capaz de desplegar esa energía, y después filmar una película, pararse y poder dar una mirada sobre las cosas... Veo "formatos", ésa es la sensación... ¿Cuál cine? ¿De cuál película en particular? Se dice: "se estrenó tal película". Y vos vas, y no encontrás ninguna película. Encontrás a un tipo que fue capaz de sostener lo que una película es, desde el punto de vista productivo, pero faltó un director... Si tuviera que marcar puntos específicos: diría que la línea naturalista fuerte y que no haya géneros -salvo, y casi exclusivamente, Aristarain, el único que supo adaptar un género bien americano al cine local. Hay intentos esporádicos que hoy no pueden definir un "cine argentino".

7. Hay ciertos esquemas ligados a la distribución y a la comercialización, que creo perimidos. Gente de oficio que marca pautas fijas, y las cosas cambian. Hoy, la producción va por un camino, y la distribución por otro. Incluso los americanos testean y algunas son éxito y otras no... Habría que pensar en cantidades y tipos de espectadores distintos: hay films para 100 o 150 mil personas, y está bien que sea así. Empezar a pensar más en las minorías: faltan circuitos alternativos. Y obras y temáticas más personales...

8. Tengo dos proyectos. Uno, es la adaptación de una novela de Raúl García Luna que se llama *Bajamar*, que es un *thriller* que transcurre en un lugar de veraneo. Es un pueblo al que llega un médico a ocupar el lugar de alguien que ese mismo día aparece muerto, el que llega empieza a indagar y "abre el pueblo" y lo que oculta... Hay referentes en **Los inútiles**, de Fellini, o en **Twin Peaks**, de Lynch, o en Polanski. El proyecto ya tiene un año... Y el otro guión, lo estamos escribiendo con Ricardo Piglia, sobre una idea de "Quique" Edelstein. Es un policial de ciencia-ficción en Buenos Aires, en el que la protagonista es una mujer y donde hay "distintas realidades". Es una película "chica", y ya hay un productor interesado. Pero si no consigo un productor, la voy a hacer de algún modo alternativo.

Obra realizada: **Testigos en cadena** (1982, corto, 16mm., 15 premios internacionales), **Esercizio per machina da presa su carrello continuo** (1984, corto, 16 mm., en Italia), **Intruzioni per John Howell** (1984, corto, 16 mm., en Italia), **Gracias, che Cortázar** (1984, corto, 35 mm., en Italia), **Ta Pum Pum** (1986, corto, 16 mm., videoclip de A. Lerner), **Ciudad de pobres corazones** (1987, largo argumental, U-Matic), **Balada para un káiser carabela** (1989, corto, 16 mm.). Entre 1991 y 1993 dirige la telenovela **Cosecharás tu siembra** y las miniseries **Zona de riesgo 4 y 5**.

Julia Solomonoff (26)

1. Vivía en Rosario, estudiaba antropología y hacía teatro. Y en un pre-casting, en 1986, me eligieron para **La noche de los lápices**, de Héctor Olivera. Vine a hacer unas pruebas a Buenos Aires y conocí mucha gente que estaba trabajando en cine. Yo venía pensando en el cine como algo lejano e ideal, y me encontré

con algo más "chico" y real. Ahí hice un corte y decidí dejar la antropología y estudiar cine. Fui un año a la Escuela de Avellaneda y después al Instituto... Hice mi especialización -no sé por qué- en fotografía, y casi al mismo tiempo comencé a trabajar en publicidad con Carlos Sorín, con quien estuve dos años.

Mi formación viene más de la literatura. Al cine lo descubro más tarde. Al principio, me gustaba más el cine experimental, y después me interesé por las narraciones, que antes veía como algo conservador. Y después, fue ir al cine y leer sobre cine, en esa época leía mucha teoría.

No diría "mi maestro fue..", porque nunca me sentí muy apadrinada, creo, más bien, que cada uno me dio algo. Aprendí "haciendo" con Sorín o Flehner, o en los cursos con Angel Faretta -que me dio el gusto por la narración- o con Augusto Fernández sobre dirección de actores.

2. Conozco poco la Historia del Cine Argentino... Sí puedo decir que **Un lugar en el mundo**, de Aristarain, es una de las pocas películas argentinas que me han emocionado. La raíz, en mi caso, es esa falta de identidad... Puedo decir que **Invasión** es una película bárbara, pero no tuvo mucha influencia en mi formación. Encuentro la identidad más en la literatura que en el cine argentino. Además, no creo que me pase solamente a mí. A todos nos está faltando eso...

3. No podría hablar de "raíces", ni voy a hablar de los "mejores" directores, sino de aquellos cuya entrega veo que los convierte en "artistas", más que en "directores de cine". Hablaría de Rohmer, fundamentalmente por su actitud respecto del material y porque siento que hace películas "abiertas". Lo mismo me pasa con Marguerite Duras. O con Polanski, o Marco Ferreri. O Antonioni. Y como "directores de cine" -en este momento- me gustan mucho ciertos americanos, como Kasdan, Cassavetes...

4. Me lo pregunté muchas veces, y me parece que todo contamina, es imposible estar limpio, estamos todos muy "sucios" de clips y publicidad y no creo que haya alguien que esté "a salvo", ni siquiera el que no lo hace. Lo único que te "limpia" de eso, es tener una intención sincera con tu material. Si querés contar algo que te pasa, podés traspasar el clip o la publicidad. Y podés ser un intelectual contaminado en la teoría, y que al tener una intención íntima con tu material evites quedar atrapado como te quedás con el clisé publicitario. A esta altura, me parece que no es algo que tenga que ver con la estética, sino con la intención y con la libertad. Porque en el clip o la publicidad más que libertad hay complacencia, hay de antemano el deseo de gustarle a alguien.

5. No puede haber gente que "reflexiona sobre cine" y gente que "hace cine". No creo en la intuición: conmigo no funciona. Necesito de una cierta teoría: me ayuda a ver lo que se me ocurrió de otra manera. Por ejemplo, cuando hice **Octavo 51** estaba en la Escuela del Instituto, muy contaminada de teoría. Yo creía hacer ese corto como una especie de tesis sobre el sonido y el *off*, a partir de leer *Praxis del cine*, de Noël Burch. Y eso fue una trampa, porque lo que creía un ejercicio sobre el *off*, era algo muy autobiográfico, y cuando la gente la vio y yo esperaba que me digan algo sobre el sonido, me decían cosas muy personales. Esa decepción que sentí, es porque uno se vuelve ingenuo con las premisas teóricas. Y hay un punto donde te atan: hay cosas en ese corto que no se entienden por un *a priori* teórico. La teoría más interesante de un film, es después de hacerla, no en el momento de hacerla.

6. Salvo algunos casos, las estéticas de los directores actuales, en general, me resultan especulativas: juegan con la respuesta



Julia Solomonoff

del público, o del productor americano... Veo que en literatura o música argentina, "lo local" se valora, y en el cine no, pensamos en el cine internacional... O si no está "lo local" burdo, como lo hace la televisión. Estos temas empiezan como marketing y se vuelven estéticos... Y después está el hecho de que tenemos directores jóvenes con posibilidades de crecer, menores de 40 años, y no les dan oportunidades. Falta -hablando muy ambiciosamente- un relato local, en el sentido más americano del término. Faltan los personajes locales contados dignamente y las historias contadas con emoción. Hay mucha noticia de diario hecha película, y en la mitad te preguntás si el director sintió algún respeto por su personaje. Se toma **El caso María Soledad**, y en el momento de *La Marcha del Silencio*, hay música. Y eso me parece una falta de respeto.

7. A los directores nuevos nos toca una mayor libertad y pluralidad en los relatos, bajar de la pretensión y lo didáctico de enseñarle a la gente lo que se supone es bueno o que hay que hacer. Y tratar de generar una estética un poco independiente de lo que el público está esperando. Como deseo, me gustaría un director, o mejor un cine con una mirada más audaz y directa sobre la Argentina, un poco menos de "estilización".

8. Mi próximo proyecto va muy lento, es un corto -de unos 20 minutos, calculo- y se llama **Siesta**. Probablemente sea en Súper 8 mm. porque quiero que tenga esa "mala calidad" para dar una idea de pasado. Transcurre en el Jardín Botánico y me gustaría que tenga que ver con esa somnolencia pesada de una siesta en febrero en Buenos Aires. Es una historia de seducción entre una nena y un hombre grande... La imagen que tengo es la de la oscuridad producida por el exceso de sol, de sol cenital, que es algo muy propio de Buenos Aires... Es una mezcla de Duras con *Lolita*, de Nabokov... Tiene que ver con mis otros cortos, que los fui armando como una trilogía de, digamos, el clima de verano en la ciudad: **Octavo 51** es enero, **Siesta** es febrero y **Un día con Angela** (que originalmente se iba a llamar "Luna de marzo") es marzo.

Obra realizada: Marguerite Duras (1988, corto, 8', U-Matic), **Octavo 51** (1992, corto, 23', 16 mm., 1er Premio Fest. La

Mujer y el Cine), **Un día con Angela** (1993, corto, 30', 35 mm.) y **Apnea** (1993, corto, 1'10", Super VHS).

*En Octavo 51 (1992) había un tratamiento acerca del fuera de campo sonoro, a través de lo que una chica imagina o intuye o reconstruye del "otro lado" de la pared lindante de su departamento: un hombre. Delgadez de la pared y delgadez del horizonte personal, se unen para este relato sobre el vacío. Esta voyeur auditiva se continuará en ese voyeur arriesgado -como todo escritor sin historia que contar- que hace "un viaje" a las casas que la doméstica limpia en **Un día con Angela** (1993). Si en **Octavo...** el sonido creaba un espacio imaginario, en **Un día...** la rotunda legibilidad de los objetos completa a esos dueños de casa y sus "historias" reconstruidos subjetivamente por los relatos que provee Angela. Solomonoff parece afecta a ocultar lo que importa, a dejar que los personajes actúen esa zona elidida. (S.W.)*

Cristian Pauls (37)

1. Cuando empecé a pensar en dedicarme al cine, la Escuela de Cine de La Plata estaba cerrada y la del Instituto era muy mala. Por eso, mi formación estaría en lo que leía -mucho teoría- y en lo que veía... Después participé en la revista *Cuadernos de Cine*... Pero la formación fue por mi propia cuenta, porque yo no sabía que quería hacer cine, pensaba en hacer crítica.

2. Lo que puedo decir es que hay películas y directores que me interesaron mucho: Torre Nilsson -en especial, **Fin de fiesta**- algunos Soffici -sobre todo, **Rosaura a las diez**-, **Los inundados**, de Birri, **Los venerables todos**, de Antín, y en particular los dos primeros films de Nicolás Sarquis. También tendría que hablar de **La guerra de un solo hombre**, de Cozarinsky, de **Invasión**, de Santiago, y es casi un lugar común decir las tres primeras películas de Leonardo Favio, o la primera de Aristarain.

Cristian Pauls



3. Cuando vi **Providence**, de Resnais, decidí que quería hacer cine... Pero preferiría hablar de los cineastas que me estimulan a hacer cine. Y tendría que hablar de Godard -porque puedo ver 100 veces una de sus películas como si fuera la primera vez, descubriendo siempre algo nuevo- y de Nanni Moretti, que es hoy en día quien más me estimula a la realización.

4. No veo la teoría y la práctica como en una relación causal. Más bien, creo que uno piensa problemas teóricos pero que la práctica no es decir "voy a poner la cámara en tal lugar para trabajar tal o cual problema". Sí creo que los problemas estéticos reenvían a la teoría. Identificar en mi película esto, me resulta demasiado complejo.

5. Hoy se me hace difícil establecer qué sería cine, qué video, qué televisión y qué publicidad. Lo que hay es una especie de continuo Todo: el cine está completamente contaminado de la publicidad, del video, de la tevé, y viceversa. Hay sí cineastas que trabajan en un lugar muy extraño, donde yo -al menos- siento que no hay contaminación. Y curiosamente, son gente que no es que no hayan trabajado en esas zonas. A Godard lo siento "no contaminado", y sin embargo hizo video antes que nadie... La pregunta es sobre una lucha perdida, ya está, el futuro del cine es así, no puede "no haber contaminación". Hay una batalla que el cine perdió -en algún momento de todos estos años-, que, supongo, es cuando aparece el video con fuerza y la TV le saca al cine ese poder de ser "la imagen del mundo". Me parece que, al revés, hay que buscar dentro de esa "contaminación" para ver qué es posible, pero no apartarse, porque esa posibilidad ya no existe.

6. Hace mucho que no veo películas argentinas... De todos modos, por un lado, lo que creo aparece siempre es que la moral de las películas es algo que preexiste a la puesta en escena. La puesta en escena es "ajena" a esas ideas, es solo "un medio de". Y por otro lado, hay una enorme acentuación, es el cine como forma de expresar "La Verdad". Es decir: el cine como un sistema afirmativo de cosas, donde se dice aquello que "hay que pensar"... Igualmente, hablar de "cine argentino" implica una gran dificultad, porque incluso la gente que a mí me gusta -Rejtman, Agresti, Beceyro, Sarquis, algunas películas de Aristarain- son gente muy diferente entre sí...

7. Lo único que espero, es que la gente que haga cine de aquí en más lo haga a partir de convicciones muy propias, y que sean respetuosos y consecuentes con ese deseo. Y que hagan el cine que les parezca... No creo que haya que fijar ninguna pauta del "cine que habría que hacer"...

8. Tengo tres proyectos. Uno se llama **Nocturno** -que tengo hace dos años y es el más armado-, y que es un guión mío y de mi hermano Alan. Tuvo productor dos veces, se quedó y ahora volvió a tener posibilidades. Es la historia de los afectos de cuatro jóvenes, de dos parejas: una de algo más de 20 y otra de algo más de 30... En un momento de las tres noches que dura la película, se encuentran y rearmen, por un lapso breve, y cruzadamente, sus vidas... Después hay otro guión sin título que estoy escribiendo, y un tercero -que es posible escriba con Matilde Sánchez- que es un film histórico. Siempre me pregunté cómo se hacía un film así, y hay un momento que me fascina de la vida de Rosas: el destierro. Es quizá la parte "menos política" de su vida, y toma desde su llegada a Inglaterra hasta su muerte.

Obra realizada: **Final de viaje** (1982, corto, 16 mm.) y **Sinfin (la muerte no es ninguna solución)** (1987, largo, 35 mm.)

Fernando Musa (26)

1. Estudié en el INC...Alguien de quien aprendí mucho en el Instituto, fue Rubén Cavallotti...Y maestros, Leonardo Favio, con quien trabajé en **Gatica, el mono**.

2. Sí, claro, porque no podría contar otras historias que las que he mamado toda mi vida. Acá siempre tendemos a admirar a los extranjeros, porque es lo inalcanzable. Yo he descubierto en mi época del Instituto, la de Antón, en que venían grandes personalidades a dar seminarios pero a mí me dejaban mucho más nuestros cineastas, cuando venía Subiela o alguien que había hecho una obra prima...Si tuviera que dar nombres, diría Favio, porque me motivó a dedicarme a esto y hago cine por él. En **Gatica** aprendí a trabajar con alegría. Si bien el cine siempre es sufrimiento, hay que hacerlo con alegría.

3. Gente que me sirve como modelo, podrían ser Kusturica, Terry Gilliam, Coppola, Herzog...Me gustan porque se nota una personalidad que subyace, no es que quieran "figurar".

4. Depende de la mente de quien lo haga. Si se trata de subsistir y vivir, todo el mundo puede hacer publicidad. Ahora, si cuando llegás al largometraje confundís los códigos, es otro problema. Subiela, Sorín y Puenzo vienen de la publicidad y son cineastas respetados acá y en el mundo...No creo en esa polémica que dice que es "el medio publicitario" el que contamina, eso es pasado y absurdo.

5. Yo filmaba, no me hacía planteos teóricos. Lo único que me preocupaba era no saltar el eje y que se entendiera lo que estaba contando.

6. El error fundamental es tratar de hacer obras muy personales, de "cine de autor". No hay productores, no hay quien discuta una idea, el director decide absolutamente todo. Nos hemos olvidado del cine que convoca a la gente, que es el fin de la cinematografía. No se trata de estética del cine: se trata del cine lleno o del cine vacío, si no me quedo en mi casa y hago Súper 8 o video-arte... Acá hay cuestiones de producción, más que estéticas: grandes corporaciones ganan mucho dinero con el cine y no lo ponen en el cine. La línea crediticia está orientada a las grandes empresas y a los cineastas jóvenes, pero las condiciones son las mismas.

7. Hay que imitar los sistemas de producción de las buenas cinematografías comerciales. No ahorrar en técnicos, ni en película virgen. Acá quieren invertir poco y ganar mucho...

8. El proyecto se llama **Fuga de cerebros**, lo escribí con el serbio Branko Andjic, y no tiene género. Se trata de dos adolescentes marginales que roban autos para irse a Estados Unidos. La ciudad es protagonista de todo lo que les pasa, pero no se muestra la cara visible y habitual de Buenos Aires. No es una película marginal, es alegre, a ellos les va bien porque son libres...Ya tengo las oficinas, estamos gestionando el crédito en el Instituto de Cine y hay un productor-socio que es Osvaldo Andechaga, aportando los equipos de su empresa de servicios.

Obra realizada: **Ni griega ni romana, la musa cotidiana** (1987, corto, 16 mm. en el INC), **Buen viaje** (1989/90, largometraje, hecho en pulgada y estrenado en el Cine Lorca), **Ella es diferente** (1993, corto, U-Matic/High Band).

La imagen me atrae. Quiero transmitir, contar, mostrar.



Carrera de Dirección de Cine (3 años)

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

35/16 mm y Video: Óptima 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

LIPARI RESTAURANT

Obliqado 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

¿Nuevo cine argentino? || **Film 17**

cinco horas con Bresson 17hs., 21 de c

Es lo contrario de Orson Welles. Sin cuerpo, alto, delgado, estremecido de ironía y afectividad nerviosa. Robert Bresson no es un corpachón genial, egocéntrico, maravilloso y barroco. Es la sutileza del gesto, la contención austera de la materia. La espera agazapada, en el hecho filmico, de la moral poética del movimiento.

Ambos, sin embargo, son los grandes padres modernos del cinematógrafo. Los dos fundamentales.

Pero el que me recibió a mí, en su departamento de París, fue el septuagenario director francés. La visita aceptada no tenía proporción con el modesto homenaje a Federico García Lorca en súper 8mm, que, a través del tema de la intolerancia, me había permitido obtener el premio Georges Méliès y, en consecuencia, viajar al país de Breton.

La referencia surreal ampara el momento en que con Jean-Louis -mi anfitrión- tomamos el taxi en la tarde soleada, luego de la incursión por la FEMIS. Sentado a la derecha de la orilla izquierda, contemplaba en silencio la postal de turno. La persistencia y sobreimpresión de los *travellings* de Truffaut en el comienzo de las aventuras de Antoine Doinel, cuando iba a recibir los famosos cuatrocientos golpes. La familiaridad de los árboles, los edificios de fin de siglo, las avenidas que sucedieron a la comuna, Notre Dame.

El taxi cruzó un puente, giró hacia su izquierda media calle, dulce, quieta y solitaria; el río a pocos metros, el pequeño muro y, a mi espalda, la puerta tipo caballeriza de una cadena de fachadas de dos o tres pisos. El portero anacrónico y la voz intensa de alguien que sin duda nos esperaba. Abrimos, sorteamos un marco inferior de madera y, en *ralenti*, avancé hacia una escalera que a mi derecha se desplegaba en caracol. El sonido de los taños de una persona muy ágil se aproximaba. Cuando levanté mi cabeza, a pocos centímetros se extendía la sonrisa de un hermoso anciano de cabello canoso, con un raro vigor, que me extendía su mano derecha, tomaba casi sin consulta la mía y literalmente me alzaba en dirección a su departamento.

No poseo tendencias místicas, pero cierto aire religioso y trascendente se había instalado en mí.

A la manera de Piglia y de tantos, siempre llevé un diario personal, sólo que jamás lo pasé al papel. Pero no podía perder la oportunidad de realizarlo en mi viaje. El cuaderno de tapas duras, hojas blancas pulposas -pensaba en Eco o quizás en Sontag que, antes de ir, había escrito un diario de China- iba a ser el diario de París.

En la primera página escribí: "A la plástica femeneidad de la imagen", más adelante, Bacon, Teatro del Sol, Full Metal Jacket, Petit Palais, Kabuki, Las alas del deseo en el Gaumont, Tavernier, Rohmer, Semprún, Cahiers du Cinéma y otras fantasías y aspiraciones contactantes. Pero no había pensado en Bresson. Lo hice cuando vi el estreno de un film de Malle, *Au Revoir les Enfants*. Al salir de la sala, esa noche, caminé sintiendo la presencia, su presencia. La del maestro.

A la mañana siguiente le dije a Jean-Louis si podía concertar la entrevista. En pocas horas nos respondieron del ministerio. Y anoté en mi cuaderno escolar, miércoles 21, 17hs. Sí. Luego formulé catorce preguntas que iban desde cuáles son los directores o géneros que más le interesan, la distancia del biógrafo al cinematógrafo, el cine americano, André Bazin, la *Nouvelle Vague*, *Diario de un cura de campaña*, *Mouchette*, *El carterista*, la unidad estilística, etc.

Su estudio se conectaba con el río a través de ventanales que parecían iluminados por Almendros (quizá era que yo me sentía el niño salvaje), mesas

que cubrían todas las paredes, dos o tres sillones gastados y libros de tez antigua. Simenón, Bergson, Pascal. Cruzó sus piernas largas y dos veces me negó. La primera, cuando saqué mi cámara fotográfica, la segunda, al pretender usar el grabador. Lo hizo dulcemente, explicando que valorizaba su imagen y su palabra de un modo especial, que había aceptado conversar y tomar té. Que hacía bastante que no concedía encuentros.

El habló sin parar, mis preguntas escritas no tuvieron necesidad de ser leídas. Parecía que tenía en cuenta cada una de mis intenciones. Desarrolló su teoría mientras yo lo traicionaba un poco, porque aún a dos metros, en el fondo de mi cartera, accioné el grabador, aunque sea para recordar eternamente el sonido de su voz.

Me habló de su esposa, había sido concertista de piano. El observaba sus manos cuando ejecutaba y el interés y el goce que emanaba de la acción sobre las teclas no poseía una relación directa con la pureza simbólica producida por una acción física sobre el instrumento. El gestualizaba su descripción. Hacía comprender el espacio aparentemente vacío entre la imagen de la representación técnica de las hábiles manos de la interprete, a las cuales se agregaba el amor del observador y su correspondiente efecto artístico. Una emoción única.

Según Bresson, el cinematógrafo es el uso lingüístico que establece el campo poético necesario para captar ese instante. Esa duración invisible. La naturaleza creadora o significativa del gesto.

La cámara y el grabador son los anuladores de toda "inteligencia complicadora". Ellos, los instrumentos de la sensibilidad, portan otra conducta de la conciencia. "Lo que ningún ojo humano es capaz de atrapar, lo que ningún lápiz, pincel o pluma es capaz de fijar, tu cámara lo atrapa sin saber qué es y lo fija con la escrupulosa indiferencia de una máquina". Había mezclado la lectura con el comentario, apasionado. Trataba de neutralizar todo sentimiento en el registro de la realidad.

Se había desplazado hasta un pequeño escritorio con tapa corrediza, al levantarlo no encontró lo que buscaba, fue hacia la habitación vecina y regresó con una bandeja en la que estaba el té y un libro. Nos invitó a beber, tomó el libro y parado, mejor dicho, inclinado, a la luz del atardecer, colocó gráficamente con su letra jansenista una dedicatoria de *Notes sur le cinématographe* a mí.

Se disculpó de no haber encontrado la versión española, traducida por un argentino que

ubre de 1987

estimaba particularmente y del cual no recordaba su apellido (luego ubiqué la excelente traducción de Saúl Yurkiévich). Y me regaló la edición '83 de Gallimard.

El carterista de su film es otro concertista. El hábil punquista que ejecuta otra acción secreta y le roba algo a lo real. El film restituye el sentido, capta lo fugaz de la apariencia, "esculpe en el tiempo". Cometí la torpeza casi consciente de preguntarle si había sido influido por Rossellini. Me sonrió, levantó sus hombros y no dijo nada. El había estado ahí antes que el maestro italiano. En realidad, fue al revés.

En la ciudad de Lumière, recordé a Fontaine. Mientras fotografiaba mentalmente su perfil huesudo y él reía con referencias de Jean-Louis, volví a ver al protagonista de *Un condenado a muerte se escapa*. Este film estaba en mí desde los quince años. Nunca más lo había visto hasta ese momento. Pero se me impuso aquel maqué, un *alter ego* de Bresson, con la camisa blanca manchada de sangre, alerta a los guardias nazis. Inexpresivo -en apariencia- elaboraba su plan, miraba, oía, cada detalle, cada sonido para trazar la ruta de su libertad. Un espacio transparente, lúcido, despojado de todo lo insignificante. Lo que hacía heroico robar una cuchara para transformarla en una herramienta. Ahí, ante el autor de tanta obra, me pareció entender lo que significaba una revelación. Bresson filmaba cinematográficamente (escrituralmente) a un cura, un ladronzuelo, un combatiente, sencillamente para indicar su visión del arte del movimiento. Toda la vida fluye en su teoría. La había demostrado. De sobra.

Las damas del bosque eran las heroínas wellesianas, las ciudadanas de su universo original. Fontaine quiere decir fuente, y lo de Lumière ya se sabe. Compuse una frase arbitraria. La fuente de la luz. Cortázar me lo permitiría.

Le pregunté si tenía un proyecto filmico. Me dijo que los japoneses querían que volviera a rodar, pero había un problema: estaba desarrollando un guión que diera cuenta del origen del mundo, pero no había suficientes animales sobre la tierra para mostrar.

La primera vez que oí de Bresson fue respecto a los primeros films de Favio. Quizá su desolación, la tremenda capacidad del realizador argentino de ir por el lado de la percepción directa lo emparentó con el maestro francés. Me gusta seguir creyendo esto. El mejor realizador nacional, junto con Torre Nilsson, tanto en su romance como el segundo en el crimen, captaban lo esencial, la fuerza de lo real, no los discursos sobre ello.

A las 22hs., cuando salíamos a las calles, despedidos tan amable y alegremente como a nuestro arribo, Bresson cerró su puerta. Y yo abrí al azar las páginas de su libro. "Montar un film, c'est lier les personnes les unes aux autres et aux objets par les regards". Montar una película, es enlazar a las personas unas con otras y con los objetos a través de las miradas.

Creo, como el personaje de *La invención de Morel*, que monté un film, un cortometraje en mis sentimientos, en mi humilde moral cinematográfica, dando cuenta del valor de esa semana parisina más en tanto sueño buñueliano que como crónica. En esta pequeña obra, soy codirector del más ilustre que haya podido conocer.

El cine a través del Video



- ▶ Alquiler
- ▶ Venta
- ▶ Proyecciones
- ▶ Cursos
- ▶ Seminarios
- ▶ Ciclos

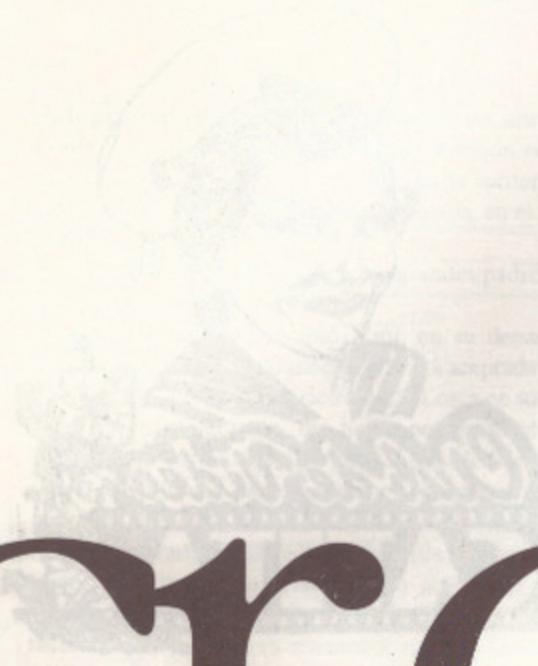
- ▶ Abierto todos los días
- ▶ Entrega a domicilio en Capital

Avda. Díaz Velez 4710 Tel: 982-0176
(1405) Cap. Fed.

por **Carlos Vallina**

Carlos "Chino" Vallina es realizador y docente. Actualmente ejerce en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, mientras termina, con Oscar Taffetani, una *road movie* sobre Haroldo Conti.

1780



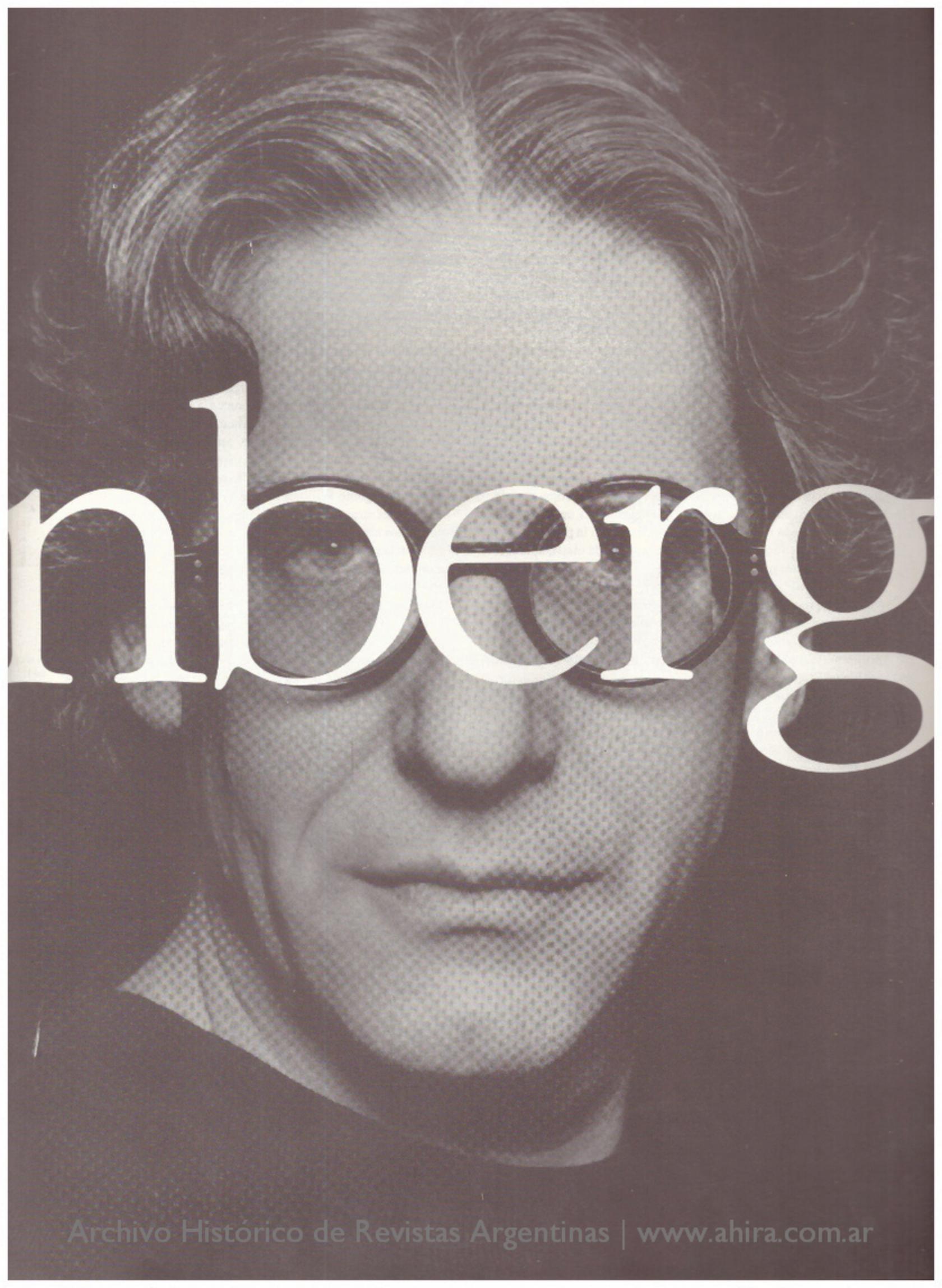
David

Cronenberg

la tragedia del cuerpo **dossier**

Una zona importante de la ciencia-ficción, el fantástico y el terror está atravesada por la idea del *accidente*, a través del relato del hombre que, queriendo igualarse a Dios, *cruza el umbral*, vademasiado lejos creyendo poder vencer los peligros que acechan "más allá", se equivoca y produce monstruosas catástrofes.

En la obra del canadiense David Cronenberg (Toronto, 15 de marzo de 1943) el accidente, el error, o la anomalía, no importan por su génesis o por la intención primera que los motivó, porque no hay en sus films un afán moralizador que los preexiste. Más bien, lo que está en el centro es la descripción de un proceso, el modo en que ese problema original conduce los relatos hacia la tragedia. Y la tragedia va a manifestarse, siempre, como la tragedia del cuerpo. ►



Ambergo

Si la concepción medieval del horror entendía al cuerpo como vehículo de autofustigación, la visión de Cronenberg parece exponer que la tragedia y el castigo están dados por la que es la esencia misma de los cuerpos: su inestabilidad. Los cuerpos son radicalmente inestables, sólo tienden hacia su decadencia porque esa es su desgraciada condición. En sus films, la progresión dramática está signada por la inestabilidad que comienza en los cuerpos y termina por invadirlo todo. Inestabilidad de los cuerpos que eclosiona en inestabilidad social, ya derivada de los extraños parásitos de transmisión sexual de *Shivers* (1975), o debida a una epidemia proveniente de un laboratorio en *Rabid* (*Fobia*, 1977), o por las *psicoplasmáticas* experiencias de un psiquiatra capaz de llevar sus investigaciones franqueando todo límite en *The Brood* (1979), o por el "caos de imágenes sin control" surgidas del afán desesperado de Max Renn en *Videodrome* (1982).

Los cuerpos padecen su inestabilidad y su capacidad de exponerse. Al exponerse, al *poner el cuerpo*, los personajes de Cronenberg tienen asignada su propia sentencia y -como en Poe- se convierten en "excepciones" o "casos", ya de la biología, de la medicina, de la psiquiatría, o de la naturaleza. El cinéfilo Max Renn de *Videodrome*, el doctor Brundle de *The Fly* (*La mosca*, 1986) o los gemelos ginecólogos Mantle de *Dead Ringers* (*Pacto de amor*, 1988) hacen del propio cuerpo un territorio de prueba de experiencias límite, y al hacerlo quedan frente a su propia muerte. El trastorno avanza, destruyendo a los personajes desde su interior, por lo que la reincidencia de lo virósico, en la primera etapa de su obra, y la ingesta de drogas, en la segunda etapa, aparecen como decisiones narrativas precisas.

En sus films iniciales, Cronenberg representa la epidemia viral de un modo inverso a lo que es su acepción arcaica. Es que si tradicionalmente -digamos, por ejemplo, en *Nosferatu*- el virus era pensado como la invasión del Mal desde el exterior, en sus primeras películas, tanto en *Shivers* como en *Fobia* o *The Brood*, las plagas aparecen de manera opuesta, prolijadas desde adentro y diseminándose desde allí. En vez de ir desde afuera hacia adentro, la expansión es desde adentro hacia afuera. La inversión se justifica porque hay "implosión corporal", al punto que este período del director llegara a denominarse el *ciclo de los invasores interiores*. Y los cuerpos terminan siendo, apenas, frágiles recipientes de esta malformación o enfermedad, o sirviendo sólo para la transmisión, sea de infecciones virósicas o audiovisuales, como en *Videodrome*.

Ya en una segunda etapa, las drogas serán quienes provean -tanto en *Scanners* (1980) como en *Pacto de amor* o *The Naked Lunch* (*Festín desnudo*, 1991)- el material detonante para la progresiva destrucción de los cuerpos. Los estados de inducción química permiten a Cronenberg pasar de la paranoia virósica y social a la paranoia alucinatoria ante la pérdida de identidad y los sistemas de control. Horror ante la virtual pérdida de la identidad, ante la amenazante posibilidad de "ser otro", que lo vincula con la tradición que va del Mito de Narciso al eje que une a Stevenson con Poe y Dostoievski, y que parece explicitada con los Vale y Revok de *Scanners*, o cuando Elliot Mantle, en *Pacto...*, inquiere preocupado a Claire Niveau un "¿En serio me diferencio tanto de Beverly?". Y horror ante los sistemas de control, ya tengan la forma de la maquinaria política -las corporaciones de *Scanners*, en *The dead zone* (*La zona muerta*, 1983)- o sistemas de control del tipo policíaco-funcional por cuanto, no casualmente, se convierte en la línea que más elige profundizar al adaptar la novela de William S. Burroughs *The Naked Lunch*.

Las pesadillas de la razón

Que los trastornos y la inestabilidad de los cuerpos tengan la forma de una "transformación invisible"¹ o de un "horror inminente" -definición digna de Lovecraft-, no impide que los resultados tengan un desenlace atroz. Y como núcleo de esta tragedia aparece la separación entre el cuerpo y la mente², entre lo psíquico y lo somático. Los síntomas abandonan, entonces, su rol habitual de avisos médicos para devenir manifestaciones metafóricas de un destino irreversible. Tragedia de los cuerpos como efecto y producto de las pesadillas del cerebro.

En algunas películas, esto tiene base en accidentes científicos, como en los casos del implante que le hacen a Rose en *Fobia*, o en la procreación de deformes que responden a los sentimientos de Nola en *The Brood*, o en el *teletransportador* ideado por Brundle en *La mosca*. En otras oportunidades, quienes motivan la decrepitud corporal son las tremendas experiencias psíquicas. Experiencias psíquicas a veces ligadas al origen y fijadas en la mente de los agonistas, como le sucedía a los simétricos Vale y Revok de *Scanners*, o a los Mantle de *Pacto...*; y en otras ocasiones, produciendo visiones apocalípticas que corrompen y exterminan el cuerpo del Johnny Smith de *La zona muerta*, o bien alucinaciones que fusionan "lo real" con "lo imaginado" por el escritor-agente William Lee de *Festín...*

No es azaroso que en la obra de Cronenberg uno de los conflictos estructurantes y recurrentes sea el choque de la ciencia frente a la posibilidad de "lo ilimitado". El cuerpo y su degradación definen este límite que la mente no puede permitirse: sólo entonces el Dr. Raglan recapacita en el epílogo de *The Brood*, sólo entonces Smith se inmola en *La zona muerta*, sólo entonces Brundle descubre su error en *La mosca*, sólo entonces los Mantle prueban sobre sí mismos los implementos dignos de Da Vinci en *Pacto de amor*, cerrando el relato con el dolor ensimismado evocado a través de la cita de *La Piedad* de Miguel Ángel.

Hay una compulsión que lanza a los personajes de Cronenberg a destrozarse con tal de desafiar los límites, y que puede desprenderse de la divulgada "trama" de M. Butterfly (1993). Y es en ese afán suicida por tensar los límites donde radica, tal vez, la clave de la fascinación de Cronenberg por *Crash* (1973), la novela de J. G. Ballard cuya traslación procura para la próxima temporada. El universo que propone el escritor aísla al individuo, homologando una salvaje cirugía automotriz con una profusión de sexos desgarrados a modo de metáfora de lo que Ballard define como "la muerte del afecto"³. El léxico médico empleado por Ballard semeja al que atraviesa toda la obra del director, así como la idea de lo orgiástico entendido como lo "ilimitado" y fuera de control, o la visión de la tecnología como barbarie, como el mecanismo que logra consumir las fantasías sádicas imaginadas por la contemporaneidad.

por Sergio Wolf

1. Charles Tesson, en *Les yeux plus gros que le ventre*, Rev. Cahiers du Cinéma, Enero 1987, p. 25.

2. En una entrevista concedida a la BBC, en 1984, David Cronenberg decía: "Para mí, el cuerpo es la verdadera fuente de terror en los seres humanos: es el cuerpo el que envejece y es el cuerpo el que muere. Supongo que es muy cartesiano de mi parte, porque creo que la separación entre el cuerpo y la mente es la fuente del misterio y el terror con los que finalmente nos vamos a enfrentar".

3. Extraído del prólogo de *Crash*, Edit. Minotauro, 1977.



grafía

comentada

La mayor parte de la obra de Cronenberg está disponible en video, con excepción de sus cortometrajes, los trabajos que realizó para la TV y dos largometrajes experimentales que sólo fueron editados en Japón. En la filmografía siguiente, las citas textuales de Cronenberg, William Beard y Robin Wood provienen en su mayor parte de *The Shape of Rage*, un volumen de ensayos sobre el realizador compilados por Piers Handling y editado en 1983 por la Academy of Canadian Cinema. El texto de Wood es parte de un ensayo más amplio y resulta interesante no sólo por anticipar involuntariamente el tema de *M. Butterfly*, sino también porque el crítico ha llevado hasta la polémica su discrepancia con la obra de Cronenberg. Se ha utilizado también una entrevista de John McCarty publicada en su libro *Splatter Movies*. El crédito por buena parte de la documentación reunida para este dossier corresponde a Fabio Manes.

Transfer

(Canadá-1966)

16mm. 7'. libr., fot. y mont.: DC. c/Mort Ritts, Rafe Macpherson.

"En realidad fue el intento de hacer un film leyendo una enciclopedia de cine y la revista American Cinematographer. Cuando sentí que estaba listo, hice este corto de siete minutos, en el que escribí, fotografié, monté, grabé e hice todo lo demás. Era un sketch con dos personajes: un psiquiatra era perseguido a todas partes por su paciente, porque éste siente que su relación con el psiquiatra es la única que ha tenido algún sentido en su vida.

Era 'artístico', en el sentido de que experimenté con la dislocación visual. La mayor parte de la acción tiene lugar en un campo nevado donde ambos personajes comen sentados a una mesa, y no hay ningún intento lógico o realista de explicar por qué hacen semejante cosa. Posee un elemento surrealista que no tenía mucho que ver con el humor psicológico del film. No sé si funciona o no, pero tengo la certeza de que técnicamente era bastante precario".

David Cronenberg

From the Drain

(Canadá-1967)

16mm. 14'. libr., fot. y mont.: DC.

"From the Drain era definitivamente más parecido a un sketch de Beckett. Tenía algo de eso, pensándolo ahora. Hay dos tipos sentados en una bañera sin agua, con la ropa puesta. Comienzan a hablar y la primera frase es: '¿Usted viene seguido aquí?'. Y mientras hablan el espectador va infiriendo que ambos son veteranos de alguna extraña y desconocida guerra, vinculada con armas químicas y biológicas. Al final, del desagüe sale una planta que estrangula a uno de ellos, y el otro se saca un zapato y lo tira adentro de un armario que está lleno de zapatos. Así que parece obvio que en alguna parte existe un complot para deshacerse de todos los veteranos de esa extraña guerra y lograr así que no puedan divulgar lo que saben sobre ella.

Creo que From the Drain supuso una evolución, sólo en el sentido de que yo era un poquito más apto técnicamente y trataba de entenderme con las herramientas, los ritmos del montaje y esas cosas".

David Cronenberg

Stereo

(Canadá-1969)

63'. prod., libr., fot. y mont.: DC. c/Ronald Mlodzik, Jack Messinger, Paul Mulholland, Iain

Ewing, Arlene Mlodzik. narración: Glenn McCauley, Mort Ritts.

Stereo se filmó con 8.500 u\$s en 35mm, blanco y negro, y sin sonido directo; una narración en *off* fue agregada (y de hecho, escrita) más tarde. Sus características más destacadas son una imagen altamente estilizada, casi abstracta, y el tono confiado de su extraño y personal "argumento". En este primer largometraje están presentes de un modo sofisticado algunos de los temas típicos de Cronenberg. La acción, onírica e inconexa, tiene lugar en algún futuro no especificado, en una institución dedicada a experimentar con la telepatía (un tema al que el director volvería mucho después en **Scanners**). En ambientes fríos, estériles y de una perfección inhumana -en realidad, la Universidad de Scarborough en Toronto- deambulan figuras vestidas con trajes extraños y constantemente encuadradas y definidas por la arquitectura y la decoración. En la banda sonora, con un tono desprovisto de toda emoción o interés, una serie de voces "describe" lo que sucede en términos racionales y científicos, y a la vez incomprensiblemente inconexos. Hablan de "cibernética humana y social", "inducción-extensión bioquímica de la mente para la comunicación telepática", "adicción psíquica al objeto telepático", "campos orgánicos existenciales", "psicofisiología" e "intrusión esquizofrénica". Oscuros experimentos-rituales se llevan a cabo con una aparente calma dementida por el dato de que uno de los sujetos quedó lo suficientemente perturbado como para tratar de perforarse un agujero de 1/4 pulgada en el cráneo ("un acto", dice el narrador, "de considerable significado simbólico").

El lenguaje de los comentarios de los narradores y el aire de intensa seriedad con el que personajes no identificados realizan las arcanas y absurdas acciones del film son indicaciones claras de la perversa intención satírica de **Stereo** contra la jerga y la experimentación científica. Estos "investigadores" están perdidos neuróticamente en su elaborado lenguaje y en las prácticas de su profesión, motivados por un idealismo faustiano o por el sencillo amor al poder, y mantienen una actitud de total desapego hacia los "sujetos" de su trabajo: son los ancestros de todos los científicos enloquecidos de la obra posterior de Cronenberg. De hecho, los científicos de **Stereo** quizá sean los mejor definidos de todos ellos, en su combinación de apariencia competente con ignorancia total. Creen estar al mando de los experimentos telepáticos pero sólo están poniendo en marcha algo que no pueden comprender ni controlar.

La sátira de **Stereo** a menudo resulta muy divertida, pero el humor no es el propósito principal del film. Resulta más importante la sensación de sofisticada intranquilidad que surge de la

ambientación alienante, los eventos no explicados, la frialdad emocional de la narración y los ocasionales estallidos de violencia. **Stereo** es una película extremadamente introvertida, invocadora, que retrocede hacia (y se esconde detrás de) los alcances desconocidos de la mente humana.

Temáticamente, **Stereo** importa porque establece la especial actitud del cineasta hacia la relación entre cuerpo y mente. Aquí la ciencia trata de agrandar la mente sólo para descubrir que el delicado balance de fuerzas existente en el interior del animal humano no tolera interferencias sin consecuencias perturbadoras: la relación entre lo físico y lo mental, lo racional y lo instintivo, es mucho más fuerte e impredecible de lo que la ciencia imagina.

William Beard

Crimes of the Future

(Canadá-1970)

63'. prod., libr., fot. y mont.: DC. c/Ronald Mlodzik, Jon Lidolt, Tania Zolty, Paul Mulholland, Jack Messinger, Willem Poolman, Donald Owen.

Los dos largometrajes "vanguardistas" [de Cronenberg] son algo así como un shock. No es que sean de ningún modo incompatibles con los films siguientes (de hecho, **Crimes of the Future** debe ser visto como su prototipo); lo que sorprende es su explícito homo-erotismo. Cronenberg lo atribuye a la presencia en ambos films de Ron Mlodzik pero, de acuerdo a los créditos, él mismo escribió, dirigió y compaginó ambas películas (Mlodzik está acreditado sólo como actor). Si uno prescindiera de la banda sonora de **Crimes of the Future** (la pérdida no sería grande), podría asumirse con facilidad que buena parte del film no tiene otra ambición que la de registrar una serie de peculiares levantes gay, con cada participante perversamente interesado en los pies del otro; uno es interrumpido por un amante celoso, otro es detenido por un segundo hombre que está comprensiblemente molesto por lo limitado de la relación sexual.

[En el film] la sexualidad ya se ha vuelto perversa, despojada de placer y vinculada con el desagrado y la enfermedad. Es sintomático que Ron Mlodzik, una presencia bastante atractiva en el film anterior, esté aquí completamente privado de vitalidad. Ambos films reclaman la atención de los aficionados al cine "experimental", sin duda a partir de su juego entre el texto y las imágenes: la narración verbal y la representación visual rara vez coinciden: el espectador debe trabajar para reunir los elementos. Pero parece incierto que esa reunión pueda lograrse de algún modo satisfactorio: las pretensiones de ciencia-ficción que hay en la banda sonora pare-

cen más un pretexto para la peculiaridad visual que su justificación. Esta sensación de discrepancia, me parece, se produce de diferentes maneras en los films posteriores.

Ya he sugerido que -desde **Stereo** hasta **Videodrome**- la obra de Cronenberg está perseguida por el espectro de la bisexualidad. Toma muchas formas distintas: los hombres feminizados de **Crimes of the Future**, las horrosas fantasías con transplantes de órganos sexuales en **Rabia** y **Videodrome**, la sequedad de la actividad femenina. Sólo en **Stereo** se permite que la bisexualidad tenga alguna connotación positiva. Una de las tendencias importantes en la teoría psicoanalítica desde Freud ha sido sugerir que los roles genéricos (la polarizada división entre "masculinidad" y "femeneidad") que nos oprimen están contruidos sobre la represión de nuestra bisexualidad innata y constitucional. Concebida positivamente, la "Nueva Carne" [a la que se consagraba James Woods en **Videodrome**] sólo podría ser andrógina.

Robin Wood

Tourettes; Letter from Michelangelo; Jim Ritchie Sculptor

(Francia-1971)

Documentales cortos para la TV francesa.

Don Valley; Fort York; Lakeshore; Scarborough Bluffs; In the Dirt

(Canadá-1972)

Documentales cortos para la TV canadiense.

Secret Weapons

(Canadá-1972)

16mm. 30'. *libr.*: Norman Snider. *c*/Barbara O'Kelly, Norman Snider, Vernon Chapman, Ronald Miodzik, Bruce Martin. Episodio para la serie de TV *Program X*.

The Victim

(Canadá-1975)

Video. 30'. *libr.*: Ty Haller. *fol.*: Eamonn Beglan, Ron Manson, John Halenda, David Doherty, Peter Brimson. *fx*: George Clarke. *c*/Janet Wright, Jonathan Welsh, Cedric Smith. Episodio para el programa de TV *Peep Show*.

The Lie Chair

(Canadá-1975)

Video. 30'. *libr.*: David Cole. *fol.*: Eamonn Beglan, George Clements, Tom Farquharson, Peter Brimson. *c*/Richard Monette, Susan Hogan, Amelia Hall, Doris Petrie. Episodio para el programa de TV *Peep Show*.

The Parasite Murders

En video como *Escalofríos* (Canadá-1975) 87'. *libr.*: DC. *fol.*: Robert Saad. *mús.*: Ivan Reitman. *fx*: Joe Blasco. *c*/Paul Hampton, Joe Silver, Lynn Lowry, Allen Magicovsky, Barbara Steele, Susan Petrie. También se la conoce con los títulos *Shivers*, *Frissons* y *They Came from Within*.

Aunque se lo pusieron los distribuidores norteamericanos, **They Came from Within** resulta un título muy apropiado para este primer largometraje comercial de Cronenberg. Los que "vinieron de adentro" son los parásitos que un científico desarrolla en el organismo de una jovencita apetitosa, precisamente para estimular la conducta sexual de la gente. Lo que terminan estimulando, entre los habitantes de un moderno complejo habitacional, es el más completo descontrol: hombres y mujeres se persiguen entre sí para ejercer un sexo imperativo, urgente, indispensable para la reproducción (de los parásitos).

El film podría verse como una *remake* escatológica de **Night of the Living Dead** (George Romero, 1968), al menos en un plano formal. La tensión se apoya en el mismo esquema narrativo cuyo sentido del humor funciona de un modo muy semejante. Y como el film de Romero, **The Parasite Murders** termina asegurando la propagación de una plaga. Sin embargo, las consecuencias de ser habitado por estos parásitos resultan mucho más auspiciosas que las de caer en manos de los muertos vivientes.

La mayor parte de la violencia explícita del film es ejercida por las personas normales. En cambio, la que accionan quienes han sido infectados por el parásito es comparativamente menor y se explica no sólo porque a nadie le gusta que una enorme babosa oscura se le introduzca repentinamente en el organismo, sino también, en palabras de Cronenberg, porque "es natural que los personajes sean arrastrados gritando y pateando a esta nueva experiencia. No irían voluntariamente. Pero hay algo más por debajo y eso es lo que se advierte al final del film: se los ve muy hermosos, no parecen enfermos ni tienen mal aspecto". De hecho, de no ser por la carga de violencia ya citada, el final de **The Parasite Murders** se parecería mucho a un apocalipsis hippie. Los personajes salen del complejo habitacional hacia el mundo habiendo verificado sus parejas o establecido otras nuevas y más satisfactorias para cada uno. En cualquier caso, el parásito ha terminado efectivamente con todas las operaciones intelectuales que complican el ejercicio del sexo. A diferencia de incontables criaturas pergeñadas en los miles de laboratorios que ha visto la historia del cine, el problema con ésta es que funciona bien.

Fernando Martín Peña

The Italian Machine

(Canadá-1976)

16mm. 30'. *libr.*: DC. *fol.*: Nicholas Evidemon. *mús.*: Patrick Russell. *c*/Gary McKeehan, Frank Moore, Hardee Linehan, Chuck Shamata, Louis Negin. Episodio para la serie de TV *Teleplay*.

Rabid

Fobia-La ciudad bajo el terror (Canadá-1977) 90'. *libr.*: DC. *fol.*: René Verzier. *mús.*: Ivan Reitman. *fx*: Joe Blasco Makeup Association; Al Griswold. *c*/Marilyn Chambers, Frank Moore, Joe Silver, Patricia Gage, Susan Roman. También se la conoce como *Rage*.

Tras el éxito de **The Parasite Murders**, Cronenberg decidió seguir adelante con otro proyecto parecido. La respuesta de la prensa canadiense, sin embargo, fue más que dura. El CFDC (Canadian Film Development Corporation), un ente oficial para el desarrollo de la industria que la había financiado, era acusado de producir "basura".

Pero **The Parasite Murders** fué un suceso increíble y llegó a recaudar cinco millones de dólares con un presupuesto de 180.000. El CFDC quería repetir el golpe y, camuflando la inversión, volvió a contribuir con una parte del costo. El nuevo proyecto se llamaba *Mosquito*, aunque durante el rodaje se convirtió en **Rabid**.

Luego de un grave accidente, Rose (Marilyn Chambers) es llevada a la clínica del doctor Dan Keloid. El doctor tiene que realizar cirugía plástica de emergencia, e implanta en el cuerpo de la paciente uno de sus nuevos descubrimientos. Como el nuevo tejido se niega a formar un intestino, lo único que Rose puede comer es sangre. A la hora de su almuerzo le surge de la axila un extraño falo (sin análisis freudianos, gracias) que extrae su alimento. Así, Rose propaga una peste, una rabia que vuelve salvajes a miles de habitantes de Montreal.

Rabid es básicamente una *remake* de **The Parasite Murders**, y repite hasta sus mismas desprolijidades, pero de todos modos tiene todo lo que uno espera de un Cronenberg: enfermedades venéreas, científicos malsímicos que utilizan a sus pacientes como conejillos de indias, y exteriores en Canadá. Por otro lado, Rose ocupa el lugar de los visionarios malditos clásicos del director. Esos seres que tienen todo el poder y nucleon microsociedades a su alrededor; como Darryl Rebok en **Scanners** o Bianca O'Blivion en **Videodrome**.

Una de las mayores virtudes del film es su actriz principal. Marilyn Chambers había sido la estrella central de una película porno con pretensiones artísticas: **Detras de la Puerta Verde** (*Behind the Green Door*, 1972) de Jim y Art Mitchell. La belleza rubia fue toda una revela-

ción, nada que ver con las flácidas carnes de las matronas gordas de los primeros largometrajes *hardcore*.

Al principio, Cronenberg quería como protagonista a Sissy Spacek, porque la había visto en *Badlands* (1973) de Terrence Malick. Pero su productor, Ivan Reitman (luego director de entretenimientos familiares como *Los Cazafantasmas*) se opuso y eligió a la Chambers. Ese mismo año Sissy Spacek saltó a la fama con *Carrie*, de Brian De Palma. Pero el *casting* de la ex dama porno (que volvería a las andadas en el mismo terreno tiempo después) fué un éxito. La película se vendió en más de cuarenta países, incluyendo la Argentina, para hacer las delicias de quienes en los primeros 80' visitábamos salas de gran categoría, como el Arizona, el Avenida o el Biógrafo Uno, en busca de temibles programas dobles. ¿Alguien se animaría a unir hoy *Rabid* con *Aullidos* o *Suspiria*?

Axel Kuschevatzky



The Brood

Fast Company

En video con el título original; en cable se da como *Vértigo Ilimitado* (Canadá-1979) 91'. arg.: Alan Treen. guión: Phil Savath, DC y (sin figurar) John Hunter. fot.: Mark Irwin. mús.: Fred Mollin. fx: Tom Fisher. c/William Smith, Claudia Jennings, John Saxon, Nicholas Campbell, Cedric Smith.

Fast Company (Fastco) es una empresa que produce aditivos para automóviles y que sirve de sponsor para un corredor de "funny cars", autos especiales que compiten en carreras breves a velocidades muy altas. La anécdota se reparte entre las tensiones internas en el equipo del corredor, las maniobras turbias de la empresa, el enfrentamiento con un equipo rival y las carreras propiamente dichas.

En algún lado, DC ha dejado asentado que las carreras de autos han sido una de sus pasiones juveniles más sólidas pero el film sólo delata ese entusiasmo en los primeros minutos. Allí el realizador construye una introducción en base a planos cortos, con los que ambienta, presenta personajes y expone las principales líneas que seguirá el argumento, hasta culminar en la explosión accidental de un prototipo. El film nunca recupera ese lacónico dinamismo inicial y, si bien es cierto que la cámara se detiene con abundancia en el registro de motores, mecanismos y preparativos, cualquier atmósfera que esa descripción procura generar después del prólogo resulta aniquilada por la inesperada recurrencia al lugar común, por el esquematismo de todos los personajes protagonistas, por el escaso ingenio de los villanos y por la irrupción caprichosa de las canciones de Fred Mollin, pensadas para vender el disco. A esto debe agregarse la dificul-

tad de crear emoción alguna con carreras que, por las mismas características de los "funny cars", son extraordinariamente breves: los coches salen disparados como bólidos y el ganador se define en un par de segundos. La decepción es parecida a la que uno se expone si, por ejemplo, hace cola durante una hora para tirarse por un tobogán.

Muchos autores tienen en su filmografía una película que puede considerarse "maldita": no se vincula directamente al grueso de su obra, ha sufrido una distribución escasa o se ha olvidado tras su fracaso comercial. Con frecuencia, en esas películas se encuentra un trabajo personal y fascinante, cuyo interés natural aumenta por ese aura de incompreensión y fracaso. No es este el caso de *Fast Company*, aunque reúne todas las características citadas. Fue producida por el CFDC, lo que debe suponerse un intento fallido del organismo oficial por obtener un producto rentable ahorrándose la mala prensa que acompañaba a las películas de horror.

Fernando M. Peña

The Brood

En video como *Crómossoma 5* (Canadá-1979) 91'. libr.: DC. fot.: Mark Irwin. mús.: Howard Shore. fx: Jack Young, Dennis Pike; Allan Kotter. c/Oliver Reed, Samantha Eggar, Art Hindle, Cindy Hinds, Henry Beckman. También se la conoce como *Chromosome 3* (sic) y *La clinique de la terreur*.

Hacia el final, Frank Carveth (Art Hindle) se abalanza sobre Nola Carveth (Samantha Eggar), que sigue siendo su esposa y sobre todo la madre de su hija Candy (Cindy Hinds), y le grita "¡Te

mataré!". La escena es tristemente conocida para cualquiera que haya tenido una mala separación. A diferencia de un altísimo porcentaje en la realidad, aquí Frank mata a Nola, y el argumento hace que parezca merecido. Pero, como en la realidad, con eso Frank no soluciona nada.

Esta película es una de las dos que se atreven a ir hasta el final en profundidad con el tema de las malas separaciones (la tercera, *La guerra de los Rosas*, admite el escape de la risa). La otra es *Una mujer poseída* de Zulawski. Pero Cronenberg es más abiertamente desesperado: el espectador no tiene siquiera el escape del paroxismo pasional, histérico, barroco. Al menos esta vez reconoció que la virulencia de las imágenes tiene un origen personal: su primera separación.

Todo se centra obsesiva, maníacamente en los vínculos familiares. Incluso el método terapéutico del Dr. Hal Raglan (Oliver Reed), el científico loco de turno que "es" sucesivamente padre de un paciente, y marido, padre, madre o competidora afectiva de Nola. Su técnica es sencilla: el desorden psíquico vuelto carne, cuerpo, expulsado hacia afuera. La premisa teórica resulta tan virulenta e inverosímil como las de *Escalofríos* (parásitos asesinos que se meten por los agujeros del cuerpo y desencadenan el desenfreno sexual) o *Fobia* (un "órgano" adicional en la bella axila de Marilyn Chambers, que se alimenta de sangre humana).

A diferencia de ellas, sin embargo, el terror obvio pasa a segundo plano. Es mucho más terrible el progresivo adentramiento en la angustia, casi la catatonía, de Candy, la niña que se convierte en el centro emocional del film para el espectador. Cuesta identificarse o conmovirse con cualquiera de los demás personajes, que van

entrando cada uno en su propia tierra baldía definitiva. En ese sentido no hay respiro: incluso el escape catártico que sería un villano cabal queda demolido cuando el Dr. Raglan demuestra puntas de humanidad, profesionalismo y coraje en medio de su locura. Nola, a su vez, es el "monstruo" pero también el ser más vivo, menos insensible (por elección o sobrecarga) de todos.

El propio terror se ancla irremediamente en los temores masculinos o de pareja: que los hijos salgan deformes (los pequeños "bichos", entre niños y enanos, de la "camada" del título original); que la mujer puede procrear no sólo sin macho sino por fuera de su propio útero; que esa mujer sienta como natural romper con los dientes y lamer el ser sanguinolento que sale de ese recipiente (relacionado con los fuertes temores a la menstruación).

Sin embargo eso es soportable, narrativo, junto a las escenas de pura soledad o abandono afectivo. El abuelo de Candy, inclinándose a acariciar la silueta dejada por la policía de su ex esposa asesinada; la falta de un lugar de vivienda real, habitable, para Frank Carveth, que refleja su incapacidad de establecer un entorno mínimo para su propia hija; el corte de la probable relación con la maestra de jardinería, superada por la complejidad de la vida de Frank y su hija, y luego asesinada.

En el plano terrorífico Cronenberg cumple con maestría formal: baste como ejemplo la toma brevísima de uno de los "enanos" en una escalera, que desaparece para dejar la huella de sus dedos ensangrentados en la madera blanca, con la cualidad feroz y aguda de un latigazo. Pero el centro del horror es el tratamiento sin aflojes de la insondable, y en gran medida inevitable crueldad de los seres humanos para tratarse los unos a los otros. Es algo que no asusta: duele. En ese sentido **Cromosoma 5** anuncia, por su carácter insidiosamente revulsivo y personal, esa otra gran zambullida de Cronenberg más allá de los límites del terror o la ciencia ficción: **Pacto de amor**.

Elvio E. Gandolfo

Scanners

Scanners-Los amos de la muerte (Canadá-1981)

102'. *libr.*: DC. *tot.*: Mark Irwin. *mús.*: Howard Shore. *fx.*: Stephan Dupuis, Chris Walas, Tom Schwartz; Dick Smith; Gary Zeller. *c.*: Jennifer O'Neill, Patrick McGeehan, Stephen Lack, Charles Shamata, Lawrence Dane.

Cronenberg hizo **Escalofríos** con menos de 200.000 dólares, **Fobia** con menos de 600.000, **Cromosoma 5** con menos de un millón y medio. En **Scanners** el presupuesto superó levemente los 4 millones de dólares. Comparativamente es casi una superproducción para sus niveles previos.

Eso se nota ante todo en los efectos especiales, ampliados cuantitativa y cualitativamente. El argumento es clásico en la ciencia ficción escrita: telépatas ocultos bajo la superficie de la vida cotidiana, a la vez torturados por sus poderes y tentados a emplearlos. Aparecen algunas de las marcas de fábrica de Cronenberg: los amplios corredores despejados, la limpieza del montaje, la costumbre de mirar desde afuera con la cámara la fachada imperturbable de un edificio dentro del cual se desarrollan cosas siniestras.

Bajo la avalancha de tensiones y de efectos, aparece una virtud hasta entonces escasa: el manejo de las escenas de acción, una prueba de fuego para cualquier cine nacional no estadounidense. Toda la secuencia de la persecución y masacre de los telépatas "buenos" por los telépatas "malos" está resuelta con profesionalismo, haciendo hincapié en el montaje más que en los dobles o los trucos. También es a la vez sencilla y contundente la forma de manifestar la capacidad telepática, con un uso creativo de la banda sonora, o una vez más del montaje en otra secuencia ejemplar: el "enganche" del sistema nervioso del protagonista con un sistema electrónico de una computadora mediante un simple teléfono.

Un puntal considerable es la actuación de Michael Ironside, aún joven e intenso, a tal punto que llega a ejercer en varios momentos la amenaza del descontrol que sería costumbre mucho más adelante en el rostro de Jack Nicholson. Otros, el agregado de alguna zona visual inesperada (las esculturas demenciales de un telépatas que las usa como descarga), el gran golpe de efecto que es la voladura de la cabeza de un científico poco después del comienzo, o el amontonamiento de efectos de venas hinchadas, ojos sometidos a tensión o protuberancias varias en el duelo final entre el hermano bueno Cameron Vale (Stephen Lack) y el hermano malo Darryl Revok (Ironside).

Esa suma de eficacias artesanales, unidas a un guión que mezcla, como en otras películas de Cronenberg, la teorización sobre el tema del relato con la acción, la convirtieron en su puente a la popularidad, dentro y fuera del terror y la ciencia ficción.

Elvio E. Gandolfo

Videodrome

En video como Cuerpos invadidos (Canadá-1983)

90'. *libr.*: DC. *tot.*: Mark Irwin. *mús.*: Howard Shore. *fx.*: Rick Baker; Steve Johnson, Bill Sturgeon; Michael Lennick. *c.*: James Woods, Debbie Harry, Sonja Smith, Les Carlson, Peter Dvorsky.

"*Torturas, asesinatos sin argumento. Muy realista. Es la ola del futuro. Mejor en TV que en la*

calle", dice Max Renn (James Woods), ambicioso director de un canal televisivo.

Lo que él no sabe, es que mientras busca algo "más fuerte" para ampliar la audiencia de la emisora, paradójicamente, está siendo controlado por el efecto de los videocassettes. Desde la secretaria que lo despierta a través de la pantalla en la primera escena, hasta la organización política que lo controlará mentalmente, induciéndole aterradoras alucinaciones que le provocan los *Videodrome*. Los *Videodrome*, ya no un medio efectivo para lograr sus objetivos, sino peligrosos portadores de la Filosofía de lo Morboso.

Sobre estos ejes se desarrolla el film de Cronenberg, que se inscribe en una línea de ciencia-ficción, pero utilizando siempre los efectos en función de la trama. Dichos efectos son justificados mediante las alucinaciones que sufre el personaje en este film, o podemos tomar el caso del sueño de Beverly en **Pacto de amor**.

En **Cuerpos invadidos** en particular, además, los efectos están en función de una dura crítica a la "imagen audiovisual moderna", cargada de violencia, de sexo masoquista, de morbo, ya sea en TV, en video (¿en cine?).

Dentro de la trama que Cronenberg elabora cuidadosamente, retoma e inserta temas en los que había incursionado en otros films. Uno de ellos, es el del deterioro físico que sufren los personajes: el cuerpo de Max es receptor de los *Videodrome* que contienen información, incluido el mandato de su propia muerte. Su estómago, literalmente se abre para recibir los cassettes, convirtiéndose en una especie de cassettera humana. También va deformándose su brazo hasta fundirse con el arma que lo convierte en asesino. Su cuerpo es el que debe sufrir las consecuencias -el castigo- de su propia omnipotencia.

Los personajes de Cronenberg quieren supe- rar a la ciencia, como una manera de asemejarse a Dios. Tanto Woods que a toda costa quiere captar, en **Cuerpos...**, las señales de video para promover un sexo distinto y una violencia indiscriminada, como los gemelos de **Pacto...** que buscan "cambios radicales" en la medicina, creando nuevos instrumentos para mujeres mutantes.

Si Prometeo robó el fuego de los Dioses y debió ser castigado por ponerse a la altura de éstos, entonces, los doctores Mantle deben separarse y morir, al igual que los siameses unidos por el pecho, como una suerte de mandato divino. Y Max Renn debe desprenderse del cuerpo físico y morir para poder luchar contra el Mal de este Siglo.

Yvonne Yollis

The Dead Zone

La zona muerta (EE.UU.-1983)

103'. *arg.*: novela de Stephen King. *guión.*: Jeffrey Boam. *tot.*: Mark Irwin. *mús.*: Michael

Kamen. *fx*: Michael Lennick, Jon G. Belyeu. *c*: Christopher Walken, Brooke Adams, Herbert Lom, Tom Skerritt, Martin Sheen.

Los derechos del *best-seller* original pasaron de mano en mano durante varios años. Incluso, en algún momento Stanley Donen estuvo a punto de dirigirla. Pero Dino "el carnicero romano" De Laurentiis consiguió ocho millones de dólares de presupuesto y a Cronenberg para hacerla. Un primer guión del propio Stephen King fué desechado en favor de otro escrito por Jeffrey Boam (y retocado, claro, por el propio Cronenberg).

Cuando Johnnie Smith (Christopher Walken) despierta tras varios años de coma profundo, lo atacan extrañas visiones: al tocar a un extraño, imágenes pasadas o futuras cruzan su mente. El precio de este poder es caro: cada vez que ve la luz Johnnie envejece aceleradamente, y sabe que su fin se acerca.

En su camino reaparece un viejo amor, Sarah Bracknell (Brooke Adams) que ahora colabora con el político Greg Stillson (un excitado Martin Sheen). Johnnie ve el futuro -el presidente Stillson desatará una guerra atómica- pero las imágenes señalan una "zona muerta", la posibilidad de cambiar el mañana. Johnnie trata de matar a Stillson y cae abatido por sus guardaespaldas. Su último flash muestra como el escándalo va a arruinar al candidato. Sacrificios, que le dicen.

La crítica del género la etiquetó como una película impersonal: ni mucho King ni mucho Cronenberg. Esta acusación es falsa. Todos los tics del escritor "McBurger" (se consume rápido, es apetitoso, te deja con hambre y, en grandes cantidades, te patea el estómago) están presentes: un pequeño pueblo, la bondad natural de la gente común versus la maldad de los poderosos y una gran nostalgia por los tiempos pasados.

¿Es un film distante? Es probable, además de ser la obra más académica del director. El frío del lugar y los blancos y ocres en todos los ambientes nos acercan al universo de *Cromosoma 5*, el Cronenberg seminal. Pero en contraposición, su mirada de cirujano nos devuelve la idea básica de sus películas: nuestro cuerpo está a punto de rebelarse, de tomar vida propia. Johnnie Smith y sus violentas visiones son parte de esta invasión *from within*. Y como en *Videodrome*, pertenece a una nueva religión: la religión de la carne.

Axel Kuschevatzky

The Fly

La mosca (EE.UU.-1986)

100'. *arg.*: cuento de George Langelaan. *guión*: Charles Edward Pogue y DC. *fol.*: Stuart Cornfeld. *mús.*: Howard Shore. *fx*: Chris Walas, Inc. *c*: Jeff Goldblum, Geena Davis, John Getz, Joy Boushel, Les Carlson, DC.

Seth Brundle (el rostro perplejo, perfecto, y el cuerpo díptero de Jeff Goldblum) es un científico revolucionario que ya no soporta su soledad y emprende una relación amorosa con Veronica (la periodista de labios protuberantes y cara de muñeca que hace Geena Davis). A partir de ahí, el experimento en el que trabaja, una máquina beckettiana para abolir la nociva noción de viaje, se le escapa de las manos causándole la ruina y provocando su muerte.

La película, con una trama pseudopolicial donde todas las piezas encajan a la perfección para ayudar al asesino a cometer su crimen y no para desenmascararlo, maneja la idea de que el hombre se debe alejar y aislar (antisépticamente) de la mujer. Visceral en Cronenberg, esta idea proviene de la envenenante lectura de la obra de William Burroughs, especialmente de ese *Almuerzo desnudo* alucinante que parece un oráculo de ideas narrativas.

Cronenberg, como los trágicos griegos, sabe que entre conocimiento y acción no hay otra cosa que un abismo irónico. La película, consecuentemente, está estructurada sobre una serie de ironías encadenadas. Primera (estructural): cuando Veronica se acuesta con Seth (¿azarosamente?) un microchip abre en el cuerpo del científico la herida fatal. Segunda (metonímica): el (hijo) experimento de Seth y su (femenina) computadora fallan cuando la carne está de por medio. El mismo no sabe lo suficiente acerca de ella. Tercera (trágica): cuando todo parece solucionarse, cuando Seth parece haber resuelto su problema cibernético con la carne viva, irónicamente, Veronica come tranquila un pedazo de carne muerta.

Cuarta (simbólica): cuando Seth va a llevar a cabo su experimento, una mosca (sí, una mosca común) se mete donde sólo él puede meterse. Y no nos referimos a Veronica. Quinta (metafórica): la computadora no sabe pensar y cuando tiene que hacerlo, hace como que sabe. Es decir que improvisa, inventa, y por supuesto se equivoca. Su error, a la larga, resulta fatal. Sexta (crítica): Seth (El Hombre, símbolo de La Raza), Veronica (La Mujer, paradigma de La Felicidad) y La Máquina (signo del Progreso) forman un alegórico triángulo amoroso que está más cerca del cóctel Molotov que del *ménage a trois*.

Sin embargo, a pesar de lo antedicho, no se puede asegurar que la película tenga una estructura irónica, como todas las de los hermanos Coen. Su camino, como diría Caín, parece ser más bien el que va de la novela rosa al humor negro. "Soy un insecto que soñó ser hombre y le encantó. Pero ahora el insecto ha despertado"; dice Seth (kafkiana, chuanguztianamente) en plena metamorfosis. Y de allí en más, sólo podrá escapar de la conducta bestial para pedirle a Veronica que lo mate.

La mujer, deseo y muerte, metáfora de la máquina, abre y profundiza la herida elemental, estúpida en la ingenuidad y la razón del hombre, para desterrar por siempre toda idea de progreso y felicidad.

Pablo y Nicolás Meda.

Dead Ringers

Pacto de amor (Canadá-1988)

115'. *arg.*: libro *Twins* de Bari Wood y Jack Gaesland. *guión*: DC, Norman Snider. *fol.*: Peter Suschitzky. *mús.*: Howard Shore. *fx*: Lee Wilson; George Furniotis, G. John Furniotis. *c*: Jeremy Irons, Genevieve Bujold, Heidi von Pallese, Barbara Gordon, Shirley Douglas.

En *Pacto de amor*, DC realizó un film de terror sin efectos *gore*, verificando un cambio que podía sospecharse desde *Videodrome* y que le proporcionó un público distinto. Sin embargo, los temas son los mismos, resultan igualmente perturbadores y las metáforas siguen siendo explícitas: para reflexionar sobre el tema de la identidad, DC inventa dos gemelos idénticos y complementarios. No es precisamente que uno sea malo y otro bueno; eso hubiera sido demasiado fácil. Las diferencias no son tan evidentes, aunque están igualmente polarizadas: uno tiende a ser extrovertido, seductor, sociable; el otro tiende a ser tímido, inseguro, reservado. Elliot acepta premios, pronuncia discursos, conquista mujeres; Beverly escribe, inventa y recibe las mujeres que le pasa su hermano. Irons ejecuta un primer milagro al lograr, sin maquillaje, que la diferencia entre los gemelos sea perceptible incluso en planos en los que ambos están juntos y en completo silencio.

Esta vez, la desintegración es puramente psíquica y comienza cuando uno cree -fugazmente- que puede prescindir del otro. El detonante se llama Claire y los atrae no porque esté interpretada por Genevieve Bujold, sino porque tiene tres cavidades uterinas. Beverly se enamora y se cree con derecho a excluir a Elliot de esa relación; Elliot llega a convencerse de que Beverly no sería nada sin él. Cuando se admiten equivocados ya es demasiado tarde porque el proceso de corrupción es irreversible. Y aquí Irons logra su segundo milagro. Los instrumentos "para mujeres mutantes" que inventa Beverly son capaces de producir horror desde su mismo aspecto, sin que haya necesidad de mostrarlos en acción. Irons logra el mismo efecto con todo su cuerpo, y uno siente a nivel epidérmico esa desintegración, multiplicada por los mismos esfuerzos que los gemelos realizan para reprimirla.

DC fue condenado reiteradamente por buena parte de la crítica por su actitud conflictiva hacia el sexo y por tratar a las mujeres de sus películas



Festín desnudo. David Cronenberg, Peter Weller y William Burroughs

con clínica frialdad. **Pacto de amor** fue el film que legitimizó al director ante esa crítica y no debe ser casual que sus héroes sean ginecólogos, posean el grado social legítimo para tratar a las mujeres con clínica frialdad. El humor de Cronenberg circula por caminos inescrutables.

Paula Félix-Didier

Naked Lunch

Festín desnudo (Inglaterra/Canadá-1991)
100'. arg.: novela de William S. Burroughs.
guión: DC. fot.: Peter Suschitzky. mús.: Howard Shore. fx: Chris Walas, Inc. c/Peter Weller, Judy Davis, Ian Holm, Julian Sands, Roy Scheider, Monique Mercure, Nicholas Campbell.

A Cronenberg le llevó varios años conquistar a la crítica de cine argentina. En 1990 **Rabid** se convirtió de pronto en el lanzamiento de *video home* más comentado del año, pese a haber sido sistemáticamente vilipendiada en 1981, cuando se la estrenó con el título *Fobia: la ciudad bajo el terror*. Quién sabe: es posible que algunos de los que elogiaron su lanzamiento se hayan contado entre los que se taparon la nariz de asco una década atrás. Es que **Pacto de amor**, el primer film claramente serio y artístico de Cronenberg había terminado por convertirlo en un cineasta prestigioso.

Después apareció **The Naked Lunch** y -aaaj- le pusieron *Festín desnudo*. Esperemos que si alguna vez Cronenberg se decide a adaptar la novela de de J. G. Ballard *Crash*, cuando se estrene no le pongan *Pum*. Ya no cabía duda de que Cronenberg estaba pasando lo que podría-

mos denominar el síndrome de Woody Allen, cuyo slogan podría ser "¡Basta de películas de género! ¡Viva el cine de autor!". Aunque se trata de un film minuciosamente realizado, ninguna escena de **The Naked Lunch** ensombrecerá el recuerdo de obras plásticamente inferiores pero mucho más auténticas, como **The Parasite Murders** o **The Brood**, dueñas de ese glorioso estigma que marca a fuego cualquier película de terror clase B.

Con todo, las bizarras características de **The Naked Lunch** permiten reconocer al mejor Cronenberg. Su particular reelaboración de la novela experimental de Burroughs tiene una estructura bastante similar a la de **Videodrome**. Sólo como un ejemplo, de los que se pueden encontrar varios, las muertes repetidas de James Woods en **Videodrome** están reiteradas en el doble deceso del personaje que en **The Naked Lunch** interpreta Judy Davis. Igual que **Videodrome** -y que cualquier otra película obstinada en la descripción de alucinaciones interrumpidas- **The Naked Lunch** puede resultar un poco aburrida, cosa que no tiene nada de malo si recordamos la astuta observación de François Truffaut: "Algunas películas son aburridas; entre ellas las mejores". En realidad, tratándose de la adaptación de la novela de Burroughs, la película es tan divertida como Indiana Jones y el templo de la perdición. Lo que pasa es que **Naked Lunch-The Movie** es algo así como el *making of* de la novela de Burroughs: "Filmar una adaptación fiel de **The Naked Lunch** necesitaría un presupuesto de 400 millones de dólares y terminaría siendo prohibida en casi todos los países del mundo", opinó Burroughs durante una conferencia de prensa al iniciarse el rodaje. Es evidente

que el productor Jeremy Thomas pensó lo mismo.

Aún reconociendo que se trata de una gran película y no se parece a nada conocido, excepto la obra de Cronenberg en general, hay que admitir también su efecto decepcionante. Antes Cronenberg contenía sus ambiciones autorales, que son la sustancia indudable de su filmografía, en el menos ambicioso contexto del terror y la ciencia-ficción. En cambio, en su última película queda demasiado en evidencia su *ego-trip* autorial. Un par de efectos especiales standard del cine fantástico (el traje que usa Roy Scheider, el ser deforme que copula con un hombre) son los detalles más flojos de la película y quizá la demostración de que Cronenberg no termina de encontrar el equilibrio entre su anterior estilo terrorífico y su nueva etapa intelectual.

Diego Curubeto

M. Butterfly

(EE.UU.-1993)

101'. arg.: obra de David Henry Hwang. guión: D. H. Hwang. fot.: Peter Suschitzky. mús.: Howard Shore. fx: Georges Demetrau. c/ Jeremy Irons, John Lone, Barbara Sukowa, Ian Richardson, Annabel Leventon, Shizuko Hoshi, Richard McMillan.

Desde su estreno mundial en el Festival of Festivals de Toronto, en septiembre de 1993, **M. Butterfly**, la realización más reciente de David Cronenberg, ha tenido poca suerte con la crítica y con el público, que le han dado la espalda al film como si su único pecado hubiera sido llegar apenas unos meses tarde al vil mercado. La queja más repetida (desde que la echó a rodar el semanario especializado *Variety*) es que el tema central de **M. Butterfly** parecía el mismo que el de **The Crying Game** (*El juego de las lágrimas*, Neil Jordan-1992): la historia de un hombre (Jeremy Irons) que se enamora de otro hombre (John Lone), creyendo que es una mujer. No es igual, por cierto, porque más allá de las meras apariencias, hay diferencias muy profundas entre el film de Jordan y el de Cronenberg, la primera de las cuales es que **M. Butterfly** no especula con el efecto sorpresa.

Basada en la obra teatral de David Henry Hwang, que en Buenos Aires se conoció hace algunas temporadas con puesta de Sergio Renán, **M. Butterfly** es la increíble (pero real) historia de amor de un diplomático francés que durante veinte años vivió enamorado de un(a) cantante de la ópera de Pekín, sin advertir que en realidad se trataba de un hombre. El caso alcanzó cierta notoriedad pública allá por 1986, cuando llegó a los estrados de la justicia francesa, porque el diplomático fue acusado de espionaje en favor de China comunista, una traición a su patria que

◀ China comunista, una traición a su patria que admitió haber cometido como un acto de lealtad para con el objeto de su amor.

En principio, parecería que **M. Butterfly** no es el tipo de cine que habitualmente se asocia con la obra revulsiva de Cronenberg, pero sucede que por debajo de la superficie, en los repliegues más secretos del relato, se infiere la marca severa, indeleble de su autor. Cronenberg ha logrado lo que pocos directores consiguen hoy en día en Hollywood: aceptar un proyecto que le era ajeno y convertirlo en un film propio, en una creación personal. En **M. Butterfly** reaparece una preocupación constante en otros films de Cronenberg, la idea de la realidad como un concepto relativo, la noción de que todo conocimiento está condicionado por la subjetividad de la percepción. El propio Cronenberg, en una entrevista con el autor de estas líneas, lo expresó claramente: "*En M. Butterfly hay dos personajes que no son conscientes de estar creando una ópera de sus propias vidas y al hacer esto están también creando su propia versión de China, que no es necesariamente una China real, sino una fantasía creada entre los dos. De alguna manera, están haciendo lo mismo que hizo Puccini cuando imaginó ese Japón de fantasía para su ópera. Y esta pareja está creando también su propia sexualidad, una sexualidad que no se parece a ninguna otra*".

Si el tema de la identidad ya era central en **La mosca**, **Pacto de amor** (también con Jeremy Irons) y en **Festín desnudo**, lo vuelve a ser en **M. Butterfly** en la medida en que tanto el diplomático francés como el cantante de ópera construyen, por distintos motivos, falsas versiones de sí mismos. Este conflicto de identidades se relaciona con otra constante en la obra de Cronenberg: la materialización del deseo, como la que reclamaban los surrealistas. Los protagonistas de **The Brood** y **Festín desnudo** eran capaces de engendrar y dar a luz las más siniestras proyecciones de su inconsciente y eso mismo es lo que hace, a su manera, el diplomático francés de **M. Butterfly**. La cantante de ópera que se convierte en su oscuro objeto del deseo no es otra cosa que una fantasía, una pulsión de su inconsciente, una "criatura" como tantas otras del universo de Cronenberg. "En este caso", confirma el director, "la criatura toma parte en su propia invención, porque cuando se convierte en esa mujer sometida, que dice ser su esclava, es porque quiere transformarse en lo que el diplomático necesita, en lo que él quiere ver".

Luziana Montesgao

Entrevista

La siguiente entrevista fue realizada por Stanley Wiater y está incluida en su libro **Dark Visiões**, una compilación de charlas con los maestros del género de horror. Wiater habló con Cronenberg en su oficina de producción en Toronto, donde se encontraba en la preproducción de **Festín Desnudo**, el film basado en la controvertida novela de William Burroughs.

Wiater: **¿Entiendo que has estado haciendo televisión últimamente?**

Cronenberg: Sí, es cierto. Hice un piloto para *Scales of Justice*, es una adaptación televisiva de un show radial y su estilo es básicamente documental. Se trata de una mirada sobre el modo en que opera el sistema judicial. Para ello se utilizan casos reales, y se transcriben diálogos de casos reales. De modo que es bastante diferente de los programas judiciales existentes; es completamente distinto de algo como *L.A. Law*. Nada se sabe de la vida privada de los abogados. Ese no es el tema. Para mí es interesante porque es muy diferente de las cosas que suelo hacer.

-**Si la memoria no me falla, creo que tu padre escribía historias de detectives.**

-Es cierto y esa es definitivamente la conexión. El escribía y editaba para una revista llamada *True Crime*. De hecho, escribía para varias revistas.

-**Eso no estaría fuera de tu rango de interés. Yo escribo sobre el horror como periodista y escribo cuentos de horror, pero cuando leo por placer, generalmente leo historias de detectives.**

-¡Qué interesante!. Indudablemente ambos ámbitos están relacionados, y es muy interesante ver cuán impredecibles y extrañas pueden ser las reacciones de la gente frente a ciertas cosas. Es todo un aprendizaje.

-**¿Cuál es tu interés en *Naked Lunch*? Durante muchos años la consideré una antinovela psicodélica.**

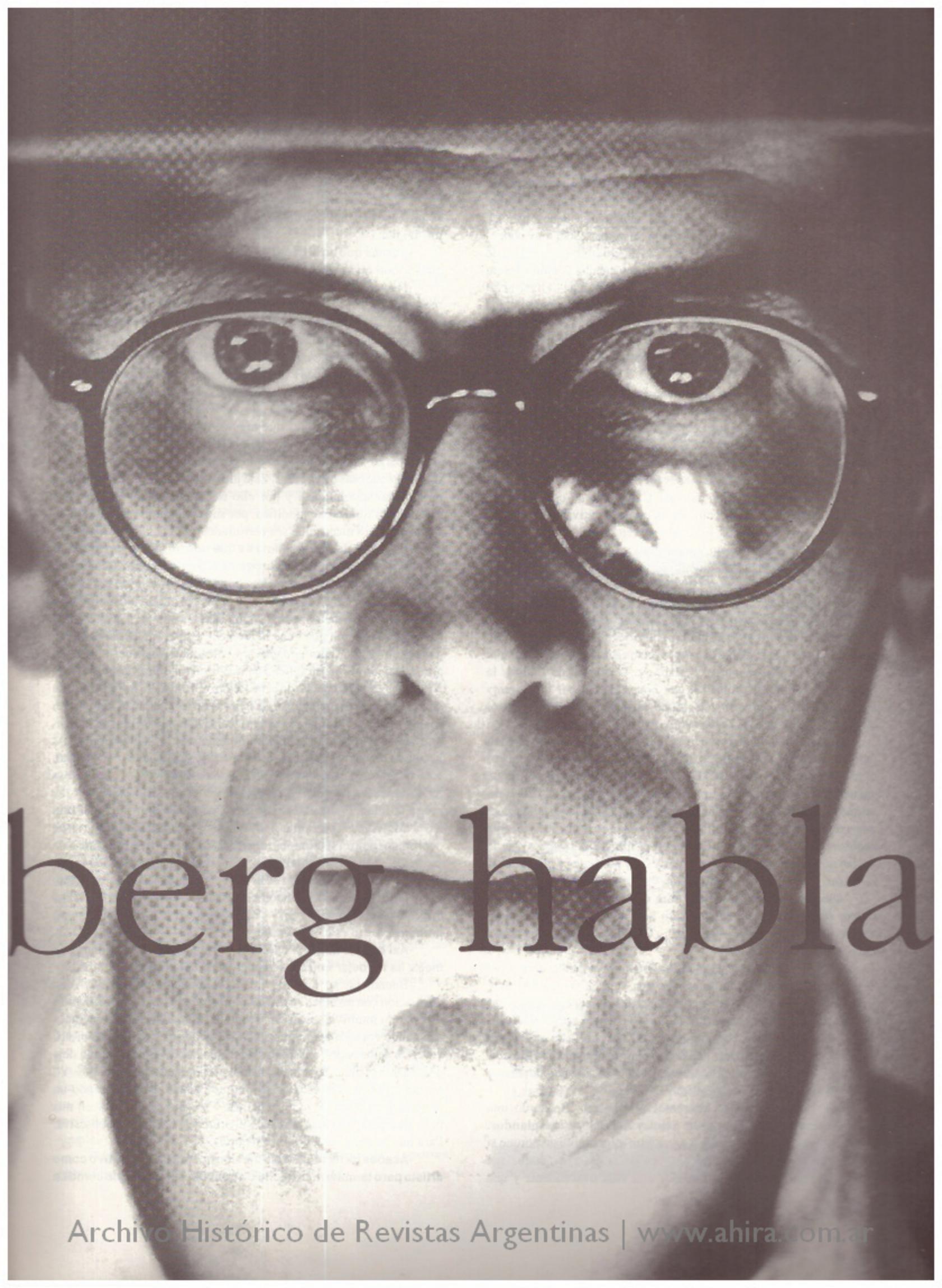
-Bueno, creo que *psicodélica* no es el término correcto para definirla porque en su mayor parte fue escrita en los años cincuenta. Es más bien experimental. Es muy desestructurada y en realidad no tiene narración ni personajes en el sentido usual de los términos. Ese era parte del desafío. Pero además se trata de un libro que ejerció una gran influencia sobre mí. Todos los escritos de Burroughs han tenido una gran influencia sobre mí. Su imaginería y su comprensión de la enfermedad, la obsesión y la adicción -todo eso viene de la ciencia ficción y del horror. Su presencia ha afectado mi trabajo durante mucho tiempo; además creo que tiene que ver con una necesidad de volver a ciertas raíces literarias y trabajar con ellas en un nivel primario. De hecho, hace ocho o nueve años que el productor Jeremy Tomas y yo venimos hablando de hacer el proyecto. Incluso volvimos a Tánger con Burroughs hace unos cinco años; él no había vuelto allí desde los años sesenta. Es un escritor cuyo trabajo ha sido increíblemente asimilado a la cultura norteamericana. En el rock n' roll eso queda muy claro. Mucho de **Fiebre de sábado por la noche** descubre un Burroughs lavado, de modo que era interesante tratar de redescubrir el original y ver qué se siente a esta distancia.

-**Vos pensás que el horror no es un género independiente, que es parte de nuestra realidad cotidiana, ¿verdad?**

-A decir verdad, cuando estoy trabajando en una película no pienso nunca en términos de horror o de las preguntas usuales que me hacen todo el tiempo: "¿qué significa el horror para usted, ¿qué lo asusta?" o "¿cuáles son sus pesadillas?". No funciona en ese nivel cuando escribo y dirijo. Se trata de un complejo proceso que responde a necesidades de mi propia vida. De cierto modo, todo lo que hago es personal. Y entonces, por supuesto, hay gente que dirá: "Bueno, entonces, ¿eso significa que su vida es horrible?". Pero no es así. Sólo se trata de observar lo que ocurre alrededor. Todo está relacionado con nuestra experiencia como sujetos físicos, como hechos de vida y con el modo en que nos manejamos con lo que eso supone. Tomando ese punto de partida se llega al territorio que se considera tradicionalmente como el horror. Pero mi abordaje es desde adentro hacia afuera, y no el del sujeto que dice: "Ahora voy a crear una obra de género de horror".

-**Cuando entrevisté a Stephen King, me dijo que cuando escribe una novela o un cuento, sólo se trata de una historia de Stephen King y es sólo la interpretación de los demás la que lo ubica en el terreno del horror.**

-El problema es que King disfruta articulando sus pensamientos acerca del horror con el género *horror* y el trabajo de otra gente con el género. Es un aficionado al género, y yo no lo soy. Yo no voy a ver un película de terror sólo porque se trate de una película de terror y uno deba verlas todas. Me parece que Stephen sí lo hace. Yo veo lo que me atrae. Es casi como ser ▶



berg habla

un coleccionista. Si se es coleccionista de films de horror, uno debe estar al día, ver todo aunque no le guste lo que hay. Yo nunca he sido así. Creo que hay una diferencia en términos de percepción.

-Mi interpretación de tu trabajo es que son verdaderos films de horror, pero algunas veces éste no es necesariamente lo que lo que el público considera horror.

-Creo que tenés razón. Cuando uno está estereotipado en un rol, las expectativas de la gente se definen en torno a ese estereotipo. Estoy seguro de que hay fans de *La mosca* que deben haberse desilusionado con *Pacto de amor*. Para mí ambas están muy conectadas, pero para un fanático que va a verla con una expectativa de género, *La mosca* es un buen film de horror y ciencia ficción y *Pacto de amor* ¿qué es?. Allí se vuelve difícil. Como dije antes, en ese nivel se transforma en un problema de marketing y no en un problema creativo. Desde ese punto de vista, no tengo nada que ver con eso.

-La mayoría de tus films han sido guiones originales, pero Pacto de amor y La zona muerta, están basados en novelas editadas...

-Estoy de acuerdo en el caso de *La zona muerta*. Pero con *Pacto de amor* eso no es cierto, aunque técnica y legalmente está basada en la novela *Twins*. La leí una vez, más o menos diez años antes de hacer el film. Fue sólo por razones legales que el film acredita estar basado en ella, y creo que cualquiera que la lea se dará cuenta de ello.

-¿Cuál fue el interés de hacer La zona muerta?

-Fue raro. Una mujer llamada Carol Baum -cuyo nombre aparece en *Pacto de amor* como productora ejecutiva- me acercó el proyecto hace algunos años. Ella trabajaba en Lorimar y me preguntó si me interesaría el proyecto. Leí el libro y no estuve muy seguro. Estaba todavía pensándolo cuando Carol me llamó para decirme: "*Estoy realmente avergonzada, pero debo decirte que sin mi conocimiento, el proyecto ha sido asignado a Stanley Donen, y Sidney Pollack será el productor. Así que yo no tenía derecho a ofrecértelo*". Eso estaba bien, porque yo no había podido decidir si quería hacer una película con ese libro. Así es que el proyecto estuvo a la deriva durante tres años y un día en que yo estaba en la oficina de Landis, la productora Debra Hill dijo: "*Se me acaba de ocurrir algo, estoy haciendo La zona muerta para Dino De Laurentiis; ¿te gustaría dirigirla?*". Dije que sí, sin pensarlo, lo que me sorprendió.

Si lo analizo en retrospectiva, me doy cuenta de que existen numerosas conexiones entre ese film y otras cosas que he hecho. Pero el tono es bastante diferente. La combinación de ambos es lo que encuentro tan atractivo. El tipo de personajes que hay en *La zona muerta* no es el tipo de personajes que yo escribiría, nunca. Supongo que encontré interesante y atractivo combinar un tema que ya había hecho en *Scanners* y otras cosas con el tipo de personajes que le gustan a Stephen, que son muy reales y muy normales y muy pueblo pequeño, algo que yo no hago.

-Quisiera una respuesta a esta cita tuya: "Los cuentos de horror dicen ciertas verdades que son dolorosas y necesariamente incómodas y de mal gusto". ¿Qué tipo de verdades dicen las historias de terror?

-Para mí, se trata de la muerte. Estamos hablando acerca del hecho de que no somos infinitos. Es una verdad existencial, muy cruda y real. Es básica, y a menudo se pierde de vista bajo todas esas capas de complejidad y camuflaje cultural. Creo que estamos hablando de una mente que no comprende por qué no habría de ser infinita y eterna, y un cuerpo que te dice desde el principio que sos definitivamente mortal y que tu tiempo está contado. Creo que la tensión entre ambos es el tema del horror.

Hay varios abordajes diferentes al respecto. Recuerdo una entrevista con Stephen King sobre Stanley Kubrick y *El resplandor*. Kubrick dijo que *El resplandor* es un film muy optimista porque si uno conjetura que existe vida después de la muerte, aunque sea espiritual, eso aún significa que hay una vida trascendente y que

sobrevivimos de algún modo. Así que para alguien que nunca creyó en la vida después de la muerte, quizá se trate de un elemento optimista. Yo tengo una sola idea respecto de la mortalidad y viene de mi modo de entender la existencia humana. Si chocás contra la pared, estás muerto y no existís luego de la muerte. No haré una historia en la que haya fantasmas y espíritus a menos que haya alguna razón por la que sienta que debo explorar esa premisa y ver hacia dónde me lleva. Por eso es que existe tanta variedad en el horror: dado que la mortalidad es el tema real del horror, hay infinitas aproximaciones para ese mismo tema.

-¿Creés que en el género de horror hay tantas historias para contar que no tenés que preocuparte por "contarlas todas"?

-Nuevamente creo que es una cuestión que tiene que ver con el modo en que uno lo percibe. Y también es una cuestión de tono. Creo que se trata de un tema oscuro e inquietante. Puede ser tratado con liviandad e incluso con humor, pero de todos modos está ese elemento inquietante, siempre. Así que si no estás de humor para intentarlo, entiendo que te dediques a otra cosa. Pero en términos de escasez de temas o abordajes, estoy de acuerdo con vos. Es un terreno inmenso que nunca podrá ser abarcado por una sola persona.

Otra de las preguntas que me hacen a menudo es por qué los westerns y las películas de complemento han desaparecido y el horror sin embargo sigue aquí. Creo que porque el horror es mucho más profundo que esas otras cosas. Está justo ahí en el nivel más primario de la existencia humana y por ello es inmune a las modas y los vaivenes culturales. Se modifica, por supuesto, pero es inmune a su erradicación, a menos que sea censurado.

-Una cualidad de tus films es que uno se siente tan incómodo mientras los mira como luego de haberlo hecho. ¿De dónde proviene esa inquietud que sos capaz de proyectar en tus films?

-Creo que soy capaz de transmitir esa inquietud porque yo mismo estoy intentando luchar contra esas cuestiones. Lo que ves es el ruedo y la acción que tiene lugar en él. Esa es mi lucha y la llevo a cabo en el cine para entenderme con todas esas cuestiones. Mi aproximación al cine en general no tiene que ver con el cine en el cine. Nunca hago referencias directas a otros films. Y no se trata de arrogancia, sino simplemente de que ese no es mi tema. Creo que en cuanto hacés un film que celebra las maravillas de los films de horror, te ponés dos o tres pasos fuera del tema central del horror. Estás haciendo un film sobre el modo de hacer cine. Cuando ocurre esto, creo que uno se aleja bastante del proceso artístico que supone esa lucha básica por la comprensión, la paz y la resolución. Una lucha que nunca termina. Francamente, no creo que pueda lograrlo, y cuando leo a Melville, Hawthorne y a Whitman, sé que ellos murieron deprimidos, con el sentimiento de haber fracasado. Creo que morir de ese modo es nuestro destino. Pero no es para preocuparse: todo lo que indica es que lo que importa es la lucha en sí misma, no el resultado. Creo que el espectador se inquieta porque lo que ocurre en mis films está ahí en la pantalla; uno se acerca mucho a esas cuestiones primarias, y eso es lo que asusta.

-Así que no importa cuán feliz sea uno en su vida diaria, lo mejor es no dejar entrar esa felicidad en el entorno creativo.

-Bueno, no se trata de una aproximación filosófica. Toda afirmación con un objetivo artístico, ya sea realista o cubista, sigue a una acción intuitiva, instintiva. Algunos artistas se sienten incómodos dando entrevistas porque sienten que deben articular las cosas, volverse demasiado conscientes de lo que hacen, y así la magia deja de actuar. Depende del temperamento particular de cada persona. Yo no me preocupo por esas cosas porque cuando estoy haciendo un película me olvido de todo lo demás. Creo que hay humor en mis películas, pero vos estás buscando el origen de la atracción obsesiva. Para mí eso debe ser algo serio y pesado.

-Acabás de hacer una afirmación acerca de tu objetivo como artista pero también has hecho un película tan poderosa como La

mosca. ¿Qué te llevó a hacer ese film, una remake de otro hecho en los años cincuenta?

-Realmente nunca hubiera pensado en hacer algo así, porque inmediatamente surge la idea de hacer un film medio *camp* y conseguir que Vincent Price haga un cameo, cosa que iba a hacer la producción original. Eso hubiera sido algo distinto, no necesariamente malo, pero algo en lo que yo no estaba interesado. Cuando leí el guión que me acercaron me di cuenta de que tenía algunos elementos muy poderosos y muy míos. Mi proyecto cuando lo reescribí fue lograr que todo el guión se pareciera a esas partes que me habían atraído tanto. Sabía que podía hacer un film que me interesara a mí. Y además -un poco periféricamente- existía un público al que podía interesarle. **La mosca** es con toda seguridad el film más popular de cuantos he hecho hasta ahora, porque tiene unas expectativas y un público preconcebido, elementos con los que no cuento generalmente. Así que fue una combinación afortunada y todo lo que tuve que hacer fue asegurarme de que el resto de los involucrados en el film supieran qué era lo debía hacerse y estuvieran de acuerdo.

-Como líder creativo que debe trabajar con mucha gente y realizar tantos compromisos, ¿en qué punto autocensurás tu trabajo o limitás tu imaginación?

-Nunca me censuro cuando escribo. Creo que en el momento en que hacés eso, estás terminado. Creo que uno de los requisitos para ser un buen director es la habilidad para no colocarse en un contexto en el que no puedas trabajar correctamente. En otras palabras, tenés que asegurarte de que estás trabajando con la gente adecuada, que el presupuesto es el presupuesto adecuado y que las expectativas de la gente son las expectativas adecuadas. De otro modo, estás arruinado desde el principio, y estarás participando de extraños juegos que nada tienen que ver con el proceso creativo. Yo trato de evitar las producciones y situaciones problemáticas en la medida en que puedo, para no ponerme en posición de necesitar autocensurarme. Cuando escribo un guión no pienso en el presupuesto, no pienso en la dificultad o imposibilidad de realizar algo. Si las cosas suceden como yo quiero, no es necesaria la autocensura ni el compromiso.

-¿Para vos hay un entusiasmo propio del momento de escribir y otro diferente en el momento de filmar?

-Sí, son dos momentos diferentes.

-¿Cuáles son los errores de concepto más graves de la crítica con respecto a tu trabajo?

-Hablemos mejor de los cronistas que reseñan films. Pauline Kael marcó la diferencia entre crítico y cronista. Un cronista supone que el lector no ha visto la película y un crítico supone que sí la ha visto. Ambos han respondido de modo diferente frente a mis films. Por supuesto que el cronista de espectáculos dará siempre una visión más superficial debido a las presiones de la industria. Sus reacciones frente a la películas son un tanto tibias. Es bastante fácil seguir su modo establecido de pensar, especialmente si no sienten una simpatía particular por tu trabajo. Tomemos el caso de la actuación. Se supone y anticipa que en un film de horror de bajo presupuesto, las actuaciones serán malas. Es casi un dato previo. Durante años, aún cuando las actuaciones en mis films habían dejado de ser malas, dijeron que las actuaciones eran malas y que los efectos especiales -sin embargo- eran muy buenos dado el bajo presupuesto. Gradualmente la gente comenzó a ver que había buenas actuaciones a pesar del género. Se llega a un punto en el que ya no podés leer lo que se escribe sobre vos.

El error básico parte del hecho de que se tiene un gran prejuicio respecto del género, y se asume que tu film está dentro del género. Desde el momento en que se asumen esas dos ideas, es muy fácil caer en lo que la moda de la época sostiene. Yo sólo pido que los periodistas vean mis films como lo que son, lo cual parece un tanto simple, y sin embargo es muy difícil de lograr.

-Teniendo en cuenta Nightbreed de Clive Barker, ¿podrías hablar un poco de tu experiencia como actor?

-Me gustó muchísimo trabajar como actor. Es casi como ver tu vida desde el punto de vista de los otros personajes de tu vida. De repente uno es su esposa o su hijo. Se tiene la posibilidad de verse a uno mismo desde una perspectiva totalmente diferente. Filmar con Clive es tan distendido como filmar conmigo. Fue como una de esas experiencias con droga de los años sesenta en las que uno parecía salirse de sí mismo y verse como alguien diferente. La realización cinematográfica es un oficio muy complejo, y cuanto más se sabe acerca de él, mejor. Fue una experiencia muy positiva y excitante. Cuando se actúa, uno no tiene que lidiar con las complicaciones, uno es el niño que está allí para jugar a ser otro.

Fue una idea de Clive que yo hiciera el papel del asesino serial. Me llamó imprevistamente y me dijo que le parecía que yo debía hacer ese papel. Creo que fue por una entrevista mía que vio. Pensó que por un lado yo era tan racional y por el otro hacía esas películas. Su personaje era el de un psiquiatra igual. Era una razón bastante teórica para aceptar hacerlo, y le señalé que posiblemente él prefiriera un verdadero actor, pero insistió, y yo por supuesto no iba a discutirlo. ¡Fue muy divertido!

traducción por **Paula Félix-Didier**

PINO SOLANAS

Seminario de

Introducción a la realización y puesta cinematográfica

Iniciación Septiembre

Callao 86 5º izquierda

Tel: 954 - 0444

Telefax: 951 - 8173

Informes e inscripción:

Lunes a Viernes 12 a 20 hs.

M.

La implosión de la ópera

M. Butterfly completa una trilogía de títulos que constituyen una de las zonas más riesgosas y excéntricas de la obra del canadiense David Cronenberg, a su vez impar en el cine occidental de las últimas tres décadas.

En **Pacto de amor** estaban presentes muchos de los rasgos de los títulos anteriores. Nada más "cronenbergiano" que el vínculo psíquico, telépata (de "scanners") que según la propia ciencia existe entre mellizos; nada más típico que una mujer cuyo interior orgánico (el útero) es deforme, peculiar; o que la inversión ambigua, resbaladiza de papeles entre el Bueno y el Malo; o que los metálicos, brillantes, malignos instrumentos quirúrgicos especiales, creados, más joyas que instrumentos.

Había sin embargo, al mismo tiempo, una insidiosa voluntad de angustia que se negaba a relajar la sobrecarga psicológica y hasta espiritual con espectacularidad o impactos finales. En ese plano (el de la densidad anímica, no el expresivo) había algo del Bergman más aplastante y cinematográfico (**El silencio**, **La hora del lobo**, **De la vida de las marionetas**), de algunos títulos de Bresson o incluso de **Brazil**: ese tipo de películas que contaminan la percepción, que devuelven al espectador a la calle por una parte con el alivio de comprobar que un mundo menos parejamente cerrado sigue existiendo, y con la conciencia de que la mera visión de un film le ha cambiado parte de la visión de ese mundo, imposibilitándole seguir dando por sentado determinados parámetros o interpretaciones.

Si **Pacto de amor** tenía rasgos típicos pero se apartaba en lo más profundo de la obra anterior (acercándose en todo caso a **Cromosoma 5**, en su desesperación respecto a los vínculos familiares o afectivos), el título siguiente, **Festín desnudo**, invirtió la estrategia. La zona de efectos especiales, costosa y compleja, se veía relegada a un segundo plano, no tanto visual como funcional. En vez de asustar de modo convencional, y aunque en buena medida se caracterizaran por una superficie repugnante en la tradición del género *gore*, de películas como **El enigma de otro mundo** de Carpenter o de varios títulos de su propia obra, esos trucos aparecían dentro de un marco... humorístico.

Un paso más al otro lado

Sobre la base de un "exterminador" de insectos cuya esposa se droga con insecticidas, entre otros productos, y de la progresiva invasión de un mundo alucinatorio, la previsión de un tono angustioso se desmoronaba ante una prolija, voluntaria eliminación de todo *pathos*. La curiosa materia empleada por la mujer como droga, por ejemplo, se traducía en un chiste: se acercaba a la pared y mataba insectos con el aliento. Basada en una novela de Burroughs, uno de los protagonistas más coriáceos y resistentes de la generación *beatnik*, lo que el film parecía hacer junto con sus personajes era ir aceptando como natural, sin la menor ironía, ese mundo alucinógeno. También sus consecuencias: la eliminación del espacio, entre otras, que permitía la entrada o salida de y a un Tanger fantasmal sin moverse de Nueva York.

De algún modo el film mismo (no sólo su argumento) entraba a ese "otro lado", exigiéndole serenamente al espectador que aceptara la violenta contradicción entre lo que veía y el tono anímico de lo que veía (algo semejante a lo que ocurre en muchos de los relatos de Philip Dick, o del propio Burroughs).

La droga, el homosexualismo, las relaciones compartidas estaban a igual distancia del dramatismo y del exhibicionismo. Un conjunto de máquinas de escribir "maquilladas" terminaban por exhibir tanta o más personalidad que los personajes. Y la entrada paradójica, desdramatizada, a la escritura, era el asesinato (que ocurrió en la realidad del propio Burroughs) de la esposa.

El resultado era desilusionante para los cronenbergianos clásicos. Una vez más la descarga violenta, visceral (como la que había en **Escalofríos**, **Fobia**, **Scanners**, **Videodrome**, **La mosca**, incluso en **La zona muerta**, su film menos personal) estaba eludida, esquivada. Más que nunca, después de haberse tallado un sitio no sólo estético y de culto sino también comercial, Cronenberg se dedicaba a hacer "la suya". En el proceso, instalaba en la pantalla una visión de la cultura norteamericana de la década del '50 que en su extraordinaria peculiaridad resultaba muy real, y volvía a plantear la necesidad de seguir buceando en esa década que, bajo su superficie pastel de "felicidad", ocultó en realidad la semilla *under* de casi todo lo que se iba a desarrollar en las cuatro siguientes: **Bésame mortalmente**, **Sed de mal**, **La noche del cazador**, las historietas de Bill Elder, **Loquibambia**, **Ir tirando** de Dick, etc.

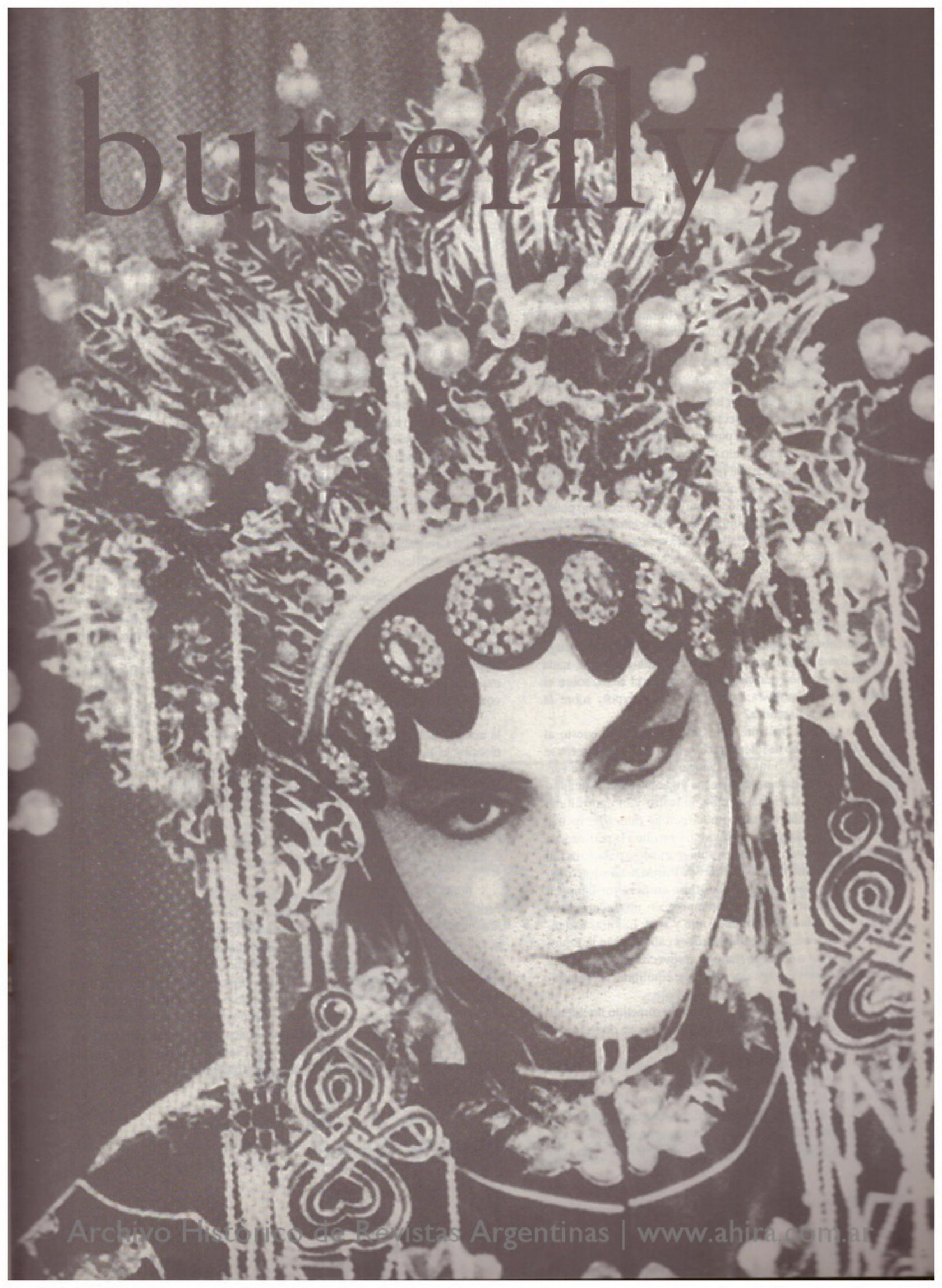
En un bosque de la China

M. Butterfly lleva al extremo el nivel de jugueteo ambiguo de Cronenberg con su propio perfil de "autor", con los límites entre lo verosímil y lo increíble, con los límites de lo aceptable según lo filtra el cine que se proyecta en una pantalla comercial, incluso en la marginada pero no menos comercial pantalla del "cine de terror". Ese código de prohibiciones tiene mucho más que ver con la forma que con el fondo: está más prohibida una "mala" forma de narrar que un "mal" contenido; no hay contenidos "malos", contenidos que no puedan domesticarse, sobre todo mediante formas "buenas".

Primera treta de **M. Butterfly**: el caso es real. El otro lado: ese caso es increíble. Segunda treta: el público sabe mucho más que el protagonista. El otro lado: ese saber al parecer tan sólido es discutible. Como en la vieja canción, alguien se pierde "en un bosque de la China". Pero no una china, sino un diplomático occidental. La china en principio no está perdida en absoluto. Peor aún: es en realidad un chino, un intrigante político, un mentiroso por interés. Sin embargo él también descubrirá que en realidad está perdido, sin haberse dado cuenta, cuando el mundo afectivo le haga trizas sus seguridades, más que políticas, embusteras.

Revelar lo "que pasa" en **M. Butterfly**, a diferencia del "secreto" de **El juego de las lágrimas**, no es desleal con el espectador, porque ese espectador como mínimo intuye (hasta el umbral de la conciencia) y por lo común sabe desde un principio que la muy maquillada actriz de ópera que canta **M. Butterfly** y absorbe por entero la atención del diplomático (Jeremy Irons) no es china sino chino. Pocas veces John Lone ha estado menos afeitado en la pantalla que cuando va por entre los canteros del jardín de la recepción diplomática, doblado bajo el peso de atributos femeninos (peluca, vestido, maquillaje, gestos), sin preocuparse ni siquiera por disimular su voz varonil, y acicateando a Irons mediante una

butterfly



venenosa agresión, tan insistente que sólo un Mr. Magoo por sobrecarga afectiva como Irons puede no interpretarla de inmediato como táctica de seducción.

Del absurdo como filtro

Cuando escribió su *Diario*, el pintor Paul Gauguin (otro hombre que mezcló culturas extrañas), incluyó en las primeras páginas abundancia de "malas palabras". Poco más adelante aclaró que lo había hecho para librarse de los lectores tontos. El escándalo central de *M. Butterfly* no tiene que ver tanto con el sexo de la/el protagonista como con una consecuencia de la relación que establece con Irons: un supuesto hijo. ¿¿¿¿Cómo alguien puede creer: a) que un amor pueda ser erótico sin consumarse sexualmente durante años; b) que se pueda tener un hijo sin consumación sexual????, se pregunta al borde del soponcio "cualquier" espectador, incluso "cualquier" cronenbergiano.

Sin embargo basta con que ese espectador cualquiera vuelva a ver el film (si su rechazo no es definitivo: es decir, si le queda una pizca de expectativa de placer), o que se haya entregado a la zona visual, puramente estética, para que vaya descubriendo que el anzuelo de Cronenberg no está tan mal preparado como parece. De hecho, justamente, las preguntas sobre las que gira todo son qué puede creerse o no, qué es pura apariencia y qué profundidad, hasta qué punto extremo puede llegar el autoengaño por amor. Todos esos temas individuales, personales, están reflejados o son a su vez el reflejo de una pregunta adicional: qué puede llegar a saber un occidental sobre China (o un hombre sobre una "mujer") y viceversa.

Ante el peso aparentemente ineludible de la tautológica expresión "Se sabe que..." con que comenzarían las objeciones "lógicas" más obvias, todo el film (como casi toda la obra de Cronenberg) parece hacer en sordina una pregunta cuya propia formulación obliga a una respuesta compleja, nada directa: ¿Sabemos realmente tanto, sobre el sexo, sobre el amor, sobre la política, sobre nuestros cuerpos, sobre la verdad, sobre la mentira?

La camada brillante que Cronenberg le ha puesto al anzuelo, a su signo de interrogación, es visual. Pocas veces se ha inventado una China más fantasmal, una especie de versión estetizada, esquemática de los lugares comunes acumulados por las historietas, el cine, el teatro y, no por último menos importante, óperas como *Madame Butterfly*. Es una China mucho más cercana a Fu Man Chu que a la realidad, de callejuelas oscuras, ambientes sobrecargados, pasadizos tan fantasmales como los de la Tánger de *Festín desnudo*. Como filma en un cine posterior a *El último emperador* tampoco descuida el toque "realista" contemporáneo: una secuencia en la Gran Muralla ventila todo de aire y azul. En otras instancias, básicamente las manifestaciones callejeras en la Revolución Cultural o el Mayo francés, aprovecha para lanzar una paleta de vívidos rojos y amarillos que equilibran las penumbras interiores.

Entretanto el espectador va siendo sometido también a una difuminación del tiempo. Aunque se supone que transcurren largos años, esa sensación no está presente en lo que se ve, ni en lo que se percibe. Todos los hechos políticos, que en el fondo son el gatillo de la relación (pero del "otro lado" -la realidad geopolítica- del mundo ensoñado que es el de la relación en sí, y por lo tanto el del film), quedan asordados, dan pie apenas a algún diálogo ingenioso con el jefe de Irons. A su vez la aparición regulada de *Madame Butterfly* no sólo

en cuanto ópera sino también en el argumento, a través de los diálogos y de la repetición desplazada, como signo que sirve a los amantes para entenderse, va estableciendo una especie de ópera extraña -el propio film- más introvertida que extrovertida, más implosiva que explosiva.

El centro hacia el que se dirige el film es la secuencia en el camión celular de la policía. Allí la eliminación del exterior es absoluta: paredes desnudas, metálicas, despojadas. Es el escenario de la supuesta Verdad: la china era chino, la desnudez total vuelve imposible negarlo. El chino, como el público, cree que hay una manera simple de resolver el centro angustioso de un engaño mantenido durante tanto tiempo: basta que Irons lo siga amando ahora como hombre, aunque fuese ambiguamente. Ese momento de desnudez literal, física, tiene un impacto emocional y visual tremendo: el cuerpo esbelto de Lone logra, mostrando la espalda desnuda, curva, proyectar la extrañeza, el latido de un cuerpo extraterrestre. El propio Cronenberg, interrogado por su curioso film "sin monstruos", declaró que ese ser era para él la Criatura en este caso, lo Otro.

A su vez la secuencia niega la solución del lapsus freudiano: lo anterior -crear en el engaño-, no habría sido más que la cobertura, el símbolo, la máscara inconsciente de un amor homosexual. El rostro de rechazo, de incompreensión ante la supuesta "comprensión" de Lone que expresa Irons es perfecto. Casi ni le hace falta explicar: "me enamoré de una mujer creada por un hombre". Ese hombre, desde luego, no es sólo John Lone (en su calidad de espía frío que termina por sentir *algo*), sino también él mismo. A su vez el juego explícito con el tema de que sólo la mujer puede tener una imagen creada por otro género, que aparece en los diálogos, podría trasladarse tranquilamente a otro plano. Sólo China puede tener una imagen creada por Occidente, podría decirse. Eso se refleja en el modo elusivo con que aparece: como si Cronenberg hubiese decidido como vía mucho más honesta sobrecargar el artificio, llegar a cierta verdad mediante la exageración de la mentira.

En apoyo de la hipótesis puede señalarse que lo que permite el engaño de Irons por Lone (que no descubra su sexo en el sexo literal: su miembro) une esos dos niveles. La "china" le dice que no puede ejercer con él el erotismo común, sino remitirse a "técnicas eróticas chinas milenarias". Explícitamente más tarde, ya "chino", le confesará que esas técnicas no existen, son redondos embustes, con los que se limitó a aprovechar la convicción occidental: "se sabe que" China es lejana, misteriosa y milenaria.

Como colofón de ese juego de espejos interminable entre el engaño y la autenticidad, entre la superficie y la profundidad, entre la verdad y la mentira, Irons se entrega a un cierre memorable cuando representa *Madame Butterfly* (una vez más) en la cárcel. Es el sitio de la concentración absoluta del "Se sabe que..." (que Irons tuvo una pareja homosexual, por ejemplo: allí no hay tiempo ni espacio para dudas). En una puesta de minimalismo absoluto, exigida por las circunstancias, la representación hace que el tono contenido, limitado, en sordina, difícil de interpretar del resto del film por fin se desborde, fluya, en la voz delgada, en la sangre y en la muerte.

POSTDATA. *M. Butterfly* no "anduvo" con el público comercial. Tampoco con el "cronenbergiano" o de terror, e incluso con el "vanguardista". A mi nota tratando de explicar algunos de los rasgos que la vuelven valiosa (o válida) podría contraponerse una explicación mucho más sencilla: es un film malo, fracasado. Si tuviera que resumir al extremo los argumentos diría que, al menos para mí, no lo fue porque tiene belleza específicamente cinematográfica, visual y porque sus temas (la potencialidad de engaño no sólo de los vínculos entre seres humanos, sino también de la representación que esos seres humanos se hacen los unos de los otros) se cuentan entre los temas complejos, aún menos carcomidos por las formas "buenas". Tal vez porque sin quererlo, y mucho más sin querer reconocerlo, la realidad se ha vuelto muy artística, muy cinematográfica.

por **Elvio E. Gandolfo**

bibliografía

Cronenberg's Double Meanings, Owen Gleiberman
American Film, 14.1.1988, pp.38-43.
(sin traducción al castellano)

Double Trouble: Cronenberg's Chronic Case, Karen Jaehne
Film Comment, 24.5.1988, pp. 20-22, 24, 26-27.
(sin traducción al castellano)

From Pathos to Tragedy: The Two Versions of The Fly,
Mary Ferguson Pharr
Journal of the Fantastic in Arts, 2.1.1989, pp. 37-46
Acerca de **La mosca**.
(sin traducción al castellano)

David Cronenberg's Creative Cancers, Alan Stanbrook
Sight & Sound, 58.1.1989, pp.54-56.
(sin traducción al castellano)

David Cronenberg: Panic Horror and the Postmodern Body,
Douglas Kellner
Canadian Journal of Political and Social Theory,
13.3.1989, pp. 89-101.
(sin traducción al castellano)

The Primal Energies of the Horror Film:
An Interview with David Cronenberg, George Hickenlooper
Cineaste, 17.2. 1989, pp. 4-7.
(sin traducción al castellano)

The Camera and the Speculum: David Cronenberg's Dead Ringers,
Frank Marcie
PMLA, EE.UU., Marzo 1991, pp. 459-470
Phallic Panic: Male Hysteria and Dead Ringers, Barbara Creed
Screen, 31.2.1990, pp. 125-146
Ambos sobre **Pacto de amor**.
(sin traducción al castellano)

Which Is the Fly, and Which Is the Human?, Lynn Snowden
Esquire, Febrero 1992, pp. 112-116
Sobre **Festín desnudo**.
(sin traducción al castellano)

Splatter Movies, John McCarty
St. Martin's Press, New York, 1984.
(sin traducción al castellano)

The Shape of Rage; the Films of David Cronenberg,
Piers Handling (de.)
Academy of Canadian Cinema, Toronto, 1983.
(sin traducción al castellano)

Dark Visions, Stanley Wiater
Avon Books, New York, 1992.
(sin traducción al castellano)

DONDE EL CINE ES EL GRAN PROTAGONISTA

Sólo L'ECRAN le ofrece la
posibilidad de acceder al
cine en forma integral a
través de:



* alquiler y venta de
una cuidadosa selección de
obras maestras llevadas
al video.

* venta de una nutrida
colección de libros y revistas
especializadas.

Con servicio opcional de entregas y retiros a domicilio dentro del área céntrica.

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

Posse, de Mario Van Peebles

What muthafucking' film!

por Paula Félix-Didier

"Teniendo en cuenta que quizás del 25 al 30 por ciento de los vaqueros que trabajaban en el oeste durante el siglo XIX eran negros, la ausencia de rostros de color durante los setenta años de vida del western es otro ejemplo de la incapacidad de Hollywood para acordar a la minoría negra del país una representación adecuada o siquiera simbólica en la pantalla, fuera de reconocer su presencia como miembros de la servidumbre en determinadas casas".

Philip French, *Westerns*, ed. Tres Tiempos, Buenos Aires, 1977

Si el cine de Hollywood es primero un buen negocio y después una manifestación artística, Mario van Peebles empezó bien: se graduó en economía en la Universidad de Columbia, trabajó en Wall Street como analista de presupuesto del alcalde de Nueva York y sólo entonces ingresó en la industria cinematográfica como socio en producciones menores. En 1988, después de algunos trabajos como modelo y actor y ya seguro de lo que hacía, decidió emprender una carrera como director siguiendo los pasos de su padre. Melvin van Peebles había realizado cinco largometrajes en los que experimentó tres estilos diferentes de dirección: el europeo -hizo su primer film, *La Permission*, en Francia en 1967-, el de los estudios americanos -con *Watermelon Man*- y finalmente el independiente -con su mejor film: *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971), que contribuyó a sentar las bases de una estética afroamericana en el cine y convirtió a su autor en una figura de culto. Su retrato ácido y realista del mundo de los negros americanos lo colocó entre las figuras significantes del cine contemporáneo.

Mario también quiere ser un director y autor comprometido, pero intenta conjugar la denuncia de la discriminación racial con el cine de gran presupuesto, el entretenimiento y la estética negra digerida para blancos.

Su primer largometraje se llamó *New Jack City* (1991) y describe con gran fuerza narrativa el negocio de la venta callejera de droga. Con héroes negros (el propio van Peebles y el rapper Ice T), villanos negros (Wesley Snipes) y música negra, el film evita el fatigado sermón anti-droga y trabaja con una mirada desprejuiciada y eficazmente acusadora. Snipes modeló su personaje a partir del *Scarface* de Al Pacino en la película de Brian De Palma (1983), referencia a la que van Peebles recurre varias veces en *New Jack City*. En *Posse* el modelo es más amplio: es todo el género del western el que funciona como universo referencial.

La historia de *Posse* es una historia que debía contarse: la de los negros en el oeste americano. Un oeste que no estuvo sólo poblado por blancos *cowboys*, blancos *sheriffs*, blancos asaltantes de bancos y blancos ladrones de ganado. Durante algunos años, el oeste fue también un lugar de refugio y promesa para los esclavos negros recién liberados que buscaron allí la posibilidad de formar parte del sueño americano. Los títulos finales del film consignan la presencia en el oeste de casi diez mil negros que habitaron sus propios pueblos, tuvieron ranchos, acudieron a los *saloons* y establecieron sus propios modos de convivencia entre ellos y con sus vecinos blancos.

La oportunidad era además inmejorable: en un momento en que -gracias a Costner y sus lobos, Eastwood y sus imperdonables- el western

parece cobrar vida (*Tombstone*, *Gerónimo*, *Wyatt Earp*, *Maverick*) y constituirse en un buen medio para introducir en la gran industria un mensaje antirracista menos directo que el de Spike Lee pero no necesariamente menos eficaz.

Si a esto se suma la presencia de un director como Mario van Peebles, *Posse* prometía convertirse en un film imprescindible.

Posse es el primer western negro producido por la gran industria. Van Peebles ha visto mucho western y su manejo de las situaciones así lo demuestra. Casi todos los clichés del género están presentes -desde Ford hasta Leone- en un juego de reelaboración del género que mantiene al amante de películas del oeste pendiente de guiños y citas. El primer regalo es la secuencia de introducción donde un viejísimo Woody Strode (que fue actor de Ford y Leone) se apresta a relatar a un grupo de jóvenes periodistas la historia de Jessie Lee: un soldado negro que, injustamente acusado de un robo, deserta con un grupo de compañeros de la guerra de independencia cubana.

Ya en territorio norteamericano se dirige a su pueblo natal a vengar la muerte de su padre asesinado por el Ku Klux Klan en complicidad con el sheriff del vecino pueblo blanco. Strode es el narrador ideal de esta historia, porque entre sus numerosos trabajos dentro del western se encuentra el protagonista de *Sargeant Rutledge* (Ford, 1960), un oficial negro injustamente acusado de un crimen. Otras citas incluyen el Monument Valley inmortalizado por Ford, cabalgatas al atardecer, una venganza a la spaghetti y un duelo en la calle vacía, resumido en una toma tan estilizada que sólo parecía posible en una historieta de Lucky Luke.

Hay un anacronismo deliberado en el modo en que los protagonistas se expresan, como si estuvieran en *New Jack City* ("What muthafuckin' plan?", pregunta Angel). Es obvia la intención de indentificar a este grupo de bandoleros con los integrantes de cualquier *gang* urbana contemporánea, pero, de cualquier manera, la eficacia del recurso queda librada a la buena voluntad del espectador. El punto débil del film no es ese, sino más bien el protagonismo del propio Van Peebles, cuya caracterización como el hombre sin nom-

video

Mario y
Melvin Van Peebles



bre parece incompleta. No hacía falta un gran actor, ni siquiera un gran físico: Van Peebles no necesitaba lustrarse los bíceps con aceite. El modelo está en el aventurero solitario de **Shane**, en el Ethan Edwards de **Más corazón que odio** o hasta en el lacónico Armónico de **Erase una vez en el oeste**. A **Posse** le sobra dirección y le falta un protagonista como Snipes, Denzel Washington o hasta Larry Fishburne.

A lo largo de su historia, la estructura narrativa del género western ha servido como medio para vehicular todo tipo de contenido dramático. Temas de la tragedia isabelina (**Yo maté a Jesse James** y **Julio César**), reflexiones sobre la actualidad política y social (**A la hora señalada** y el macartismo), historias de fantasmas (**La venganza del muerto**) y hasta films japoneses (**Los siete magníficos** y **Los siete samuráis**). Ahora, Van Peebles la utiliza para pronunciarse en contra de la discriminación del modo más explícito posible, y al mismo tiempo lograr un film de acción que sepa entretener.

Como western, **Posse** puede desilusionar, al menos a los fanáticos del género, pero sus propósitos son claros y, en definitiva, funcionan.

Posse (Bandoleros, EE.UU.-1993)

Dirección: Mario Van Peebles.

libr.: Sy Richardson, Dario Scardapane.
fot.: Peter Menzies, Jr. **mús.:** Michel Colombier. **c/**Mario Van Peebles, Stephen Baldwin, Charles Lane, Tiny Lister, Big Daddy Kane, Billy Zane, Melvin Van Peebles, Paul Bartel, Woody Strode. 111'. Transeuropa.

**Películas
Libros
Revistas**

Rodríguez Peña 402
esq. Corrientes
Capital Federal

**SOLO
CINE**

Silencio de sangre
de Steve Kloves,
con Dennis Quaid, James Caan
y Meg Ryan.
(AVH)

Erase una vez en China
de John Woo,
con Wong Fei-Hung.
(Gativideo)

Usurpadores de cuerpos
de Abel Ferrara,
con Meg Tilly
y Forest Whitaker
(AVH)

**Cuando un extraño
vuelve a llamar**
de Fred Walton,
con Carol Kane
y Charles Durning
(AVH)

La última seducción
de John Dahl,
con Linda Fiorentino
(Transmundo)

Ser humanos
de Bill Forsyth,
con John Turturro
(AVH)

Por una noche de amor
de Dusan Makavejev,
con Skofji Loka
(Transmundo)

Josef von Sternberg

Marlene soy yo

por Fernando Martín Peña

Josef von Sternberg (1894-1969) era Vienés, pero había llegado a los Estados Unidos con su familia siendo muy chico. Sus primeros años son más bien oscuros, pero se sabe que ingresó en la productora World, hacia 1916, donde ascendió hasta asistente de dirección. Su primer film como realizador data de 1924 y se tituló *The Salvation Hunters* (*Cazadores de almas*). Fue realizado en forma independiente y destacó por el uso que Sternberg hizo de locaciones reales en lugar de recurrir a los estudios, que era lo usual en la época. Buscando distribuidor para su film, Sternberg logró interesar a Charles Chaplin y por su intermedio a la empresa United Artists, que estrenó *Cazadores de almas* en 1925. Posteriormente Sternberg diría que el interés de Chaplin tenía poco que ver con las virtudes del film y mucho con el encanto personal de su protagonista Georgia Hale, que de inmediato pasó a trabajar con Chaplin en *La quimera del oro*.

El éxito de *Cazadores de almas* produjo varias ofertas. Sternberg aceptó un contrato de la Metro-Goldwyn-Mayer y otro de Chaplin. Se peleó con ambas instituciones y lo que llegó a filmar en ese período nunca fue visto o resultó modificado por otros realizadores. De alguna forma ingresó en la Paramount, realizó algunos trabajos secundarios y en 1927 inició una extraordinaria serie de films con *Underworld* (*La ley del hampa*). Numerosos historiadores coinciden en que esa es la película que inauguró el llamado "cine de gánsters" y todavía sorprenden sus semejanzas con el clásico *Scarface*, de Howard Hawks, que fue realizada cuatro años después. El éxito continuó con *The Last Command* (*La última orden*, 1928), *The Dragnet* (*La batida*, 1928), *The Docks of New York* (*Los muelles de Nueva York*, 1928), *The Case of Lena Smith* (*El mundo contra ella*, 1929), *Thunderbolt* (*El trueno*, 1929) -que fue su primer film sonoro- y finalmente *Der blaue Engel* (*El ángel azul*, 1930), que realizó en Alemania a pedido del actor Emil Jannings.

Esta película supuso el comienzo de otra etapa en la que la presencia de la actriz Marlene Dietrich habría de ser tan fundamental como discutida. En sus críticas de cine Jorge Luis Borges señaló reiteradamente su admiración por el primer período de Sternberg pero se preocupó por subrayar la superioridad de cualquiera de esas películas con respecto a toda su obra posterior. Esa obra posterior incluyó algunas películas que habría que revisar (una versión de *Crimen y castigo* en 1935), proyectos inconclusos (*I, Claudius* en 1937), films mutilados por sus productores (*Macao*, en 1952) y hasta una última película realizada en Japón con intérpretes japoneses y hablada en japonés, titulada *Anathan*. También incluye los seis largometrajes que siguieron a *El ángel azul*, en los que Marlene fue protagonista absoluta.

Está documentado que a Sternberg no le gustaban las comparaciones. Cuando un periodista rioplatense le comentó -en el Festival de Mar del Plata, 1963- la opinión de Borges sobre su obra, la respuesta de Sternberg fue clara: "*Marlene no es ella misma en mis films, sépalo. Marlene no es Marlene. Marlene soy yo y ella lo sabe mejor que nadie*". Sternberg cargaba con Marlene como Orson Welles cargaría después con *El ciudadano*. El problema era que un crítico de 1963 que hubiese querido verificar la opinión de Borges, no habría tenido cómo. Durante

muchos años, y a excepción de alguna exhibición ocasional de *La ley del hampa*, fue extraordinariamente difícil ver el cine de Sternberg anterior a *El ángel azul*. En cambio, esa primera película con Marlene figura en todas las historias del cine y se la sabe importante por varias razones: el uso expresivo del sonido -que recién comenzaba a explorarse-, la capacidad para expresar en términos visuales toda la sordidez de la caída de su protagonista, la funcionalidad de los decorados con respecto al drama, la generosa exhibición de dos de las piernas más hermosas del mundo.

Humorista virtuoso

En los films siguientes, Sternberg expuso a Marlene en argumentos menos angustiantes que el de *El ángel azul*, pero esa elección se parece menos a una decadencia que a la maniobra de un hombre despierto que sabía por experiencia cómo se podía obtener éxito en el mercado norteamericano. Sternberg estaba tan seguro de lo que podía hacer con Marlene que la llevó de inmediato a los Estados Unidos e hizo a toda velocidad *Morocco* (*Marruecos*), que se estrenó antes de que Paramount distribuyera *El ángel azul*. Más delgada, glamorosa y ambigua, Marlene fue lanzada con éxito por Sternberg y por el estudio como una respuesta tardía a Greta Garbo. En cada uno de los seis films norteamericanos que hizo con ella, el director aplicó su enorme inventiva pictórica a la creación de universos tan estilizados como improbables y divertidos. Esa combinación podía parecer caprichosa pero mantenía una coherencia perfecta con la naturaleza novelesca de los personajes que encarnaba la actriz.

-En *Marruecos* fue una cantante de cabaret que planta con alevosía a su pretendiente Adolphe Menjou para correr descalza detrás del legionario Gary Cooper. Aquí fue donde, vestida de caballero, Marlene besó en la boca a una señorita.

-En *Dishonored* (*Fatalidad*, 1931) se convertía en la agente secreta X-27, enamorada del agente enemigo Victor McLaglen y fusilada por ello. Marlene tocaba el piano en la prisión y antes de morir verificaba su aspecto utilizando como espejo el sable de un oficial.

video

-En **Shanghai Express** (*El expreso de Shanghai*, 1932) era una de las exóticas pasajeras de un tren que debía atravesar China en medio de la guerra civil.

-En **Blonde Venus** (*La Venus rubia*, 1932) volvía a ser cantante, esta vez en el medio de la Gran Depresión. Primero, la diva seducía desnuda a un marido aburrido (Herbert Marshall); después seducía a un ingrato Cary Grant cantando *Hot Voodoo* disfrazada de gorila.

-En **Scarlet Empress** (*Capricho imperial*, 1933) Marlene era Catalina la Grande, antes de llegar al trono de Rusia. Es traicionada por el Conde Alexei, tiene un hijo con el capitán de su guardia y sube las escaleras de palacio a caballo. La interpretación de Sam Jaffe como Pedro el Loco es una delicia.

-En **The Devil Is a Woman** (*Tu nombre es tentación*, 1935) la diva llegó a ser la protagonista de *La femme et le pantin*, de Pierre Louys, filmada varias veces antes y después. Se supone que la acción transcurre en España, pero ello no se infiere de la dirección artística que roza más bien el vanguardismo abstracto.

La separación

Un conflicto de Paramount con el gobierno español, que por razones de imagen reclamó la cremación de todas las copias y el negativo de este último film, contribuyó a que director y actriz siguieran caminos distintos. Ella se mantuvo diva y él se vio reiteradamente maltratado por la industria. Antes de retirarse con su enigmático film japonés, Sternberg hizo en forma independiente **The Shanghai Gesture** (*La pecadora de Shanghai*, 1941), en la que Gene Tierney era arrastrada a los abismos de la degradación por un exótico moro que interpretaba nada menos que Victor Mature. El encanto de la película persiste y se halla precisamente en su naturaleza delirante.

La experiencia con el cine industrial norteamericano le había enseñado a resolver muy pronto la lucha entre forma y contenido, casi siempre en favor de la primera, y a preocuparse por obtener un todo más homogéneo sólo cuando pudo filmar en otros países (*El ángel azul*, *I, Claudius*, *Anathan*). Pero la experiencia es algo personal y muchas veces intransferible. En un



Encuentro de Teóricos y Críticos que tuvo lugar en Buenos Aires poco después del Festival de Mar del Plata, Sternberg dejó sin habla a la gran mayoría de los presentes con una declaración única y terminante: "El cine no tiene ningún efecto psicológico sobre nadie, y su única virtud es hacer que el público pueda relajarse, en el sentido preciso del término, desde luego. Es cierto que distrae, pero está lejos de influir. Y es un arte difícil. Tanto, que lo es incluso hacer malas películas". Redondeó sus conceptos afirmando después que le parecía mal la falta de humor característica de esos encuentros y se fue del lugar recordando un refrán probablemente oriental según el cual "la estupidez no se puede curar con remedio alguno".

Sternberg en video

Los muelles de Nueva York (1928) c/ George Bancroft, Betty Compson, Olga Baclanova, Clyde Cook.

El ángel azul (1930) c/Marlene Dietrich, Emil Jannings, Hans Albers.

Fatalidad (1931) c/Marlene Dietrich, Victor McLaglen, Gustav von Seyffertitz, Barry Norton.

El expreso de Shanghai (1932) c/Marlene Dietrich, Clive Brook, Anna May Wong, Warner Oland.

La venus rubia (1932) c/Marlene Dietrich, Herbert Marshall, Cary Grant.

La pecadora de Shanghai (1941) c/Gene Tierney, Victor Mature, Ona Munson, Walter Huston.



Los amores de una rubia
de Milos Forman,
con Hanna Brejchova
(Memories)

La trampa
de Carlos H. Christensen,
con Zully Moreno
(Arte Video)

Otello
de Serguei Yutkevich
(Kinema)

La mujer del cuadro
de Fritz Lang,
con Edward G. Robinson
(Orson)

La senda prohibida
de Mervyn LeRoy,
con Robert Taylor y Lana Turner
(Cobi).

Lulú o La caja de Pandora
de G. W. Pabst,
con Louise Brooks
(Círculo Cult. del Cine)

El ángel exterminador
de Luis Buñuel,
con Silvia Pinal
(Arte Video)

Breve encuentro/Lo que no fue
de David Lean,
con Trevor Howard
(Video Colección)

Una mujer es una mujer
de J. L. Godard,
con Anna Karina y Jean-Paul
Belmondo
(Epoca)

La avalancha
de Carol Reed,
con Michael Redgrave
(Epoca)

El juego de la manzana
de Vera Chytilova
(Memories)

El pequeño César
de Mervyn LeRoy,
con Edward G. Robinson
(Cobi)

Eduardo Milewicz

Lenguajes contaminados

por Marcelo Bello • fotos de Diego Wolfson

El mundo ficcional de **Desde adentro** cobijó ancianos, hijos de padres separados, enfermos de SIDA, derrotados de los '70, aborígenes y demás minoridades que eran tabúes en nuestra televisión. Con estas criaturas y una apuesta renovadora en lo formal, Eduardo Milewicz consiguió hacer pie en el medio, hizo la tele que deseaba ver y conquistó tres Martín Fierro.

No obstante los premios, el realizador se desmarca de la etiqueta "joven promesa". La tarea de contar historias -sobre todo si se trata, como aquí y ahora, de hacer su primer largometraje- entraña para Milewicz una poética del desamparo.

-¿Seda negra es un homenaje a Manuel Puig?

-Me interesaba lo que él arma de la literatura con el cine y, como mecanismo de producción en Manuel Puig, tener dos seres encerrados casi en una situación claustrofóbica que necesitan sostenerse a partir del relato. Es un mecanismo fantástico. El vínculo con el otro se establece no por una afinidad sino por una necesidad común. A diferencia de los pactos que uno entabla en lo real, Manuel Puig no coloca gente afín. Con mucha intuición dramática, coloca gente disímil. Alguien necesita que el otro lo sostenga a partir de contar historias. Y esto es el lugar de un narrador. Soy un voraz lector de Puig. Un cuento inédito de él es uno de los disparadores de **Seda negra**.

-Otro referente de tu poética es el cine de Leonardo Favio...

-Favio asume muy a fondo lo que significa ser un director de cine en Argentina. Trabajar con los mitos, trabajar con la invención... Favio inventa hasta los actores. Si uno ve el casting de **Gatica**, se advierte que arma un casting distinto. Está opinando sobre lo que es la industria del cine argentino y lo que es la actuación en el cine. Es despiadadamente inventor y despiadadamente argentino. Conecta con esa obligación que tiene todo cineasta del país de inventar el cine cada vez que hace una película. Al no haber industria, no tenés de dónde agarrarte.

Yo tengo dificultad de asumirme como cineasta argentino en el nivel de potencia que lo hace Favio. Cuando tiene que contar la separación de **Gatica** con su mujer, el motivo de la discusión previa provenía de un diálogo. La mujer desesperada, gritando: "*Me rompió el elefantito de porcelana negra*". Acá hay mucho argentino: uno se imagina esa mujer, el origen social y el ascenso, lo que significa la porcelana. A mí esto me conmueve. Es deslumbrante su agudeza, el oído para los diálogos. Mucho cine argentino me hace ruido por la literatura que hay metida en los diálogos, como lugar donde se empobrece el cine. No es una buena cópula por ese lado.

-¿Cómo empalman **Seda negra** y **Desde adentro**?

-No lo tengo muy pensado... Algo del capítulo 10, por ahí. Un tipo mantiene una situación de engaño con una enferma de SIDA. La chica, que es Andrea Tenuta, le dice al otro: "*Cuando me veas grave, contame un chiste*". Me parece que podría resumir una cuestión que había planteado antes. Dos personas de las cuales una miente; quien está agonizando en realidad está dando vida al otro. Claro que en **Seda negra** la mentira era piadosa y redimía. Un ejercicio de solidaridad con el prójimo.

-Los dos trabajos tuvieron mucho reconocimiento.

-**Seda negra** ganó una bola de festivales y rápidamente quedó en un boca a boca muy bueno. Y con la serie pasó exactamente lo mismo. Tuvo un gran reconocimiento crítico, tuvo un buen reconocimiento del público en relación al momento en que fue lanzada (Canal 13, verano de 1993) y después ganó premios: el Prensario y los Martín Fierro.

-¿Por qué contar "**Historias de fin de siglo**"?

-**Desde adentro** viene como menos pegada a una necesidad autoral. Aparece por las ganas de hacer la tele que a mí me gustaría ver. Hago un *zapping* por los programas que están circulando y siento una ausencia grande. En ese momento, determinados temas no formaban parte de los mundos de ficción de la tele: el SIDA no entraba, el tema de los hijos de padres separados no entraba, no entraban cuestiones más lábiles vinculadas a la pareja -parejas donde los hombres viven solos y las mujeres viven solas, se cruzan una semana y se vuelven a descruzar. No entraba una zona donde los vínculos están amenazados por lo efímero. Si te ponés a analizar, la circulación de relaciones sexuales en la serie es de una promiscuidad alta. Aparentemente eso era un tabú. La sospecha de que un protagonista tenga SIDA parece atentar contra la noción más instalada en las ficciones con respecto a lo que debe ser un personaje protagónico. El SIDA, en otros programas, era para un invitado.

-De pronto hacés la tele que querías ver y resulta premiada. ¿Cómo reciben esto los videastas detractores de la TV?

-En un artículo del catálogo *Buenos Aires Video 5* (ICI, 1993) yo hablaba de líneas de tensión que dibujan la cara del video. Hay videastas que asumen que el destino final de sus obras es la TV. Su cabeza está puesta en la tele. Hay otros que no. La tele no les interesa en lo más mínimo y creen que los que se interesan por la tele son truchos. Que el videasta sería alguien que se asimilaría más a la experiencia del artista plástico o del poeta. Yo, naturalmente, soy un híbrido. Mi experiencia y mi formación es de hibridar cosas. Estudié cine, estudié letras. Me hace bien experimentar la hibridación y aparte creo en los lenguajes contaminados.

video



Si uno no se come ninguna postal respecto de la experimentación, los sistemas desde donde se experimenta son muy disímiles. Puede uno experimentar en lo más puro de su laboratorio de trabajo, con un grado de abstracción absoluto de cualquier forma de circulación masiva, o puede hacerlo en experiencias standard y masivas. Eso tiene que ver con búsquedas personales.

Después de **Desde adentro** hice **Los días de agosto**, un trabajo donde asumí la experimentación a fondo. Estaba tratando de jugar con cuestiones vinculadas a la memoria, al registro directo y a una época histórica puntual: el menemismo del momento. Pero si vuelvo a hacer televisión capaz que encuentro posibilidades de seguir experimentando. Tiene que ver con lo lúdico. A mí, hay determinadas cuestiones de la tecnología que me dan ganas de jugar. Y también tiene que ver con búsquedas, con la inestabilidad de uno...

-Por lo general la experimentación se relega porque nuestra TV, ante todo, está pensada para obtener ganancias...

-No sé si tenemos que formularlo así. Por un lado, conociendo un poco el medio, digo: la tele es una mierda y los tipos que la manejan es gente que no tiene ningún pedo con la creación. La tele no es el lugar de los artistas y de los creadores; es el lugar de los productores. De las vinculaciones que ellos tengan con cuentas de publicidad, informaciones y negocios.

Pero al mismo tiempo pienso cómo escribía Shakespeare. Tengo la imagen de Shakespeare -o Mozart- escribiendo por encargo y con presiones muy fuertes y con un público salvaje. Las representaciones de Shakespeare eran de día porque no había luz eléctrica y el público iba mudo de provisiones muy fuertes. Les tiraban fruta pesada a los actores. Si no soportaban la obra, directamente los vapuleaban. Creo que las condiciones de la televisión, frente al riesgo de poner una obra en la época de Shakespeare, son bastante más suaves.

Todavía yo estoy descubriendo esto. No tengo algo muy fuerte para transmitir a los demás respecto de lo que es la televisión. Nada más hice un proyecto televisivo. Yo, al trabajar en televisión, estoy tomando apuntes sobre la televisión. Cosa que me viene muy bien, porque lo que antes reflexionaba sobre el medio no era de primera

mano. Cuando estoy trabajando en televisión no sólo experimento con un lenguaje. Experimento entenderme con los técnicos, con los actores. Probar determinadas cosas en lugares donde un director de cine no tiene ninguna posibilidad de experimentar. Un problema serio que tienen las actuaciones en el cine argentino debe tener que ver con que los directores de cine dirigen actores cada muerte de obispo. El régimen de la tele te pone en contacto permanente con ese bicho tan extraño que es el actor. Uno puede asumir ese riesgo o no. Pocos directores de TV dirigen actores. Yo prefiero, aunque corra riesgos, asumir esa responsabilidad.

-¿Cómo se aplica tu idea de la poética del hermano menor a Desde adentro?

-Tenía la sensación del hermano menor en el sentido de los que llegaron un poco tarde a la historia y a las escenas. En el sentido de los que reciben la ropa que les queda chica al hermano mayor. La mirada del hermano menor sobre el mayor tiene una nota: no hay posibilidad de alcanzar el mundo adulto. Y algo que, como propuesta de poética, tiene que ver con el desamparo. Los personajes de **Desde adentro** estaban un poco desamparados. El hermano menor está cabalgando entre ser adulto y niño. La voz de niño en el mundo adulto da una mirada un poquito extrañada. Todas mis cosas tienen ese registro. En el prólogo de mi novela *Bulevar*, el flaco Spinetta ponía: "Gracias a Edu por su colaboración en la no causa del desamparo incorregible".

-Hay, desde esa mirada, un balance de los jóvenes de los '60 y '70...

-Sí. Está en algunos de los capítulos. Llegamos tarde, cuando la fiesta estaba terminando, y los vimos a ellos. Compartimos una resaca que duraría mucho tiempo.

-El balance se hizo desde otros lugares. El círculo xenético (B. Olmi, L. Hermida), por ejemplo, donde no hay punto de vista, contar es contar el acto de contar... En el capítulo Erasmos tan hippies es distinto. Hay una perspectiva muy fuerte.

-Es cierto. Allí hay cercanía deliberada con la mirada de Ernesto. Y conecta con una cruz bastante pesada. La de ser cristalizado como joven de la época que te toca vivir. De pronto hoy yo soy "el joven de la tele". Me hacen cargo de un montón de cosas que no son propias, cosas vinculadas al éxito y a cuestiones de la posmodernidad.

El intento que yo jugué en la serie tiene que ver con nunca colocarme por arriba de ningún personaje, ni en la soberbia de "a la historia, la metahistoria" o "a la televisión, la meta-televisión". Prefiero jugar por el lado de la compasión que por el lado de la soberbia. Una emoción muy fuerte que está en una frase de la [María José] Campoamor: "Por los viejos trajes, si es que decidimos dejarlos en el ropero".

-Los medios, más que como pantalla donde se proyectan los personajes, aparecen en los capítulos Europa es mía y Lifting como el terreno donde se juegan los partidos. ¿Representaste conscientemente la enorme penetración de los medios en las decisiones?

-En el momento en que lo escribí, no. De todos modos, siempre sostuve que somos muy responsables de la máquina mediática que estamos armando. El criterio de verdad, ahora, es un criterio mediático. ¿Somos conscientes de lo que implican tres horas diarias de exposición frente a la tele? Yo creo que nadie es consciente de eso. No digo a nivel de psicopedagogía como normalmente trabajan los sociólogos. Habría que investigar seriamente qué imaginario se forjan los

◀ chicos tan expuestos a la pantalla. Y hasta si cambiará algo en la sinapsis. Las críticas que conocemos provienen de un lugar medio gritón. A uno le suenan a moralina.

Algo fuerte nos está delatando una realidad humana. No soportamos la realidad. Cada vez la soportamos menos. El mundo mediático nos propone una opción bastante confortable y, a la vez, pasiva. Yo me paso todo el día frente a las pantallas, y no soy el único. A mi sobrino lo llevo una vez por mes al cine. Cuando caminamos para llegar me hace la vida imposible hasta que le compro cuatro o cinco fichitas para videogames. Está en mundos virtuales todo el tiempo. Y es bello, es eficiente. Una réplica de lo que era alguien que venía armado con la cultura humanista. El año 2000 nos encontrará o haciendo o consumiendo televisión. Habría que hacer un armisticio. Que la gente que hace TV asuma una responsabilidad fuerte. Siempre esos actos tienen que ver con una responsabilidad individual y yo creo que, hoy en día, no hay ninguna responsabilidad. A la gente que hace TV le cabe una responsabilidad mucho mayor que a un cirujano. Lo sé por ver los efectos entre mis amigos.

-Algo de esto pasa por el plano político. Falta una media sanción para la ley que, con un Instituto Audiovisual como palanca, permitiría generar un espacio de producción local para compensar la compra indiscriminada al exterior.

-Entiendo dónde vas. Pero el grado de discusión actual no está a la altura de las circunstancias. Necesito gente que me explique qué reflexionó en torno a esto. Tengo pocos interlocutores. Más allá de la típica de todo director, que yo tampoco resigno: "Dénme dinero para hacer mi largo". Me parece que se empobrece todo si la discusión fuese para "¿Cuánta gaita me va a tocar a mí?". Cuando se quiere hacer pasar todo por un problema de dinero, gana la gente que viene del marketing. Convierten al cine en una cosa que tiene que ser una fábrica automatizada. Y no lo es.

Ojalá haya mucho más dinero. Mi reivindicación es filmar y que mucha más gente filme. Cuanto más se filme, va a haber más industria. No habrá que inventar todo el tiempo todo. Pero esto no puede soslayar una serie de datos: la poca cantidad de salas de cine que hay; la relación tan corrupta que hay siempre entre política y expresión -donde la cultura se forma en el triángulo gaita, empresarios, poder-; no tener tipificado, o por lo menos pensado, qué significa para este país una ópera prima, qué significa un realizador joven, qué significa salir a coproducir, qué significa Brasil, qué significa Chile, qué significa España, qué significa estar en el mundo. Lita Stantic, con **Un muro de silencio**, estuvo invitada meses antes al Festival de Munich, que fue en junio. El festival tuvo que mandarle un ultimátum al Instituto [Nacional de Cinematografía] para que expliquen, si no la mandan a Lita Stantic, por qué el organismo no está interesado en hacer ver la imagen de sus películas y de sus directores cuando son invitados. Es una locura; eso no es un problema de gaita.

-¿Qué estás haciendo ahora?

-Por orden médica, terminando con los festejos. Engordé tres kilos tomando champán y sin sentar el culo frente a la máquina. Bueno, estoy escribiendo el guión de mi largo. Tengo algunas ofertas televisivas que tengo que ver. Me toca una cosa que yo no conocía: que otros me convoquen a un proyecto.

Lo que más quiero hacer es mi largo, pero no puedo desaprovechar este momento para hacer TV. Los premios son como un talón de un cheque que se cobra en la televisión. Después tengo ideas para video y algún programa cultural. Necesito un trabajo digno que me haga más sencillo el tránsito hasta filmar.

Obra realizada

- 1988 **Puertas de Emergencia**
programa piloto para televisión.
- 1989 **Sólo para locos**
programa piloto para televisión.
- 1990 **Seda Negra**, cortometraje en video.
- 1992 **Desde Adentro**
miniserie de 13 caps. emitida por Canal 13.
- 1993 **Los días de agosto**, video de 27'.
- 1994 **Algunas consideraciones acerca de los pájaros**, video de 7'.

Steadycam

Cursos intensivos de
operación
por **César Lapidus**

Grupos reducidos
Equipos profesionales
16 mm - U-Matic

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

**Cuadro
a Cuadro**
imágenes & edición

para anunciar en

Film

llámenos al

304 - 1297

Caloj

en su tinta

Todos los sábados a las 18 hs. por ATC

Una reunión creativa de todo el grupo consistía básicamente, según Chapman, en "la lectura de los sketches a los demás, pero por separado. Los calificábamos como en el colegio. Si eran muy buenos y hacían reír a todos, les poníamos tres visto bueno; si era muy bueno pero podía mejorarse, obtenía sólo dos; uno si era lo suficientemente bueno como para aparecer en algún momento del show, pero necesitaba algo de trabajo, y ninguno si era una total pérdida de tiempo. Cuando algo iba a la basura se suponía que no había demasiado para lamentar, aunque todos teníamos nuestro corazoncito en alguna de esas cosas".

Los guiones eran escritos con todo detalle y luego se respetaban escrupulosamente, pese a lo cual la interpretación lograba transmitir siempre una sensación de naturalidad y fluidéz. Antes de empezar a grabar procuraban tener listos de antemano los trece guiones de cada temporada, lo que permitía que el canal les diera presupuesto para filmar material en exteriores. Esa anticipación no sólo le proporcionaba mucho más tiempo a la postproducción, sino que les daba la posibilidad de organizar en forma particular el contenido de cada episodio: algunos programas se armaban alrededor de un *leit motiv*, otros tenían personajes recurrentes y otros apelaban a elementos comunes que servían para encadenar un sketch con el siguiente.

Esa organización era la única etapa del proceso creativo en la que participaba todo el grupo. El resto del material era producido por



separado: por un lado escribían Chapman y Cleese, y por el otro Palin y Jones; Idle y Gilliam trabajaban solos. Si bien solían ser muy críticos con el aporte creativo de cada uno, el reparto de personajes resultaba el punto menos conflictivo y se daba con toda naturalidad. A la larga todos hicieron de todo, pero cada uno destacaba en un rol: Cleese era ideal para hacer personajes que representarían autotortad; Chapman era el perfecto straight-man; Jones se especializaba en matronas de

El funcionamiento básico de la comedia Python no depende tanto de un remate gracioso o sorpresivo como de la capacidad para desarrollar dos proposiciones vinculadas: una es totalmente absurda pero sale adelante arrastrada por la inercia lógica de la otra.

El sketch "World Forum", por ejemplo, tiene la puesta en escena de un panel televisivo. Idle oficia de conductor y presenta a los invitados del día: "Karl Marx, fundador del socialismo moderno y autor del 'Manifiesto Comunista'; Vladimir Ilich Uliamov, más conocido como Lenin, líder de la revolución rusa, escritor, estadista y padre del comunismo moderno; Che Guevara, líder de la guerrilla cubana, y Mao Tse-tung, jefe del partido comunista chino desde 1949". Al absurdo de la reunión se contraponen la precisión de la

forma: mientras la cámara los toma, cada uno asiente o realiza un pequeño gesto de agradecimiento, exactamente como lo hace cualquier personalidad en circunstancias similares. Idle continúa: "La



y **Fernando M. Peña**

pasó el tiempo y nada se les ocurrió, la BBC les dio un plazo final y para salir del paso hicieron una reunión de emergencia y apelaron al *brainstorming*. La lista de posibles nombres incluyó, por ejemplo, *Megapode Flying Circus*, *Arthur Megapode Flying Circus*, *Them, It's Them, It's T.H.E.M.*, *Megapode's Cheap Show*, *The Venus de Milo Panic Show*, *The Amazing Flying Circus*, *B B Circus*, *The Trotsky's Flying Circus*, *Brian Stalin's Flying Circus*, *Cynthia Fellatio's Flying Circus*, *Ken*, *Norman Python Flying Circus*, *Bob Python Flying Circus*, *Monty Python's Flying Circus*.

Ninguno sabe exactamente cómo fue que se inclinaron por este último, pero todos recuerdan que no era en absoluto el favorito.

La serie

El primer capítulo de *Monty Python's Flying Circus* salió al aire el 5 de octubre de 1969.



ellos. Somos más bajos, más humanistas. Resulta muy extraño".
 Michael Palin y Terry Jones eran de Oxford y yo siempre me sumé a
 eran la mitad 'Cambridge' de Python, más altos, ácidos y ágiles.
 de menor estatura. (...) John Cleese, Eric Idle y Graham Chapman
 Oxford. Los de Oxford tienen un aspecto más amable. Y son siempre
 Python hay una gran diferencia entre la gente de Cambridge y la de
 grupo. En una entrevista de 1982, Gilliam los caracterizó así: "En
 pedirle trabajo. Así ingresó también a la BBC y conoció al resto del
 había hecho para Help!, y en cuanto llegó a Londres lo llamó para
 suerte en Inglaterra. Conocía a Cleese de una sesión de fotos que éste
 y allí consiguió trabajo. En 1967 decidió dejar Nueva York y probar
 Harvey Kurtzman -fundador de Mad y por entonces editor de Help!-
 la universidad, se dirigió a Nueva York, entró en las oficinas de
 historieta de la revista del grupo, denominada Fang. Cuando terminó
 y si bien se aburrió pronto de los rituales, se hizo cargo de las
 en ciencias políticas. El también ingresó a una fraternidad estudiantil
 lo suyo era el arte y se cambió de carrera, pero finalmente se graduó
 universidad de California para estudiar física. Pronto descubrió que
 Terry Gilliam (1940), del otro lado del océano, ingresó en una
 yor. Cuando egresaron, los dos encontraron un lugar en la BBC.



de Oxford, cuyo éxito era cada vez ma-
 cribiendo para los shows anuales
 maneras'. El dúo continuó es-
 pastelazos de muy diversas
 exposición aplicándose
 de asistentes ilustraba esa
 comedia mientras un trio
 tortuosa y evolución de la
 mico analizaba la his-
 fesor con aire acadé-
 sketch en el que un pro-
 ción entre ambos fue un
 mer trabajo en colabora-
 tudaban historia. El pri-
 mientras formalmente es-
 experimental de Oxford,
 lo mismo en el grupo de teatro
 Palin (1943) hacían exactamente
 En tanto, Terry Jones (1942) y Michael

completamente machista.
 pleno derecho en la sociedad, que hasta entonces se había mantenido
 femenino al permitir ingresar a las mujeres como participantes de
 a ser presidente de *Footlights* y se ganó la simpatía del estudiantado
 York durante casi un año. Eric Idle, que aún seguía estudiando, llegó
Circus - se representó con mucho éxito en Londres y luego en Nueva
 pasaron a trabajar para la BBC. Uno de sus espectáculos -*Cambridge*
 la revista anual de la universidad y cuando terminaron sus carreras
 Chapman y Cleese comenzaron a escribir juntos sketches para
 (1943), estudiantes de medicina, abogada y letras respectivamente.
 Graham Chapman (1941-1989), John Cleese (1939) y Eric Idle
 incluso en Broadway durante años. Miembros de *Footlights* eran
Beyond the Fringe se dio con éxito en el West End londinense e
 que por esa época montó el show más exitoso de toda su historia:
 naba (desde 1883) una sociedad artística denominada *Footlights*,
 albergaban a numerosos artistas, escritores y humoristas. Allí funcio-
 A principios de los años sesenta, las aulas de Cambridge
 El origen de Monty Python es indiscutiblemente universitario.

-Su Alteza, Usted es como el chorro de orn de un murciélago.
 -¿Qué?
 -Solo quisé decir, su Majestad, que Usted brilla como una saeta
 de oro cuando todo a su alrededor es oscuridad.

Todos los futuros Python siguieron de algún modo vinculados
 con el *show business*, escribiendo para la radio y la televisión o
 dibujando y diseñando publicidad en el caso de Gilliam. Todo el
 grupo comenzó a conocerse mejor trabajando para la BBC y hacia
 1968 todos tenían mucho trabajo y eran muy requeridos.
 Esencialmente, el origen del *Circus* se debió a Barry Took,
 productor de la BBC y protector de jóvenes talentos, Took pensó que
 combinar los dúos Cleese-Chapman y Palin-Jones podría ser una
 buena idea. Idle y Gilliam se incorporaron por obra y gracia de una
 inspiración de último momento y todo el grupo firmó un contrato para
 realizar una serie de trece capítulos. El resultado final fueron 45
 capítulos que revolucionaron la comedia televisiva a fuerza de
 ingenio, inteligencia y muchísimo talento. Esa revolución se prolongó
 después a cinco largometrajes, varios shows en vivo, libros, cassettes
 y hasta un *videogame*.

por Paula Félix-Didier

Edad Media. Nadie podía ver nada, todos tenían los dientes podridos y todo estaba, por lo general, cayéndose a pedazos.

En el cine cómico "de época" los anacronismos son uno de los recursos humorísticos más frecuentes, desde ejemplos iniciales como *The Three Must-Get-There (Los tres mosquiteros, 1922)* de Max Linder. Los Python no los descartan en *Holy Grail* y, de hecho, toda la resolución del film deriva de un anacronismo, pero la mayor fuente de ideas cómicas es la imaginera del género. Aquí hay caballeros negros, bestias míticas, hechiceros, príncipes en peligro y guerreros que exigen difíciles tributos. Sólo que después del tratamiento Python el caballero negro quiere seguir el combate aunque Arturo le haya cortado los brazos y las piernas, la bestia mítica deja de funcionar cuando al animador le da un infarto, el hechicero se llama Tim, la princesa en peligro es en realidad un príncipe atemido, y el tributo exigido por el guerrero (cuya arma mortal es la palabra "Ni") es un jardín. Cuando Arturo requiere la intervención divina la encuentra en la Sagrada Granada de Mano de Antioquia, cuyas instrucciones de uso lee el monje Palin del Libro de los Armamentos (capítulo 2, versículos 9-21):

"Y San Artila alzó la Granada de Mano diciendo: 'Oh Señor, bendice ésta, Tu Granada, con la que habrás de volar a Tus enemigos en pedacitos', (...) Y el Señor habló diciendo: 'Primeramente quitarás la sagrada clavija, luego contarás hasta tres, ni más, ni menos. Tres será hasta el número que contarás, y el número de la cuenta será tres. No contarás hasta cuatro, ni tampoco hasta dos, a menos que después procedas hasta tres. El cinco, queda afuera. Una vez que el número tres, siendo el tercer número, sea alcanzado, arrojárs la Sagrada Granada de Mano de Antioquia en dirección a tu adversario, quien siendo malo ante Mis ojos habrá de tragársela'."

Las condiciones en las que se rodó *Monty Python and the Holy Grail* fueron especialmente difíciles, porque el grupo contaba con un presupuesto muy reducido. Aunque tenían un inteligente diseño de producción que, en gran medida, dio cuenta de ese problema, los Python eligieron evidenciar las imitaciones y es así como Arturo y sus caballeros no tienen caballos pero a todo lo largo del film se comportan como si los tuvieran, mientras sus pajes golpean cocos para lograr sonido de galope.

Condiciones igualmente precarias amenazaban el tercer proyecto cinematográfico del grupo, pero a último momento el dinero necesario fue aportado por George Harrison, un inesperado fan cuya motivación principal era ver la película terminada. Así como la mayor parte de *Holy Grail* se había hecho en un castillo de Escocia, *Monty Python's Life of Brian* se filmó en un castillo de Tinez. La producción utilizó además parte de los decorados construidos por Franco Zeffirelli para su miniserie *Jesús de Nazareth*, dato que puede recordarse con alguna ironía.

El film sigue un procedimiento cómico similar al de *Holy Grail*: el grupo selecciona elementos culturales más o menos reconocibles del género bíblico y los dinamita con el absurdo. Ese proceso sufre el circo romano, las mazmorras, Pilatos, los profetas, los eremitas, los leprosos y hasta los Reyes Magos. Pero esta vez, de algún modo, el tema del libre albedrío se impuso sobre las bromas hasta conformar casi una línea argumental. El realizador Terry Jones captó al vuelo la posibilidad espontánea de que el film tuviera cierta progresión dramática y se aplicó a obtenerla cuando debió quitar en el montaje un excedente de 45'.

Brian es un judío contemporáneo de Jesucristo que, en su deseo de luchar contra los conquistadores romanos, se une a un grupo de pseudoizquierda, genera involuntariamente una masa de seguidores y termina crucificado por error. Abandonado por todos sus fieles, por su familia y hasta por sus compañeros de ruta, Brian canta y silba

junto a Eric Idle y los otros condenados "Busca siempre el lado luminoso de la vida", una escena ya clásica con la que Monty Python resigificó el término "transgresión".

En 1980 el grupo realizó cuatro apariciones en vivo en el Hollywood Bowl de Los Angeles, que fueron registradas en video, editadas y transcritas a cine. En 1982 se estrenó *Monty Python Live at the Hollywood Bowl*, que resumía el evento en 78'. La mayor parte del material utilizado provenía de la serie, con excepción de algunas canciones y -al parecer- de un sketch magistral en el que el Papa (Cicse) reprocha al artista Idle haber pintado La Última Cena con más apóstoles y Cristos de lo debido. El film permite verificar la familiaridad del público con las rutinas del grupo y descubrir cuáles son las preferidas. Cuando Palin inicia una conversación con Cicse y le dice "Tengo un caminar tonto y quisiera obtener un subsidio del gobierno para poder desarrollarlo", una ovación anticipa que todos saben ya perfectamente de qué sketch se trata.

El último film de Monty Python fue *The Meaning of Life* (1983), que los devolvió al armado episódico de la serie. Fue otra vez Jones quien dio a la película otra estructura sugiriendo que los distintos episodios siguieran el orden de una vida, desde el nacimiento hasta la muerte, pasando por la universalidad, el ejército, la religión, el trabajo. *The Meaning of Life* tiene la misma frescura y la misma abundancia creativa de la serie, pero se permite un tono mucho más



negro y pesimista. Ese tono se manifiesta de un modo obvio -y gore- cuando dos enfermeros se presentan ante un hombre que ha donado su hígado y se lo reclaman en vida, pero también está muy presente en la visión final de un Paraíso que se parece demasiado a Las Vegas. Como apunta Kim "Howard" Johnson, tenaz biógrafo del grupo, *The Meaning of Life* tiene secuencias que por sí solas valen el precio de la entrada. Una de ellas se titula *El tercer mundo*, aunque transcurre en Yorkshire, y la protagonista es una familia católica exageradamente numerosa. El padre (Palin) y la madre (Jones) regnan a sus docenas de hijos y les explican que deberán vender a muchos de ellos a un laboratorio como conejillos de Indias, porque el se ha quedado sin trabajo. Los niños se entristecen y el padre explica con tono melancólico: "Si la Iglesia me hubiera permitido usar en el pito una de esas cosas de caucho, no estaríamos ahora en este llo". La escena deriva en un elaborado número musical que podría estar tomado de *Oliver!* si el estribillo de la canción no fuera: "Cada esperma es sagrada, cada esperma es bueno; si el esperma se incorpora una multitud de cantantes y bailarines hasta llegar a un final con banderas, fuegos artificiales y un dragón chino que, dadas las



primera pregunta es para usted, Karl Marx. Los Marillos. Los Marillos es el apodo de qué equipo británico de fútbol...?

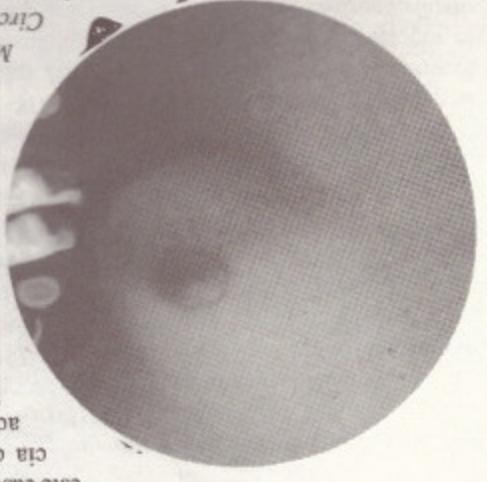
Lo que parecía un programa político se transformó de pronto en un concurso de preguntas y respuestas. Nuevo absurdo y nueva oposición lógica: ninguno de los presentes es capaz de responder las preguntas, que escuchan con el rostro ensombrecido por la más completa estupefacción.

La crítica inglesa tardó en digerir el impacto de los Monty Python, pero hacia la mitad de la primera temporada comenzaron a producirse comentarios muy favorables. Aquello era algo completamente distinto.

El primer episodio incluyó:

- Dos pseudofrancoes que describen las posibilidades comerciales de los aviones con forma de oveja.
- Dos *Pepperpots* discutiendo sobre filosofía francesa.
- Una entrevistista al hombre con tres glúteos.
- Arthur Ewing y sus ratones musicales: 23 ratones entrenados para chillar cada uno en una nota distinta. Ewing les pega martillazos y así interpretan con ellos "Las campanas de Santa Marta".
- Un típico conflicto generacional, invertido. El hijo huyó de la casa para cumplir su sueño de trabajar en una mina de carbón, en lugar de ser bohemio autor dramático como su padre.

- El programa "World Around Us", sobre problemas sociales. En este caso se analiza la tendencia de ciertas personas a actuar como ratones. Hay una entrevistista con un "inferno", opciones hostiles de la gente de la calle y la evocación de personajes celebres que, en secreto, se distraían de ratones, chilla-ban y comían queso.



Monty Python's Flying Circus se mantuvo en el aire con invariable éxito hasta el cinco de diciembre de 1974, aunque ese último año no contaron con la presencia de John Cleese. A esa altura, todos deseaban probar suerte en solitario, de modo que cada uno siguió su propio camino: Cleese se dedicó a otra serie denominada *Fawcety Towers*, Gilliam comenzó a dirigir largometrajes (*Jabberwocky* en 1977), Chapman emprendió proyectos cinematográficos propios (*The Odd Job* en 1978), Idle inventó un grupo parodia de los Beatles denominado *The Rutles* con el que dio recitales, hizo discos y películas, y la dupla Jones-Palin comenzó la serie *Ripping Yarns*, además de escribir libros de cuentos para niños.

El apogeo televisivo de Monty Python fue único e irrepetible: "Esa suerte de explosión de creatividad es como un rayo de sol en un día nublado", escribió Palin. "Estalla con mucha intensidad y brillo durante poco tiempo. Si durara más, nunca lograría ser tan brillante".

Las películas

En la mayoría de los países de habla no inglesa, Monty Python sólo fue conocido a través de su vinculación con el cine. Aunque cada uno de los seis miembros prolongó por separado esa vinculación, como grupo los Python realizaron sólo cinco largometrajes en sus veinte años de historia.

El primero se llamó "And Now for Something Completely Different" (1972), frase con la que John Cleese abrió imperturbablemente cada programa. Ese título era coherente con el origen del proyecto, que era la idea de presentar al grupo en los Estados Unidos y así poder vender la serie allí. Los Python mantuvieron su formato y volvieron a poner en escena algunos de los mejores sketches de las primeras dos temporadas. De todo el material reunido en el film destaca *Blackmail* (literalmente "chantaje"), un presunto programa de TV que presentaba Palin:

- ¡Muy buenas noches y bienvenidos a "Chantaje"! Y para comenzar con el programa de esta noche nos vamos con la Sra. Betty Teal en Preston, Lancashire. ¡Hola Sra. Teal! (Se ve la foto de una mujer, con el rostro cubierto por una tira negra. Palin toma una carta y lee). Ahora bien: esto es por 15 libras, y es para impedir que nosotros revelemos el nombre del amante que Ud. tiene en Bolton. (Aparece un letrero sobreimpreso que dice "15 libras"). Así que, Sra. Teal, si usted nos envía 15 libras a vuelta de correo, su esposo Trevor y sus hermosas hijas, Diane, Janice y Juliette nunca sabrán el nombre de su amante en Bolton.

La comparación de este primer film con la serie permite verficar que el grupo improvisaba poco o nada, respetaba escrupulosamente la letra escrita de los libretos originales y era capaz de volver a hacer cada sketch reiterando exactamente palabras y gestos. La única modificación que se permitieron fue mejorar todos los detalles de ambientación, diseño y vestuario, operación significativa que evidencia una de las marcas más fuertes del estilo Python: la credibilidad. Fue precisamente en las películas donde el grupo contó con los medios necesarios para afinar los recursos formales y lograr así que el habitual impacto entre realidad y absurdo fuese cada vez más acabado, más perfecto. Y de hecho fue ese mecanismo cómico el que, bien aceitado, les permitió llevar su humor hasta extremos decididamente perturbadores.

Cuando John Cleese se fue de la serie en 1974, quedó en evidencia algo que todos sospechaban: el exigente trabajo diario restaba tiempo para los proyectos individuales. En ese punto, el cine se presentó como la alternativa perfecta porque, por un lado, el grupo había crecido lo suficiente como para animarse a encarar un proyecto de mayor envergadura; por el otro, una película suponía menos restricciones temáticas, más elementos formales y más tiempo para escribir y refinar el material. Cleese aceptó la propuesta, volvió al grupo y comenzó la producción de *Monty Python and the Holy Grail* (1975).

En un principio, los Python pensaron en un film episódico, basándose en el formato televisivo. Uno de los sketches era una sátira de la leyenda del Rey Arturo y sus caballeros: Sir Lancelot encontraba el santo grial como premio en una caja de copos de maíz, pero al volver a Camelot descubría que lo había perdido por el camino. Pronto, las convenciones de la literatura medieval y de las películas basadas en ella inspiraron más ideas y el episodio de Arturo terminó por apoderarse de toda la película.

Aunque el grupo toma crédito conjunto por el libreto y las interpretaciones, concede la responsabilidad de la dirección a Jones y Gilliam. Esa elección se dio de un modo natural porque ya desde la serie Jones tendía a cumplir la función de un realizador y participaba activamente del montaje, punto en el que los otros miembros del grupo no se interesaban demasiado. Por su parte, Gilliam debía combinar habitualmente los trabajos de dirección y diseño en sus cortos animados y, más que en las películas siguientes, *Monty Python and the Holy Grail* depende mucho de la animación para vincular un poco las distintas secuencias. La rofosa visión de la Edad Media que invade el film también parece haber sido fundamentalmente de Gilliam. Según Michael Palin: "[Habrá] mugre, barro, tierra, polvo por todas partes. Esa es la idea que Terry G. tiene de la

Un clásico

Dead-parrot sketch

Este diálogo delirante alrededor de un loro muerto llegó a ser una de las rutinas más celebradas del grupo. Se inspiraba en un mecanismo que conocía Palin, propenso a negar contra toda razón que su automóvil tuviera algún problema.

El señor Praline (John Cleese) entra en una veterinaria llevando en una jaula un loro muerto. Se acerca al mostrador, donde el vendedor (Michael Palin) trata de esconderse detrás de la caja registradora.

P: -Hola, quisiera asentar una queja.
 V: -Lo siento, está cerrado, es la hora de almorzar.
 P: -No me importa, joven. Quiero quejarme acerca de este loro que compré hace menos de media hora en esta misma boutique.
 V: -Ah, sí. El Noruego Azul. ¿Cuál es el problema?
 P: -Le diré cuál es el problema. Está muerto, ¡ese es el problema!
 V: -No, no. Está descansando, fíjese bien.
 P: -¡Veajoven. Reconozco un loro muerto cuando lo veo, y precisamente ahora estoy mirando uno.
 V: -No, no señor. No está muerto, está descansando.
 P: -¿!?!? Descansando?!

V: -Sí, una ave notable el Noruego Azul, hermoso plumaje, ¿verdad?
 P: -El plumaje no tiene nada que ver en esto, este loro está muerto como una piedra.
 V: -No, no. Sólo está descansando, es todo.
 P: -De acuerdo, si está descansando, entonces lo voy a despertar. (Grita dentro de la jaula) Hola, Polly, precioso. Tengo un bonito marisco para vos cuando te despiertes, mi lorito Polly.
 V: - (sacudiendo la jaula) - ¡Ahí se movió.
 P: -De ninguna manera, ese fue usted sacudiendo la jaula.
 V: -No, no lo hice.
 P: - ¡Si lo hizo! (Saca el loro de la jaula y grita en su oído) Hola, Polly, Polly (lo golpea contra el mostrador) Despertate, Polly (lo arroja por el aire y lo deja caer al suelo) Eso es lo que yo llamo un loro muerto.

V: -No, está inconsciente.
 P: - ¡Exactamente, amigo: ya tuve suficiente. Ese loro está definitivamente muerto. Y cuando lo compré, hace menos de media hora, usted me aseguró que su total ausencia de movimiento se debía a que estaba cansado luego de un largo viaje.
 V: - ¡Probablemente siente nostalgia por los fiordos.
 P: - ¡Nostalgia por los fiordos! ¿Qué está diciendo? A ver, dígame por qué se cayó de espaldas en el momento en que llegué a mi casa.
 V: - El Noruego Azul prefiere estar recostado de espaldas. Hermosa ave, plumaje increíble.
 P: - ¡Mire, me he tomado la libertad de examinar a ese loro, y descubrí que la única razón por la que se sostenía parado en su perchera era porque estaba clavado a ella.
 V: - ¡Bueno, por supuesto que estaba clavado. De otro modo utilizaría sus mitsculos para abrir los barrotes y escapar.
 P: - ¡Mire: este loro no se movería ni aunque le diera cuatro mil voltios. Está condenadamente muerto.



una celebración en su memoria, donde Cleese lo despidió con todos los honores del caso: "Graham Chapman, coautor del Parrot Sketch, no existe más. Ha dejado de ser. Despojada de la vida, descansando en paz. Ha pateado el tablero, saltado la valla, mordido el polvo. Ha exhalado su último suspiro y ha ido a encontrarse con el Gran Jefe de la Comedia Ligera. Y supongo que todos estamos pensando en lo triste que resulta que un hombre de semejante talento, semejante capacidad y bondad, con una inteligencia tan poca usual, haya muerto así de repente, a la edad de cuarenta y ocho años, antes de haber conseguido muchas de las cosas de las que era capaz y antes de haberse divertido lo suficiente. (...) Pero él nunca me hubiera perdonado si yo desperdicio esta oportunidad de incomodarlos a todos en su nombre. Anoche mientras escribía estas líneas lo escuché susurrar en mi oído: "Bueno Cleese, estás muy orgulloso de haber sido la primera persona que dijo Shit en televisión. Si este servicio es realmente para mí, quiero que seas la primera persona que en un in memoriam británico diga "Fuck!".

Notas

1. Años más tarde, ese sketch se convertiría en un clásico de los Python. Interpretado por Palin, Jones, Gilliam, y Chapman como el profesor, se puede encontrar en el film *Monty Python Live at the Hollywood Bowl*.

2. En este sentido los Python recorrieron el mismo camino del dibujante y animador norteamericano Winsor McCay (1869-1934), que en muchas de sus obras utilizaba su natural estilo hiperrealista para buscar un efecto final que podía ser a la vez fresco, divertido, incómodo y agobiante.

Bibliografía consultada

The First 20 Years of Monty Python, por Kim "Howard" Johnson Plexus, Londres, 1990.
Life Before and After Monty Python, por Kim "Howard" Johnson St. Martin's Press, New York, 1993.
Monty Python's Big Red Book Methuen, Londres, 1971.
Monty Python and the Holy Grail (Book) Methuen, Londres, 1989.
The Complete Monty Python's Flying Circus: All the Words Pantheon Books, New York, 1989. 2 tomos.
Cult Movies 2, por Danny Peary Delta Books, New York, 1983.

La última vez que Monty Python se reunió fue en 1989, para la grabación de un programa especial en Estados Unidos en homenaje a su veinte aniversario. El programa fue presentado por Steve Martin, un confeso admirador de los Python, pero nunca se emitió porque el grupo no quedó conforme con el resultado. En esa misma oportunidad, Martin grabó la presentación para un video con lo mejor de la serie (**Parrot Sketch Not Included**), en la que los Python aparecían brevemente, metidos adentro de un placard.

Un día antes de que el grupo cumpliera su primera veintena (el 4 de octubre de 1989), Graham Chapman murió de cáncer. Poco después hubo

La leyenda

En Argentina, los Python desembarcaron por primera vez con **Holy Grail**, que se estrenó como **Los caballeros de la mesa cuadrada** y sus **locos seguidores**. **Life of Brian** estuvo prohibida durante algunos años hasta que finalmente se pudo ver, con algún escándalo menor, en 1985. **The Meaning of Life** llegó a través de una distribuidora independiente, que la disfrutó con el título **Estamos todos locos**. No funcionó, estuvo poco tiempo en cartel y, hasta la fecha, no ha sido editada en video. En cambio, **Hollywood Bowl** no se estrenó nunca pero fue editada como **Monty Python Superstar** y vale la pena, a pesar de un substituido más bien caprichoso.



Como ellos mismos explicaban hacia la mitad del film, nadie se refiere nunca en forma directa al sentido de la vida y sólo al final Michael Palin proporciona algunos sanos consejos: "Tratar de ser amable con la gente, evitar engordar, leer un buen libro cada tanto, caminar un poco todos los días y procurar vivir en paz y armonía con gente de todo credo y origen".

The Meaning of Life estaba precedida por un memorable cortometraje de Terry Gilliam titulado **The Crimson Permanent Assurance**. Los ancianos empleados de una compañía de seguros se rebelaban contra sus jefes yuppies, tomaban el edificio de la firma y se lo llevaban navegando (sic) por la City para abordar a las grandes corporaciones multinacionales y acabar con ellas. El corto anticipaba el tono de su obra maestra **Brazil** (1985) y también el tono del enfrentamiento que Gilliam sostuvo con la empresa Universal para poder hacerla.

Antes de que alguien pueda enojarse, el film equilibra los tantos con un diálogo entre una anciana pareja, que no por estar realizado con austeridad tiene menor violencia satírica:

El (Chapman): -¡Malditos católicos, llenando al mundo de malditos niños que no pueden alimentarse!

Ella (Idle): -¿Qué somos nosotros, Harry?

El: -Protestantes. Y muy orgullosos de ello.

Ella: -¿Por qué los católicos tienen tantos niños?

El: -Porque cada vez que tienen relaciones sexuales deben tener un bebé.

Ella: -Pero es igual con nosotros, Harry.

El: -¿Qué quieres decir?

Ella: -Buena, nosotros tenemos dos hijos y vivimos relaciones sexuales dos veces.

Como ellos mismos explicaban hacia la mitad del film, nadie se refiere nunca en forma directa al sentido de la vida y sólo al final Michael Palin proporciona algunos sanos consejos: "Tratar de ser amable con la gente, evitar engordar, leer un buen libro cada tanto, caminar un poco todos los días y procurar vivir en paz y armonía con gente de todo credo y origen".





el sueño del pibe Urotzukidoji

"Cualquier idiota que quiera crear con su propia mano un par de miles de dibujos para obtener un minuto de película es bienvenido al club", dijo el dibujante y animador Winsor McCay en 1909 cuando un amigo le recomendó que patentara las técnicas que había inventado para realizar sus dibujos animados. Es obvio que no tardó en aparecer un sujeto menos idealista, que robó esas técnicas y montó una fábrica de animación en la que para efectuar un par de miles de dibujos contaba con un par de decenas de dibujantes.

El matrimonio entre arte e industria está desde siempre plagado de insatisfacciones y frustraciones para el primero de ambos. Aunque desde su prehistoria el género cuenta con una importante corriente de realizadores independientes que lo dignifican como arte, es un hecho que a la hora de la distribución masiva y del contacto con el público es sólo el dibujo animado comercial el que está instalado en la dieta de los espectadores.

Como en todos los campos del arte industrial (comics, videoclips, videogames, etc.) hay autores que saben imponer su estilo aun cargando productores, contadores, abogados y financistas sobre sus espaldas. Los hermanos Fleischer, Tex Avery, Ralph Bakshi y algunos innovadores cuyos nombres se pierden detrás de las grandes marcas como la Disney, la Metro o la Warner, han batallado contra un proceso de producción en serie que elimina todos los aspectos de la creación que no puedan mantenerse rigurosamente bajo control. Dados los altos costos de largometrajes y series animadas, los estudios se ven obligados a evitar cualquier tema capaz de dificultar su distribución internacional, dejando al género sembrado de inocuos animalitos que hablan y caminan en dos patas, o dietéticos robots que viven intrascendentes aventuras.

En este campo la industria japonesa le sacó siempre varios cuerpos a la americana. A pesar de lo limitado de su animación (no más de 6 dibujos por segundo) y de la insistencia en diseñar a todos los personajes -sean hombres, mujeres o animales- con los mismos rasgos que Candy-Candy, los *mangas* (historietas) animados ofrecen al aburrido espectador occidental grandes dosis de violencia, melodrama y salvajismo. De la más reciente producción japonesa proviene la miniserie **Urotzukidoji**, de Hideki Takayama, condensada por su realizador en dos largometrajes para su exhibición fuera de Japón.

Si en los años '40 Disney propuso **Fantasia** como el *summum* de la animación al servicio del libre albedrío creativo de un grupo de artistas (con resultados tan edulcorados que dan ganas de echarse a correr), en los años '90 **Urotzukidoji** es, en efecto, la animación al servicio de la animación *desatada*. La subversión en formato industrial. Hay que imaginar a Roman Polanski poseído por un espíritu del medioevo japonés, y a eso agregarle al Divino Marqués guionando sus más creativas hazañas.

Una institutriz de aspecto disciplinario avanza sobre una bella jovencita con aparentes intenciones lésbicas. El uniforme de colegiala de la niña estalla hecho jirones, mientras la institutriz abre la boca desmedidamente y en lugar de sacar una lengua emite un largo y espinoso gusano que resulta ser un apéndice sexual. La jovencita, que no difiere mucho de Heidi, gime y se retuerce atrapada por las circunstancias, mientras la escena se demora en deliciosos detalles. Un saludable muchachito -el héroe- muere atropellado por un camión y ya depositado en la morgue, horriblemente desfigurado, reencarna en una bestia mítica. Así es como la emprende

contra una bella enfermera, a quien toma por sorpresa mientras su virilidad incandescente desencadena una escena verdaderamente cochina. No contento con esto, el joven/bestia se carga a todo el hospital chupando a todo el mundo con sus tentáculos pegajosos. El muchachito -vuelto a la normalidad- y su novia, quinceañeros ambos, se besuquean y se toquetean por debajo de la ropa mientras simulan hacer la tarea escolar y sus padres toman el té en la pieza contigua.

Replanteando las reglas de juego desde el primer minuto del video (donde un locutor aclara que este mundo donde vivimos en realidad contiene en dimensiones paralelas al mundo de los hombres bestia y al de los demonios), estos realizadores y dibujantes hacen realmente lo que les viene en gana, sin perder nunca el concepto de entretenimiento. Cuando una secuencia es atractiva, desarrollan la animación y la puesta en escena de manera espectacular. Cuando sólo se trata de ilustrar largos parlamentos, prácticamente nada se mueve. A veces los personajes lucen hiperrealistas y hasta rotoscopiados y en otras escenas son un simple dibujito humorístico. Desconozco la historia del Japón al respecto, pero supongo que no deben tener equivalentes al macartismo americano o al código Hays de moralidad y buenas costumbres. Quizá sólo se trate de un saludable sentido de la audacia y del riesgo empresario.

Inútil es hacer una reseña argumental de **Urotzukidoji**: al final ésta es sólo una leve excusa para que una docena de personajes se embarquen en complicadas subtramas que no son más que una reedición de los tópicos de la tragedia clásica (traiciones entre hermanos, duelos por una doncella y pactos de sangre). Lo que la convierte en una experiencia trascendente es el hecho de que realiza nuestros sueños infantiles: ver implicadas a la novia de Meteoro o a Clarita (la amiga de Heidi) en situaciones que pondrían colorada a la propia Cicciolina. La inclusión del humor, aún en las secuencias violentas, y la estilización del dibujo nos permiten disfrutar -sin ningún tipo de culpas- de detalladas y minuciosas crueldades, desastres y cataclismos. Nos dejamos envolver por una agradable sensación de imprevisibilidad y extrañamiento muy difícil de conseguir en el cine contemporáneo. En el fondo, sabemos que sólo se trata de un dibujo animado.

Y si después de tres horas y media de enredos y desmanes, un monstruo cornudo de 500 metros arrasa con toda la vida de la tierra y sus dimensiones anexas, que le pasen la factura a Pixie y Dixie.

● **Nota:** en nuestro país la distribución de series y largometrajes de animación japonesa ha sido bastante caprichosa. En este momento se pueden rastrear por los canales de cable series como **Robotech**, **Arvegas** y algunas comedias infantiles. En un canal de aire se está reprisando con increíble suceso la serie futbolera **Los campeones** y se exhibe con alguna regularidad la extensa **Dragonball**. Escondidos en los estantes de los videoclubes pueden encontrarse algunos largometrajes de buena factura (**Lensman**, **El mundo de Talismán**) o algunas series primitivas como **Jet Mars** (el hermanito de Astroboy). El fenómeno del video de venta directa al público permite encontrar en librerías especializadas algunos de los más recientes títulos editados, usualmente vía España. Ese es el caso de **Urotzukidoji**.

Chojin densetsu Urotsukidoji (1987) 100'.
Chojin densetsu Urotsukidoji II (1988) 80'.

dirección: Hideki Takayama. *argumento:* historieta de Toshio Maeda. *guión:* Noburu Akawa. *música:* Masamichi Amano.
producción: Yasuhito Yamaki.

por **Pablo Rodríguez Jáuregui**



LIBRERÍA EL GLYPTODON

Servicio de
biblioteca
Sala de lectura
Venta de
publicaciones

Teatro
Filosofía
Surrealismo
Psicoanálisis
Antropología
Artes
Plásticas

Ayacucho 734 - Buenos Aires
374-7973

LAS PELICULAS DE DANIEL TINAYRE UN CAMINO

LARGO Y SINUOSO



Al revisar la producción sonora de los años '30 en Argentina nos encontramos con que existen secuencias donde los realizadores utilizan a la iluminación como generadora de significados. Desde Mario Soffici en **Prisioneros de la tierra** (1939) -el filicidio- hasta Luis Saslavsky en **Puerta cerrada** (1939) -Nina Miranda esperando a su marido frente a la casa de las tías-, no pocos directores en combinación con los fotógrafos de la época nos están indicando la diferencia entre una puesta en escena teatral y otra específicamente cinematográfica.

Pablo Taberero o John Alton son nombres en los que necesariamente hay que recalcar cuando se analizan estos resultados del cine manufacturado en aquellos estudios. Daniel Tinayre (*Paris, 1915*), se había iniciado en Argentina con **Bajo la santa federación** (1935), un modesto entretenimiento con guión de Héctor Pedro Blomberg y Carlos M. Viale Paz basado en un éxito radial del momento. Llegaba al país con la experiencia de haber trabajado en las producciones Paramount de Joinville en París durante un breve pero fructífero lapso. Si resulta importante señalar sus comienzos es porque esta confluencia franco-americana estaría presente en buena parte de su filmografía.

Bruma en el riachuelo

Fue a partir de **Mateo** (1937) cuando tanto la crítica como el público comenzaron a apreciar a este realizador casi desconocido, que aportaba un enfoque original¹. La obra de Armando Discépolo posee en el cuadro segundo un extenso monólogo a cargo de Miguel y no es posible extirparlo sin desvirtuar el tema. Tinayre podría haber optado por el travelling circular a la manera de Saslavsky, en el ejemplo mencionado, o encargarse como Soffici de connotar con la profundidad de campo mediante la recurrencia a primeros planos desde ángulos elaborados.

POR
ABEL POSADAS

La panorámica de la calle nocturna con ese mateo y Miguel esperando a que se cometa el robo no debía, por otra parte, mantenerse con la estética propia del teatro. Por consiguiente y ayudado por Gerardo Huttula, construyó un espacio pictórico habitable en el que la atmósfera depende en gran medida de la iluminación. Lo que le interesa al espectador no es tanto lo que dice Miguel, sino lo que se está llevando a cabo en el cuadro, esto es, el sentimiento de la muerte a través de una gama de grises que inundan inclusive los primeros planos del personaje. Se trata, es indudable, de cine de estudio. Quien lo está rodando, sin embargo, demuestra ser un ávido frecuentador de estilos disímiles. Si nos interesa esta secuencia en especial, es porque se halla trabajada de un modo que se convertiría en una constante en los productos de este realizador. La denuncia del conflicto sobreviene no sólo a través del montaje sino también con la ayuda de la iluminación y de la fotografía de Huttula. De todos modos, nada más alejado de su mundo que el grotesco de Discépolo y eso se percibe en el resultado final cuando hoy día se revisa el film. El manejo de ciertos actores secundarios resulta en exceso mecánico y, por otra parte, la adaptación del propio Armando es anodina. Asimismo y si en **Sombras porteñas** (1936) había despertado controversias por mostrar los senos de una negra, en **Mateo** se encargó de que un chico orinara contra la rueda del coche. Esta necesidad de asombrar recurriendo a elementos iconográficos no siempre justificados dentro de los textos filmicos se irá agudizando con el correr de los años.

De las variables que culminaron en el cine sonoro argentino, el género chico, la música popular, la literatura local, el teatro y los componentes de la novela europea decimonónica, Tinayre optó por esta última, utilizando las aristas victorianas y reelaborándolas por oposición según su particular visión del mundo.

Dos en el mundo

La asociación Tinayre-Saslavsky comenzaría en 1946 con **Camino del infierno**². Y aquí se hizo evidente la necesidad de reunir a una buena cantidad de nombres famosos delante de la cámara, otro de los ingredientes que funciona como invariable en su filmografía. Desde la primera secuencia, sabemos que no es Saslavsky el que se halla al mando de esta co-dirección. Para empezar, los actores que intervienen ya habían trabajado con el realizador de **Historia de una noche** (1941) en varios films -**La casa del recuerdo** (1940), **Los ojos más lindos del mundo** (1942)- y aquí se muestran lo bastante diferentes como para preguntarse hoy día qué clase de pacto une a sus personajes.

Las pausas y las miradas de entendimiento están lo suficientemente trabajadas como para que en su momento no se percibieran con la nitidez actual. La tarea de estos *acompañantes de mujeres solas* y la reacción contra el tabú en el área sexual es tan llamativa que no nos sorprende que uno de esos insólitos gigolós de la época desaparezca luego de esa primera secuencia. Lo que sucede luego es la presentación de la *vagina dentata*.

De acuerdo con lo expresado por Mario Soffici y Saslavsky⁴ no resultaba inusual para esta generación nacida en los primeros 15 años del siglo XX la actitud ambigua hacia la mujer explicitada en la obra de Tinayre. Sin embargo y aún cuando Hugo del Carril no alcanza a superarla, logra con ella en **Más allá del olvido** (1955) una actitud de absoluta comprensión con respecto a las limitaciones impuestas por determinada educación y también en lo atinente al viejo cine de estudios.

Por otra parte, la tradición francesa vertida según el Modo de Representación Institucional -el MRI por el que corrió el relato cinematográfico desde los años '10 con la excepción de las vanguardias- es obvia en Tinayre. ¿Por qué, pareciera decirnos Claude Chabrol en su **Landru** (1962) ideado por Françoise Sagan, no asesinar a estas señoras mezqui-

nas, inútiles, tontas? Dentro de la literatura policial francesa hay demasiados ejemplos no sólo de esta *cadena atada al cuello del hombre* sino también de la solidez de la amistad masculina. Lo que ocurre es que si la misoginia ha sido traducida por los galos tanto en la historia -primera articulación- como en el discurso -segunda articulación-, en el caso de Tinayre lo que debemos revisar es, precisamente el discurso, ya que éste no está exento de perversidad⁵.

La aparición de la *vagina dentata* en **Camino del infierno** se basa en el impacto visual. Hay allí una mujer cínica que sabe cómo mirar a un hombre. Lo que Laura ignora es que precisamente será el sexo el que la hará caer en la trampa de un matrimonio de conveniencia. Su hastío y su ocio cotidianos se enfrentan a la diligente empleada que poco más tarde acabará convirtiéndose en la amante del antihéroe. En un insólito final, la histérica acabará envenenada y la flamante pareja se une para ir, según se nos aclara, *camino del infierno*.

¿Qué lectura es posible hacer hoy de este texto basado en una novela de Gina Kaus? En la primera articulación de la que hablábamos conseguimos simplemente un triángulo resuelto de manera audaz para la época. En la segunda, en cambio, obtenemos la complacencia de un discurso que justifica el asesinato e intenta, de paso, la complicidad del espectador, a quien poco le importa que la pareja final ruede *camino del infierno* porque, fundamentalmente, en esta segunda articulación no se nos ofrece otra idea del *averno* que la del matrimonio, la pobreza y la dependencia económica. Quien manda es el que posee el dinero y los otros deben someterse o matar. Esta es, al menos, la conclusión a la que se llega luego de estudiar la categoría modal del relato.



La cigarra no es un bicho

En **A sangre fría** (1947) -con guión de Saslavsky-, esta clase de mujer, especie de máscara ya que no experimenta ninguna transformación a medida que avanza el texto, es sorprendida en la primera secuencia saliendo de la cárcel. Irá a trabajar de enfermera a la mansión donde su madre trabaja como ama de llaves. Conocerá allí al hombre que la inducirá a matar dos veces: en primer término a una vieja inútil, solvente y de qué modo; en segundo lugar al médico inoportuno -esta última es una secuencia organizada con toda la violencia de la que Tinayre hacía gala en aquellos años-. Es justamente en el segundo crimen donde puede apreciarse hasta qué punto el realizador se las ingeniaba para manipular mejor al público. La máquina de matar avanza hacia el médico atizador en mano, mientras la cámara en una toma fija aguarda pacientemente la reacción no tanto del asombrado instigador sino de quien se halla viendo el film.

El libro es una excusa⁶ para internarnos en otra de las mansiones propuestas por el realizador y su fotógrafo -esta vez Alberto Etchebehere- en complicidad con la escenografía de Raúl Soldi. Y aquí se hace necesario mencionar que estas casonas pocas veces fueron iconografiadas en el cine argentino de estudios con tal carga lúgubre, educándonos de paso para apreciar a posteriori trabajos como los de Gregg Toland para **El ciudadano** (Welles, 1941) o **La loba** (Wyler, 1941), o bien el de Leo Tover para **La heredera** (Wyler, 1949). Tinayre insistiría en esto hasta **Extraña ternura** (1963).

Caminan por esas mansiones en penumbras seres de voces crispadas cuyo gesto de comunicación suele ser la agresividad contenida -**Danza del fuego** (1948)- o explícita -la mayoría de las veces-. El sexo es un buen indicio de que habrá un crimen más que de tipo pasional con el dinero como aliciente. Se dirá que esto constituye una invariante del thriller y estamos de acuerdo. Lo que interesa aquí no es la primera articulación: en el mejor Tinayre se sabe siempre quién es el asesino. Lo que importa es el discurso, el modo en que el realizador se preocupa por subrayar en la profundidad de campo la sordidez de las mansiones. La dama parálitica en **Deshonra** (1951) sorprende a su marido en pleno funcionamiento con la enfermera. Ha debido arrastrarse por el corredor humillándose como pocas veces se ha visto en cuadro. A la mañana siguiente caerá por el ascensor. La técnica que este hombre se planteaba respondía a las necesidades de una truculencia de características espectaculares. Al respecto son ilustrativas las secuencias del tren en **A sangre fría** donde los cómplices se autoeliminan, el crimen final en **La bestia humana** (1954), la lucha que conduce a la muerte de los ex-amantes en **El rufián** (1960) y, por fin, el crescendo organizado para que el ritual se cumpla en **La Mary** (1974) -esto de los asesinatos intersexuales es otra de las invariantes de este realizador, incluyendo el de la monja estrangulada por elegir la salvación de la prostituta en **Bajo un mismo rostro** (1961).

El seductor

Convengamos en que el Tinayre de los viejos estudios poseía un modo personal de articular el relato. Había

en esta época varios realizadores que intentaban un estilo aún en productos manufacturados para la venta de figuras de rigor. Las entidades ficcionales llamadas personajes padecían de cierta clase de enfermedades particulares que integraban el imaginario de *lo femenino*. En el epicentro de estos mundos cerrados se halla la curiosa hermana de **La gata** (Soffici, 1946), a quien la cámara le dedica un plano de 34 segundos - incidentalmente, uno de los mejores de ese entonces- para registrar qué experimenta luego de haber asesinado al marido.

Asimismo esta gente de Tinayre se diferenciaba bastante de la de Saslavsky con sus casonas pertenecientes al viejo patriciado. El eligió a ese escurridizo sector social conocido genéricamente como alta burguesía -el mismo de Amadori- para colocarlo en el hábitat que hemos mencionado. Desde el punto de vista del negocio -y él ha jugado mucho con esta palabra- los arquetipos de este grupo funcionan mejor en el cine que tiene como modelo al MRI y en esto resulta evidente que comenzó trabajando para los norteamericanos, a quienes tanto admira. No los imitó de manera obsecuente. En todo caso el hilo conductor que une a **Hangover Square** (*Concierto macabro*, John Brahm-1945) con **Danza del fuego** es una excusa para que este hombre construya una historia que tiene como fundamento psicologista una violación experimentada en la pubertad. Lo que ocurre es que en su mejor momento demostró que desde Argentina podía reelaborarse un código para ofrecer una particular y cínica visión del mundo. Si se acepta que el thriller clásico norteamericano ampliamente disfrutado por el realizador llega aproximadamente hasta **Touch of Evil** (*Sed de mal*, Welles-1958), vamos a encontrar que ni siquiera Billy Wilder (**Double Indemnity** / *Pacto de sangre*-1944), o John Huston (**El halcón maltés**-1941, **The Asphalt Jungle** / *Mientras la ciudad duerme*-1950), por ejemplo, privaban a sus héroes de una cierta cuota de identidad rastreable en la diégesis. Aún cuando Tinayre intentara plasmar el discurso modélico del MRI, sus historias tienen más en común con el Pierre Chenal de **La maison du maltés** (*La casa del maltés*, 1938)⁷ o con las elegidas por Henri-Georges Clouzot, sin excluir segmentos de Claude Autant-Lara y André Cayatte. De todos modos, el realizador comprendió muy pronto que esa alta burguesía de la que hablábamos se deslizaba con mayor precisión por el andarivel de consumo de la clase media blanca de América Latina.

Cuando intentó pasearse por otras avenidas -los empleados de **La vendedora de fantasías**, las presidiarias de **Deshonra**, los ferroviarios de **La bestia humana** (1955), los esotéricos habitantes de **Kuma-Ching** (1968), los crecidos estudiantes de **La patota**, o los seres pequeño-burgueses de **La Mary**- se hundió en la caricatura no sólo a través de una iconografía mal organizada sino que los códigos sonoros demostraron que no rozaba siquiera el verosímil fílmico.

Los jóvenes ya no soportan hoy día las bromas de la secuencia titulada **La boda** en **La vendedora de fantasías**. Las encuentran absolutamente perimidas y se desentienden del juego de palabras de la atolondrada novia que anuncia:

-...Y desde hoy me comprometo a ser una buena esposa y una mejor amante.

Tampoco hallan hilaridad alguna en los bocadillos que desliza el sereno durante la fiesta. La salida de una mujer extremadamente obvia del hotel La cigarra es saludada desde la banda sonora por una aclaración que tiende a provocar la carcajada mediante la recurrencia al viejo teatro de revistas:

-¡A ésta la trajeron engañada!

La joven libérrima del hotelucho de **La vendedora...** comenta con la dueña refiriéndose a la pareja central:

-¿Te fijaste en la rubia? Con razón el tipo no me respondía.

-¿Y qué querés? ¡Teléfono ocupado!

La recién llegada a la cárcel en **Deshonra** es saludada de este modo:

-*Todavía tenés olor a hombre.*

No se trata solamente de que estos agregados de los códigos sonoros funcionen como un pleonismo -también la música de Juan Ehlert hace lo propio en **Pasaporte a Río**- sino que, por lo general, aluden al sexo como si este componente humano resultara francamente degradante, en especial cuando se adjudica a *lo femenino*. Todo espectador tiene derecho a realizar su propio gesto semántico al respecto y puede hallarse con algunas sorpresas. El victorianismo del MRI funciona en Tinayre precisamente por exaltar lo que esa sociedad negaba, terminando también por aislarlo del continente humano.

Si hacia 1947 en **A sangre fría** la pareja asomaba en cuadro -ella sentada y apoyando la cabeza en las rodillas del hombre- a través de una iluminación significativa que salvaba la imagen del clisé -asesinarán porque el sexo es pulsión de muerte-, a medida que Tinayre avanza en los años '50 y se despeña en la década del '60 terminaremos con la dupla massmediática dedicada al sexo sin otra apoyatura que la de su iconografía ampliamente reconocible en cierta prensa -**La Mary**-, tal y como el espectador promedio la imaginaba en una realidad extracineamatográfica.

Es en este sentido en que la segunda articulación -el discurso- de este antiguo seductor al que frenara Luis Saslavsky se tiñe de perversión y se convierte en operador de la massmediática de los años '60 y '70. Si el cine de estudio implicaba, ante todo, un buen negocio, Tinayre continuó por el mismo carril aún cuando las fábricas hubieran desaparecido. Paralelamente había diversificado sus actividades tanto en teatro como en televisión⁸.

Estrellas de Buenos Aires

Luego de cumplir con la *remake* de **Monte Criollo** (Arturo S. Mom, 1935) que se llamara **Vidas marcadas** (1942), hubo otra constante en su filmografía: la utilización exclusiva de grandes nombres para integrar los elencos. Desde **Camino del infierno** y hasta **La Mary** no vaciló en transformarse en el único director argentino capaz de convocar a tantos actores mediante el aliciente de los cheques respectivos⁹. Cualquiera puede darse cuenta de que ciertas bromas con respecto a las figuras por él utilizadas salen del texto para instalarse de manera directa en el repertorio de informaciones privadas, demostrando una particular relación con quienes aparecían delante de la cámara.

Cuando la empleada de su comedia más conocida pregunta de manera directa al espectador, gracias a un primer plano ensamblado luego en la sala de montaje: "*¿Acaso no soy la vendedora de fantasías?*", sabemos muy bien que nos aguarda el referente si queremos entender la broma. Había aún en él, sin embargo, cierta discreción. Pero cualquiera queda invitado a revisar el casting de **El rufián**, **La bestia humana** o **Extraña ternura** para comprobar esto de las bromas internas -siempre referidas al sexo- en lo atinente a los actores elegidos. Ahí tenemos, asimismo, a aquellos novios de **Adolescencia** (Francisco Mugica, 1942), encerrados y odiándose en medio del hastío pequeñoburgués de **La cigarra no es un bicho**. Podría decirse que la saña descontrolada de este realizador en material actorial estalla sin mesura alguna a partir de **En la ardiente oscuridad** (1959)¹⁰. Si en el primer período de su carrera, ayudado a veces por Saslavsky, había demostrado solvencia para dirigir a los componentes humanos de la puesta en escena, en el segundo se limitó a la selección de nombres sin importarle si eran capaces o no de responder a los requerimientos de las entidades ficcionales.

Lejos del cielo

La sociedad que formó con el hispano Eduardo Borrás para sus negocios pareció darle muy buenos dividendos, a juzgar por los jóvenes ➤

Notas

1. La obra de Armando Discépolo había sido estrenada en el Teatro Nacional de Buenos Aires el 14 de marzo de 1923. Miguel fue interpretado en esa oportunidad por Gregorio Cicarelli. Para el film se eligió a otro especialista en estos roles como Luis Arata y Enrique Santos Discépolo se hizo cargo de Severino.

2. En conversaciones con el autor, Luis Saslavsky afirmó en 1979 que había logrado "*aunar criterios con Tinayre*", aunque se mostró sumamente esquivo a la hora de deslindar responsabilidades en el trabajo de colaboración. Del mismo modo señaló que de aquella época rescataba la amistad de su colega, de Mirtha Legrand, de Alberto de Zavalía, de Delia Garcés y de Amelia Bence y, por supuesto, de su colaborador habitual, Luis de Elizalde, quien firmaba generalmente como Carlos Adén.

3. Cabría analizar las dos clases de mujeres del mundo tinayriano según las diversas aproximaciones del feminismo al cine en Evens, Patricia (ed.), *Sexual Stratagems: The World of Women in Film*, New York, Horizon Press, 1979.

En ese mundo existen siempre la mujer araña y su antagonista, a la que el texto connota como positiva. La histórica de **Camino del infierno** será sucedida por la asesina de **A sangre fría**, la chantajista de **Pasaporte a Río**, la decadente corista de **La vendedora de fantasías**, la parálitica de **Deshonra**, esa actante de **Tren Internacional** por triplicado -Gloria Guzmán, Diana Ingre, Herminia Franco-, la hirática ninfómana de **La bestia humana**, la insatisfecha y joven madrastra de **En la ardiente oscuridad**, etc.

En cuanto a la segunda categoría, a la abnegada viuda de **Camino del infierno** le seguirán la redimida vagabunda de **Pasaporte a Río**, la despistada lectora de novelas policiales de **La vendedora de fantasías**, la trágica provinciana de **Deshonra**, la joven suicida de **La bestia humana**, la virginal protagonista de **En la ardiente oscuridad**, hasta llegar, por fin, a la cuñada enemiga de **La Mary**. Así y todo y por más nobles que parezcan nada les garantiza el derecho a vivir: tanto en **Deshonra** como en **La bestia humana**, por ejemplo, este extremo de la dicotomía también sucumbe. La necesidad imperiosa de Tinayre logró que en **La cigarra no es un bicho**, por ejemplo, la joven que ha ido al hotel con su novio salga del lugar directamente para la iglesia, algo que asombró al autor del texto narrativo por considerarlo *ridículo* (Dante Sierra al autor, julio de 1975). O bien que la docente del colegio nocturno sea confundida por una prostituta en **La patota** y reciba el castigo por equivocación.

4. Saslavsky ib. (2) y Mario Soffici al autor en 1974.

5. Bertrand Tavernier consiguió en **Autour de minuit/Round Midnight** (1986) reelaborar el tema de la amistad masculina. Para ello la insertó en el complejo cultural franco-americano saliendo de los límites del imaginario francés y autoimponiéndose una modalidad discursiva acorde con la novedad.

6. La prueba es que el libro volvió a rodarse en España en 1961 con dirección de Manuel Mur Oti, supervisión de Luis Saslavsky y actuaciones de Olga Zubarry y Alberto de Mendoza. Fuera de una rescatable partitura musical -Isidro Maiztegui- el resultado fue mediocre. Se tituló **A hierro muere** y fue estrenada en Buenos Aires el 3 de mayo de 1962.

7. Además de la obra más frecuentada de este realizador, existe un film rodado en Chile en 1949 y que recibiera por título **El ídolo**. El prólogo en el que una ambigua dama es asesinada está rodado de tal modo que bien podría haberlo suscripto el Tinayre de aquellos años.

8. En un principio la relación de Daniel Tinayre con este medio no fue precisamente satisfactoria. Empezó trabajando para Proartel, entonces el Canal 13 de Goar Mestre, cosechando más de un fracaso -*cf.* **Carolina** y **Carolina** con las hermanas Legrand-. En teatro comenzaría las superproducciones con **El proceso de Mary Duggan**, una obra norteamericana estrenada en Buenos Aires en los años '20. Recién hacia fines de los años '60 se integró de manera definitiva en coproducciones con Alejandro Romay, Canal 9 y **Almorzando con Mirtha Legrand**. De los multimillonarios éxitos obtenidos en la escena hablan claramente las recaudaciones obtenidas por **Hello Dolly**, protagonizada por Libertad Lamarque luego de que fuera imposible ubicar a Amanda Ledesma y después de que Delia Garcés rechazara el papel, y **Cuarenta kilates**, con Mirtha Legrand a cargo

que veían la cantidad de dinero que llegaba a las oficinas de contabilidad de la Sono Film¹¹. Si los resultados estéticos hubieran sido diferentes, ni siquiera se le podría reprochar la recurrencia a escritores discutibles como Guy des Cars, Dalmiro Sáenz, Silvina Bullrich o Emilio Perina. Ocurre que, en última instancia y como sucediera desde **Mateo**, el responsable definitivo es él. Ya no funcionaban las tormentas -**En la ardiente oscuridad**, **El rufián**-, ni los asesinatos -**Bajo un mismo rostro**, **La Mary**-.

Más aún, ¿alguien se ha detenido a observar la escenografía que Saulo Benavente preparó para los habitantes de **La Mary**? Se dirá que todo esto es poco importante a la hora de los dividendos aunque puede alegarse que en su última etapa y con la televisión a *full*, el cine de Tinayre es el que mejor ilustra el poderío de la massmediática. Le ofrecía al público de la época aquello que le faltaba a la pantalla chica: los nombres estelares realizaban la cuota de sexo en un sentido tan literal que lo firmado por él a partir de **En la ardiente oscuridad** importa sólo desde la perspectiva de quien se interese por la sociología del gusto de la clase media argentina.

Esto quiere decir que la historia -primera articulación- ocupaba el lugar central en perjuicio del discurso. No es que no se planteara cómo verter los contenidos. Lo que ocurría es que en la segunda articulación se había definido por utilizar la técnica para aderezar la truculencia -y es aquí donde recuerda bastante al destino de Henri-Georges Clouzot (1907-1977), a quien se asemeja en lo que a nihilismo se refiere.

Si es posible hoy día seguir observando con interés de qué manera la histérica esposa de **Camino del infierno** acorralla a la sirvienta en la discusión por una manta, la decisión tomada por la pareja de **A sangre fría**, el enfrentamiento final entre la injustamente condenada y el asesino en **Deshonra**, la inspección nocturna por los sótanos en **La vendedora de fantasías**, el travelling inicial de **Danza del fuego**¹² y hasta los sucesivos cadáveres de **La bestia humana** se debe, precisamente, a una coherencia interna en el orden narrativo del discurso. Esto último soslayaba los excesos porque, inclusive, el estilo de Tinayre respetaba el punto de vista¹³.

Desde los ciegos peléandose al borde de una piletta en **...Oscuridad**, la pareja de provincianos lelos en el Parque Japonés de **El Rufián**, las conversaciones de las mellizas en el asilo de ancianos de **...Rostro** hasta llegar a las efusiones volcánicas de los dos símbolos massmediáticos en **La Mary** -todo esto ampliamente festejado por el público en las salas de igual modo que las diversas peripecias de las entidades obligadas a convivir en **La cigarra...** o la violación perpetrada por **La patota**-, todo esto y más, nos habla de un realizador que admirando el cine policial francés y el MRI hegemónico de los norteamericanos se dedicó, finalmente, a redescubrir cierto gusto típicamente porteño adscripto a una época y que si ha cambiado, lo ha hecho para internarse por el camino que le señala la televisión, un sitio desde el que, a partir de la década del '60, Tinayre se dedica a diagramar sus negocios.

Caídos en el infierno

Era natural que desde un principio insistiera con un cine de tipo internacional, entendiéndolo a éste como una serie de manufacturas donde se suprime el sujeto de la enunciación y se presenta ante el espectador como una historia de ningún sitio y que nadie cuenta¹⁴. En este aspecto y dentro del ambiente de los estudios poseía mayor capacidad que Luis César Amadori, por ejemplo, para vender las manufacturas donde las marcas de la enunciación estuvieran disimuladas por las estrategias narrativas del Modo de Representación Institucional. En el apogeo de las fábricas logró una continuidad ilusoria espacio-temporal gracias a la iluminación -tomada como integrante fundamental de la puesta en

escena- y el montaje. La batería de críticas negativas que arrojaron en Argentina contra este tipo de cine se ocupaban únicamente de la primera articulación.

Esto quiere decir que se equivocaban de blanco: apuntaban a la historia, a la que se consideraba *despersonalizada*, cuando deberían haber tirado contra un estilo. Y teniendo en cuenta el cine de estudios, aquí y en el mundo entero, no sabemos en qué medida esto puede concretarse. En su primera etapa Tinayre debe ser estudiado tal como se aborda a Luis Saslavsky, Hugo del Carril, Carlos Hugo Christensen o Mario Soffici, citando sólo algunos nombres importantes. Todos ellos se preocuparon por investigar de qué modo debía vertirse una historia para convertirla en relato. El hecho de que los resultados sean disímiles no implica que unos sean mejores que otros.

Desde una perspectiva contemporánea los grandes fracasos de Tinayre en aquellos años -**Pasaporte a Río** (1948) o **Tren Internacional** (1953)-, y no estamos hablando únicamente instalados en la boletería, se deben al hecho de que esa búsqueda formal se vio entorpecida y frustrada en el apuro por realizar un buen negocio con exageradas pretensiones. Si una fue comprada -**Pasaporte...**-, la otra se olvidó de inmediato. Manuel Romero había llenado las arcas de Lumiton y de la Sono sin tantas dudas ni gastos, utilizando el *back-projecting* y adhiriendo a un mecanismo en el que el discurso se autodenunciaba en lugar de ocultarse.

Hacia 1959 y cuando hasta la Sono había comenzado a frecuentar autores argentinos -Beatriz Guido, Marco Denevi, Jorge Luis Borges- o latinoamericanos -Augusto Roa Bastos- y cuando Aries se ocupaba de David Viñas o Hugo del Carril de Bernardo Verbitsky y de Juan José Manauta, Daniel Tinayre utilizaría la narrativa local sólo en la medida en que le permitiera el armado de un elenco multiestelar -Dante Sierra para **La cigarra...**-. De lo contrario recurriría a españoles o franceses para el mismo propósito.

Nos inclinamos a pensar que fue él y no el adaptador Eduardo Borrás quien se encargó de agregar en los códigos visuales ese *plus* que contenía elementos de una sexualidad aporteñada, elemental y explotable -desnudos, violaciones, homosexualidad-. Lo que él entiende por *erotismo* se había ya preanunciado desde los estudios. Esto no nos conduciría necesariamente a un callejón sin salida, sino fuera porque aquel discurso que funcionara dentro del cine de las fábricas y que respetaba el MRI hegemónico ya resultaba perimido. Las historias de esta segunda época adolecen de un mínimo de causalidad textual creíble, la indispensable como para que un espectador contemporáneo no acabe comparándolas con un teleteatro -*cfr.* los diálogos entre el severo juez y su hija profesora de un colegio nocturno en **La patota**, la amnesia experimentada por la protagonista de **El rufián**, el excéntrico científico y su maduro retoño hispánico en **Kuma-Ching**, las peripecias de los actantes de **La Mary**, el cambio de las voces en las mellizas como truco ínfimo en **Bajo un mismo rostro**¹⁵.

En este aspecto Tinayre también resulta un precursor de la massmediática, y uno muy festejado en los cines a juzgar por las carcajadas y la participación del público que



Carlos Estrada en **El rufián**

pagaba su entrada para celebrar jocosamente esa primera articulación. Esto en Buenos Aires y en los centros urbanos del interior. Si en 1961 la Comisión Internacional Cinematográfica de Educación y Cultura del Festival de Berlín había otorgado un premio a **La patota** -otro misterio para el Guinness-, en 1962 y en el mismo lugar **Bajo un mismo rostro** se hizo acreedora a una silbatina generalizada. Del mismo modo, la amistad Monzón-Delon le hizo pensar que **La Mary** tendría amplia distribución en Europa, algo que no ocurrió pese a los esfuerzos del actor nacido en Sceaux. En su descargo habría que decir que el MRI hegemónico que él tanto pregona experimentaba una seria crisis de la que tardaría en recomponerse para salir, a su modo, fortalecido. Y habría que agregar que una de las invariantes del relato, el sexo, pudo ser, tal vez, mejor aprovechada por él en Argentina en un momento en que la censura se preocupaba en especial por todo aquello que tuviera que ver con la política.

Fracasos tales como **El rufián**, **Bajo un mismo rostro**, **Extraña ternura** y **Kuma-Ching** -esta última en coproducción con España y Proartel- se verían ampliamente recompensados con las ganancias obtenidas por el resto de las manufacturas en esta segunda etapa. Pero si antiguamente había podido considerárselo un realizador, en el sentido de elegir un camino estilístico, luego se convirtió en el primer operador de massmediática que diera el viejo cine argentino. Se internó de manera definitiva en ese espectro contemporáneo que se analiza y consume pero al que jamás se cuestionan valores tales como por ejemplo cierta verdad estética -quién, cuándo y cómo habla-. Tal vez por esto haya ido a parar a la televisión -y al teatro como apéndice-. Es el sitio donde todo interesa y nada importa.

del estelar. Otras aventuras como **Luz de gas**, el viejo éxito de Elsa O'Connor repuesto en el Liceo con Myriam de Urquijo y Duilio Marzio, así como **Aplausos**, también con Lamarque, no resultaron lo negocios que se aguardaban. Con la excepción de **El proceso de Mary Duggan** y de **Historia del Zoo**, de Edward Albee, protagonizada por Alfredo Alcón, el resto de las inversiones experimentó una serie de dificultades que derivaron en escándalos profusamente cubiertos por la prensa de la época en diversos tonos, de acuerdo con la modalidad de las publicaciones.

9. Alguien que no aceptó trabajar con Tinayre fue Olga Zubarry, quien debió haber protagonizado **Deshonra**. Lo que narrara posteriormente este director acerca de Fanny Navarro es materia opinable. Zubarry se negó de inmediato y ni siquiera leyó el guión. Diría luego de concluir el rodaje de **La Mary** que estaba segura de que hacia 1951 no podía ponerse bajo las órdenes de Tinayre. En cuanto a Golde Flami, admitió que recibió el libro varias semanas antes de que se iniciara el rodaje. Ambas aclararon la situación al autor de este trabajo y manifestaron ignorar por completo lo del "elenco de completas desconocidas" del que habla Tinayre quien, por otra parte, prefiere no mencionar este film. Flami indicó, a su vez, que a juzgar por las humillaciones infligidas a Alba Mugica, Angeles Martínez y Myriam de Urquijo no costaba demasiado trabajo deducir que el realizador las consideraba impuestas desde esferas extra-industriales. Como Myriam de Urquijo persistiera luego en asociaciones con Tinayre la señora Flami deduce que "no hay límites para el masoquismo".

Lo que hoy continúa siendo llamativo es que **Deshonra** haya sido calificada con un SIN RESTRICCIONES en esa época. Podría alegarse que todas las manufacturas con secuencias en las que se exaltara el peronismo -cfr. a la nueva directora de la cárcel- gozaban del favor a la hora de las nomenclaturas. Sin embargo esto no resulta comprobable desde el momento en que **Las aguas bajan turbias** (del Carril, 1952) obtuvo un PM16. El film anterior de Daniel Tinayre, **La vendedora de fantasías**, había recibido un PM18. El comportamiento del Ente calificador resultaba, por lo menos, aleatorio. Lo que cabría preguntarse a la hora de los negocios es si la presencia de Fanny Navarro al frente del elenco no resultó definitiva desde el momento en que se necesitaba el SR para la explotación del producto. De confirmarse esta hipótesis, el puente entre Juan Guthman y Raúl Alejandro Apold bien pudo haber sido la actriz.

Hacia 1968 y cuando Alejandro Romay decidió producir la serie local **Mujeres en presidio** por Canal 9, Tinayre accedió a facilitarle una secuencia de **Deshonra** -George Rigaud en el auto con la desconocida en medio de la tormenta nocturna- para los títulos de la presentación. En la serie, Fanny Navarro -quien se suicidaría el 18 de marzo de 1971- interpretaba el insignificante rol de Moira. A todo esto hay que agregar que la actriz había desempeñado su primer rol protagónico en **Ambición** (Adelqui Millar, 1938), de modo que alegar que se trata de una recién llegada a los estelares en 1945 resulta equívocado.

10. Un sorprendido periodista recibió las airadas declaraciones de Leonardo Favio en una entrevista que se llevaba a cabo por Radio Splendid en la época. "**En la ardiente oscuridad es un desastre. Los actores sabemos en qué estábamos trabajando**" -audiencia **Pantalla Gigante**, sábados 13 hs-. En rigor a la verdad, el joven actor había sido contratado debido a su ascendiente popularidad explotada por las revistas de esos años en las que abundaban fotografías junto a su por entonces novia, María Vaner. Esta última fue también aprovechada por Tinayre en el film como pareja de Favio.

11. Lita Stantic al autor. Luego de un serio enfrentamiento con la plana mayor de la Sono a raíz de un malentendido con respecto a las recaudaciones de **En la ardiente oscuridad**, Tinayre decidió hacerse cargo de la producción ejecutiva de sus films, algo que hasta ese momento sólo había hecho de manera esporádica.

12. Cfr. Rosado, Miguel Angel: **Daniel Tinayre**, Buenos Aires, CEDAL, 1993, página 23. En este libro su autor indica que "si hay un estilo en el cine de Tinayre, **Danza del fuego** es su culminación".

13. En los relatos de **focalización cero** -autor omnisciente- se las ingeniaba para elaborar encuadres en los que no cabía duda acerca de su visión del mundo -cfr. el prólogo de **La hora de las sorpresas** (1941), el baile nupcial de los recién casados en **Danza del fuego**, el paseo matutino hacia al ascensor en **Deshonra**, la discusión entre el héroe y la figura femenina asexual en **La bestia humana**-. Cuando elegía la **focalización con** -utilización de un actante para narrar la historia- la modalidad discursiva variaba de acuerdo con quien se hacía cargo de los hechos -cfr. **Camino del infierno** o **Danza del fuego**-. Se dirá que esto último había sido ya utilizado por Orson Welles en **El ciudadano** pero en Argentina nadie lo logró tan bien como Tinayre si exceptuamos al Mario Soffici de **Rosaura a las diez** (1958), hablando siempre del cine de estudios.

14. Gaudreault, André: "Histoire et discours au cinéma" en **Les dossiers de la Cinématheque**, 12, pags. 43-46, París, 1984.

15. Rosado, Miguel Angel, *op. cit.*: Tal vez por uno de esos descuidos a los que nadie escapa, este autor confunde el final de **Bajo un mismo rostro**. El tratante de blancas no asesina a la prostituta sino a la acaramelada Sor Elizabeth (página 36). A lo mejor Tinayre se confundió de melliza.

Un oficio del siglo XX

Parque de diversiones

por **Elvio E. Gandolfo**

En abril de 1958 el crítico de cine de la revista cubana *Carteles*, que firmaba con el seudónimo "Caín", fue a ver *Más allá del olvido*, la película de Hugo del Carril. Después de defender la convicción del film a pesar de diversos desbordes, se hacía consciente de pronto del comienzo de crisis del cine nacional de donde la película venía, y cerraba afirmando que quedaba en el aire una pregunta inquietante: "¿por qué una cinematografía como la argentina ha desaparecido cuando tenía todos los elementos para ser nuestro gran cine español?"

Que esa pregunta aún hoy haga reír, o sea, que siga basándose en una duradera realidad (el cine argentino, el cine español) que gatilla el chiste, habla de la capacidad de penetración de quien la hizo. Que haga reír en vez de provocar el asombro reverente, habla del gran sentido del humor de Guillermo Cabrera Infante, el famoso autor de novelas como *Tres tristes tigres*. Cuando era Caín, escribió a lo largo de seis años, entre 1954 y 1960, en la revista *Carteles* y en el diario *Revolución*, las decenas de críticas de todo tamaño y tono que recopila *Un oficio del siglo XX*. Libro editado en Cuba primero, y más tarde en España por Seix Barral (con descuidos graves, como un índice onomástico y de películas cuyos números no correspondían con las páginas), tiene ahora un muy digno envase en la edición que distribuye Alfaguara.

Pasen, señores, y vean

Un defecto común en las recopilaciones de críticas periodísticas suele ser el desorden, la repetición, la sensación de que el libro es, más que un libro, un cajón donde se fueron amontonando cosas. Una forma forzada de remediarlo, demasiado mecánica, es dividir las notas por temas, o por nacionalidades, o por "perfiles", o por criterios igualmente "lógicos". Afinado armador de libros, Cabrera Infante encuentra un modo más creativo y eficaz.

Ante todo admite de muy buena gana que su *alter ego* es lisa y llanamente otra persona. Eso le permite escribir un largo texto introductorio contando el "nacimiento" y los rasgos personales de Caín (ese Otro), pedirle a los gritos a Caín que le dé una espina dorsal al volumen mediante un texto estético hacia la mitad (empeinado, Caín se niega y sólo transa con una de las célebres listas de "mejores películas"), y cerrar al fin con un texto de despedida donde reconoce la muerte definitiva de Caín, y de toda una Habana que recorría con sus grandes amigos Ricardo Vigón y Néstor Almendros. Por otra parte precede con frecuencia las críticas con una especie de copete de comentario actual, "propio", a veces irónico, a veces nostálgico, a veces simple y llanamente chistoso.

Mientras se lee el volumen, esa división de Dr. Jekyll y Mr. Hyde se impone cada vez más al lector. Quien haya leído antes al Cabrera Infante escritor, por ejemplo, descubrirá que Caín es bastante menos chascarrillero, despliega con mucho menor frecuencia su gusto maníaco por los juegos de palabras, la confusión entre sonido y sentido de las palabras, los retruécanos y los chistes. Eso queda, en cambio, a cargo de Cabrera Infante, que sin embargo los baña, en sus tres textos más extensos, en una luz de nostalgia tan querible que les quita el resplandor de locura de la manía.

Un oficio del siglo XX

por Guillermo Cabrera Infante
El País/Aguilar, Madrid, 1994.
452 páginas.

Así, las intervenciones de Caín, que son el 90% de las 400 páginas de texto, están voceadas, presentadas, envueltas por el tono vocinglero, verborrágico de Cabrera Infante, que no deja de hacer ver que lo quiere mucho. A su vez la calidad informativa, el esplendor opinador y el gusto contagioso de Caín por el cine hacen que el libro termine por convertirse en el equivalente ideal de un parque de diversiones, un Hollywood Park que cumple en serio con su promesa de multiplicidad y diversión.

En la montaña rusa

Caín no es exactamente el dueño de ese parque sino a la vez (si eso fuera posible) el creador de sus juegos y el excitado usuario que los disfruta. El perfil de crítico que exhibe está a kilómetros del Catón censor o el gufa iluminado. Como en otros casos, y salvando las distancias justificables, Caín fue, como lo fueron o siguen siendo Hugo Alfaro en Uruguay, Jorge Carnevale o Anibal Vinelli en Argentina y Molina Foix en España, más "alguien que va al cine" que un severo especialista estético o informativo.

Ojo: no falta la precisión de datos, o el brusco apunte sofisticado. Pero hay un goce especial por contar el argumento, hay referencias precisas a las condiciones de proyección (con más filosofía que amargura, en los casos negativos) o a los hechos externos que rodean un estreno o un reestreno. Así, cuando Caín sale

LIBROS

fastidiado de ver **Fantasia**, ve la inmensa cola exterior y piensa que tal vez él también, después de dos horas y pico de espera, podría llegar a pensar que se trata de una obra maestra.

A su vez, cuando informa, uno termina por adivinar que era un lector más apasionado de las revistas de la época (en especial *Cahiers du Cinéma*, tal vez incluso de *Ecran*) que de pesados volúmenes de referencia. Más que la fecha de nacimiento y muerte de alguien, puede llegar a interesarle destacar que el libro en que se basó **Lo que el viento se llevó** tenía 1.037 páginas, que los napolitanos (incluido el alcalde de la ciudad) se agarraron una calentura de novela con **El oro de Nápoles** de De Sica o que Hitchcock, por motivos familiares, odiaba los huevos. Pero en las críticas de Cañ nunca se sabe por anticipado qué es lo importante. Porque el último de los datos citados, por ejemplo, provoca una reflexión sobre la forma de ver el mundo de Hitch: en él habría que ver "una mentalidad mucho más rica que la religiosa: el temperamento mágico. Un hombre que propone características -las macabras- más allá de la realidad a un objeto cotidiano como un huevo, es un presocrático."

Todas las películas

A Cañ le gustaba ir al cine de mañana (¡oh tiempo, oh costumbres!), sentarse en la cuarta fila, comentar las películas con amigos como Vigón o Almendros. En cuanto al criterio de selección, era simple: veía todo lo que podía. *Un oficio...* registra su deslumbramiento ante **La Strada**, **Vértigo**, **Los 400 golpes**. Pero también dedica buen espacio a un documental sobre la revolución mexicana armado con materiales de "Toscanito" (Salvador Toscano Barragán), o defiende en detalle a **Infierno verde**, una de las películas más oscuras de Nicholas Ray.

Entre los famosos, Cañ desconfía de Visconti, rechina los dientes ante la para él supuesta estatura de gran actriz de Greta Garbo, o se vuelve desconfiador de Bergman con apenas dos películas. Se asusta mucho con **El hombre increíble** de Arnold e **Invasión de los muertos vivientes** de Siegel (que tuvo otro título en el Rfo de la Plata). Tiene un primer Dios en Orson Welles y el libro permite ir viendo como lo va siendo también poco a poco Hitchcock, con la



conversión final en **Vértigo**. Pronostica y después presencia la muerte del neorrealismo, y se permite ver el futuro del cine con bastante precisión, aunque esas tiradas teóricas sean menores (la máxima extensión la devoran siempre los argumentos, muy bien contados): para Cañ, en 1960, el cine "regresará a un neorromanticismo en franca oposición al neorrealismo, un cine que se servirá de la magia, del subconsciente, del ruido y el frenesí de la pasión, más que de los conflictos entre la miseria y la riqueza, y más que de la peripecia que parece interesada en el destino social del hombre y es casi siempre condescendiente y cuyo gran paso en falso -por que suponía arrojar una careta hipócrita- es, por ejemplo, **El oro de Nápoles** o **Dos centavos de esperanza**, y con oponentes tan diferentes como **Las noches blancas de Visconti**, **la Nueva Ola francesa** y **Alfred Hitchcock**."

A pesar de ese rechazo del cine basado en la realidad y el testimonio, Cañ tiene no sólo ideología sino también política personal, lo cual es mucho más escaso. En el primer aspecto, se ocupa de aclarar, por ejemplo, que el dibujo animado **Rebelión en la granja** puede conducir en su crítica a las revoluciones frustradas, a una posición reaccionaria que no era la de Orwell en el original literario. En el segundo plano, cuando asiste al festival de México, queda deslumbrado por **Los 400 golpes**, que le parece el cine del futuro. Pero cuando en medio de los tejes y



Bertolucci por Bertolucci
Ediciones Plot

Narrativa audiovisual
por Jesús García Jiménez
ed. Cátedra

La dirección de producción para cine y televisión
por Martínez Abadía
ed. Paidós

Cómo hacer televisión
por Carlos Solarino
ed. Cátedra

La televisión: los efectos del bien y del mal
por Lorenzo Vilches
Paidós Comunicación

Spielberg
por Antonio Lara Espada
Espasa, Perfiles de hoy

Pasión de Drácula
por Juan José Plaus
Nickelodeon

El cine y sus oficios
por Michel Chion
ed. Cátedra

El cine estilográfico
por Vicente Molina Foix
Anagrama

La lección de piano
por Jane Campion
Emecé

Todas las películas de Montgomery Clift
por Judith M. Kass
Odín

Backstory
(Conversaciones con guionistas de la edad de oro)
por Pat McGilligan
Ediciones Plot



manejos festivaleros se ve presionado para votarla como jurado a distancia, prefiere salir con la conciencia limpia eligiendo **Nazarín**, porque sabe que para él y sus cinéfilos amigos y desconocidos el premio del despliegue futuro en el recuerdo será un premio mucho mayor.

¡¡A gozarr!!

Pero el mayor disfrute lo constituyen las frases bruscas, explosivas, o la negativa a toda falsa trascendencia, tanto de Caín como de Cabrera Infante. Al principio Caín está un poco envarado y apenas se atreve a plantear de modo directo el "franco aburrimiento que producen todas las cintas basadas en obras de Shakespeare". Pero después se vuelve más ingenioso y disfrutable. Apunta por ejemplo que Alec Guinness interpreta al Padre Brown "con la escasa simpatía que sienten los luteranos por los católicos, convirtiendo el candor del padre en franca socarronería de Brown". O al hacer descender a Tati del "slapstick" aclara que en **Las vacaciones de Monsieur Hulot** "hay apenas porrazos y ninguna torta, pero se siente el fresco del aire desplazado por las porras y el aroma de los pasteles." La calidad de Bergman para los detalles en **Secretos de mujeres** se advierte cuando "un simple lavabo se convierte en un surtidor cuyo solo glu-glu es depravado."

Su pasión por precisar lo que siente en el momento de ver la película a veces lo pone en apuros. Si magnifica el trabajo de Giuletta Massina en **La strada**, apunta en cambio de mala gana respecto a **Las noches de Cabiria**: "esta vez falla (...) y hace fallar todo el film y de paso falla Fellini, porque es una prostituta increíble: a veces es un payaso que se prostituye, otros es Gelsomina en la Via Flaminia, las más es (el cronista lo siente, pero tiene que decirlo: no queda otro remedio) Harpo Marx haciendo la calle."

En cuanto a las intervenciones de Cabrera Infante desde un presente que era 1962 ó 63, tienden a bajar la pelota de la trascendencia, a burlarse tiernamente o a apoyar a su gran amigo y alter ego, como cuando se limita a escribir que a él también le gustó esa película. Cuando Caín patina fiero, el texto es más extenso, como en **Romeo y Julieta**: "Caín, por apresurar una tesis, cometió uno de sus errores más graves: declaró a todos los edificios de Verona afiliados al barroco, cuando en realidad en Verona

hay iglesias románicas, cuarteles románico-góticos, conventos góticos, capillas del gótico tardío, palacios construidos en el estilo renacimiento, pero, ay, ni una sola edificación que se pueda llamar barroca". En el caso de **Senso**, se vuelve más juguetón: "Caín se equivocó tanto con el seso de Visconti como el sexo de Suso en **Senso**", aludiendo al sexo masculino atribuido a la guionista Suso Cecchi D'Amico.

Hora de cierre

Como son 400 páginas, uno quisiera escribir al menos 20 carillas para comunicar por el libro el mismo entusiasmo que Caín comunica por el cine, y Cabrera Infante por Caín. Pero hay que poner el punto final en alguna parte. Sin dejar de mencionar el feliz eclecticismo de estos textos para elegir en cada caso, sin demasiados respaldos teóricos, al verdadero responsable, y no sólo al director. Pero con precisiones. Cuando se trata del guionista Paddy Chayevsky, por ejemplo, no se menciona casi a los directores. Pero se precisa que uno de sus grandes guiones, **Despedida de soltero**, a pesar de todo su coraje, carece de un elemento esencial para ser gran obra de arte: la poesía.

En el libro abunda la poesía. No la señorita remilgada o meramente lírica que uno suele imaginar ante la palabra, sino más bien la capacidad para penetrar en lo enfocado con la mezcla de agudeza y ternura, lucidez y atmósfera con que, por ejemplo, Cabrera Infante recuerda qué era ir al cine por la mañana para Caín: "le gustaba entrar al cine desde la luz de harina de hueso que caía sobre el asfalto negro de humo, (...) ver las tímidas luces que alumbran el teatro y saber que dentro de muy poco, en unos segundos, se descenderá la cortina monumental y aparecerá la blancura cetácea, increíble, inhumana de la pantalla y sobre ella se disparará un rayo fulgurante, obscuro, que la manchará con dolor o alegría o acción o todos los colores que la naturaleza no se atrevió a inventar: ocurrirá el diario milagro del cine. Atravesamos la calle a la mitad, sin ocuparnos para nada de la luz de tránsito, empujamos la puerta de gordos cristales, traspasamos el umbral de las maravillas y entramos en la sala, en el cine. Fue entonces que Caín me dijo casi con furia, más vivo que el carajo: '¡esto es vida!'"

BARRIO JALOUIN

para anunciar en

Film

llámenos al
304 - 1297

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

QUE PELICULA
CONSAGRO A

BERNARD HERRMANN

COMO EL
COMPOSITOR
QUE CAMBIO
LA MUSICA DE
CINE DEL SIGLO

ENVIANOS TU
RESPUESTA A
Film
COCHABAMBA 868
LOS 10 PRIMEROS
EN CONTESTAR
CORRECTAMENTE
RECIBIRAN
EL CD DE LAS
BANDAS
SONORAS DE
BERNARD
HERRMANN

GRATIS

XX?

CUANDO
LAS PELICULAS
TRASCIENDEN
MILAN SUR
TOMA LA BATUTA



Milan Sur

AUSPICIA

Film

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

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

Volver a La esquina rosada

Hace poco más de un año, en el segundo número de *Film*, Daniel López trazó en esta sección una documentada semblanza del film **Hombre de la esquina rosada** (1962). En el siguiente artículo, el realizador René Mugica regresa sobre su obra y arrima algunas reflexiones propias.

A más de treinta años de su estreno sigue viva la curiosidad: ¿por qué Sono Film compró ese cuento, considerado de menor significación literaria dentro de la producción borgeana, y no otro?

Recientemente, alguien a quien tengo en alta estima conjeturó la posibilidad de una respuesta en la irónica opinión que Edgardo Cozarinsky aventura en *Borges y el cine* (Sur, 1974): quizá, dice, porque "*es el cuento de Borges que prefieren aquellos lectores a quienes no interesa la literatura de Borges*". Es posible; aunque también son posibles otras respuestas.

En un período radicalmente cuestionador como fue el de los años sesenta, parece lógico que la empresa procurara prestigio dentro del cuadro del desprestigio más o menos generalizado. Sono Film representaba esa industria que se pretendía dejar atrás, lo sabía, y había perdido uno de los más sólidos pilares en que apoyaba su pretensión de supremacía: Leopoldo Torre Nilsson, que le diera películas del nivel de **La casa del ángel**, justamente celebrada por todos, se había independizado de Sono y tenía su propia empresa. Era prudente, entonces, cubrir ese vacío.

Caben otras respuestas y también algunas aclaraciones. Primera y obvia: el cuento no fue adquirido para ser releído sino para realizar una película; segunda: Sono no eligió, fue Rubén Cavallotti quien concibió el proyecto y lo propuso, detalle del que me enteré bastante después de realizada la película. Es más, tengo entendido que fue él quien adquirió los derechos y Salvador Salfas, que lo representaba, llevó el proyecto a Mentasti junto a una adaptación del cuento hecha por Isaac Aisemberg. Sono, en todo caso, lo que hizo fue adoptar el proyecto. Es posible que a Atilio Mentasti no le interesara la literatura de Borges, pero saber de cine, sabía. No juzgó, y acaso ni siquiera tuvo en cuenta el posible valor literario del cuento, sino las posibilidades cinematográficas que la adaptación ofrecía. Es posible también que si en lugar de Borges su autor fuera Perico de los Palotes, no le hubiera interesado, pero Atilio no sólo sabía de cine sino también de su negocio. Además era un jugador nato; arriesgó, y la historia dice que no se equivocó: obtuvo del proyecto todo lo que se propuso, que no fue poco, y aún sigue dando frutos. No hace mucho - mayo de 1992-, Cozarinsky me escribió, generosamente complacido por la repercusión del film en París donde se estaba exhibiendo: "*Fue una buena oportunidad para volver a verla*", comenta, "*como los buenos vinos, está mejor que hace 30 años*".

No fue fácil. Al margen del desafío que significó encarar una de las más ambiciosas producciones de Sono Film, la responsabilidad, abrumadora tratándose de un texto de Borges, hizo extremar los cuidados previos comunes a todo rodaje. Surgieron así nuevas preocupaciones y no pocos problemas, como adecuar los personajes al medio -muy especialmente sus conductas y lenguaje- y hallar o recrear lugares y ambientes que fueran reflejo de la realidad y de la época, no por mero prurito realista sino por esa "realidad" en que Borges desarrolla una fábula que nada tiene de realista. Ello rechazaba tanto al compadre de melena grasienta y sombrero copudo de ala finita como su arbitraria manera de hablar -*filología imaginaria* la llama Borges-, que introduce esta irrealdad a sabiendas. En el prólogo de *Historia universal de la infamia*, edición 1954, reconoce, además, que se "*distrajo en tergiversar ajenas historias*"; y más adelante aclara que "*los compadres son individuos y no hablan siempre como el Compadre*", a quien define como figura ideal; es decir, no concreta, sino producto de la fantasía. Este reconocimiento de haber recurrido a historias ajenas nos trae otra verdad: a Borges le eran desconocidos los tipos y ambientes en que desenvuelve su fábula; ya no existían. Si algo conoció fue por mentas. Acaso sí a Nicolás Paredes, como dice, pero cuando lo menciona le reconoce categoría de guapo, medida en su decir reposado, y actitudes que exaltan su coraje y desprecio por la vida. Para él -como alguna vez manifestara en sus charlas- el guapo no era agresivo ni grosero; "*la agresividad, en todo caso, la ponía en el cuchillo*". La irrealdad cinematográfica, entonces, no podía sustentarse ni en aquellos tipos ni en aquel lenguaje.

La feliz adaptación original de Aisemberg excediendo los límites del cuento con total respeto de la esencia borgeana, eliminó al compadre entregándonos al guapo real y concreto de aquella época, pero con dos graves problemas a resolver. El primero era ¿por qué no pelea

por
René Mugica

Rosendo? No puede ser una cobardía que su fama de guapo temible desmiente; una fama cimentada en hechos que todos conocen y admiran. Esta fractura, que podemos llamar congénita, viene con el personaje desde el cuento. En éste nadie sabe por qué no hay pelea, y esto, admisible en una página como la de Borges, en la película hubiera resultado insostenible. Fue necesario buscar algo más creíble y razones que al ser halladas cambiaron fundamentalmente las cosas.

Oportunamente pedí a Mentasti -del sello productor- una milonga cantada que además de cubrir títulos y servir de introducción a la historia fijara personajes y lenguaje desde el comienzo. Así, nuestro Rosendo Juárez, el de la adaptación de Aisemberg más las modificaciones introducidas, es hombre de tierra adentro que vive donde la ciudad confunde sus límites con el campo. En los fondos de su casa hay una enorme carreta de travesía y Rosendo está ligado a ella desde su presentación. Viste saco ciudadano, pañuelo al cuello y chambergo, pero calza bombacha y botas de media caña. A manera de talero empuña un rebenque, que en el paisano es como una prolongación del brazo. Todo ha ido condicionándose para un final creíble, aunque no menos irreal: ante el Corralero que lo desafía, acepta y se apresta serenamente a la pelea, pero cuando aquél empuña su cuchillo diciendo "aquí me tiene ¡yo soy Nicolás Fuentes!" -el hombre que Rosendo traicionó y todos saben muerto—, el pánico lo paraliza. Esa ancestral superstición que conlleva desde siempre borra de un zarpazo su hombría y su coraje: no puede pelear con un muerto.

Este personaje es más creíble y más sólido que el del cuento. Ahora se sabe por qué no pelea, y no es posible confundir superstición con cobardía.

A más de treinta y cinco años de publicado el cuento y casi diez de estrenada la película, el mismísimo Rosendo dirá que fue vergüenza (*Historia de Rosendo Juárez*, que integra *El informe de Brodie*). Sigo pensando que nuestra solución es mejor -en cuanto versión cinematográfica-, pero aunque no lo fuera y la película careciera de otros méritos, creo que haber estimulado la creación de este nuevo cuento de Borges justifica el haberla filmado.

El segundo problema surgía de otro interrogante: ¿por qué pelean, matan y mueren estos hombres, muchas veces sin saber a quién matan o por quién son muertos?.

Pareciera fatal que no pudieran resignar su condición de guapos sin perder supremacía. Sólo su coraje y su cuchillo pueden mantenerla.

Desde el comienzo sentí que *Hombre...* era un película cíclica. Así, fui conformando una estructura basada en ciclos: uno musical, desde que el cantor interrumpe su milonga demandando atención hasta su retorno con la copla del final; otro de tiempo, que acompaña al anterior desde una madrugada a la madrugada siguiente; y un ciclo que comprende a los anteriores desde una esquina con presencia de la muerte (el placer con caballos negros), hasta la misma esquina y madrugada siguiente con el placer y el Corralero

muerto mientras la última copla del ciclo musical cierra la historia. Todo eso está y sirve a la intención, pero -como dije alguna vez- sospecho que nuestras metáforas y parábolas son como las de los poetas: rara vez se entienden.

En el recordado prólogo de *Historia Universal de la Infamia* Borges hace referencia al "éxito singular y un tanto misterioso" que acompaña al cuento. Siempre he pensado que con la película sucede algo parecido, pero como no creo mucho en misterios sino en razones, un día me di a buscarlas. Las había. La primera que surgió con nitidez fue la sobresaliente recreación de los protagonistas, sobre todo la casi excluyente del Corralero. El físico y magnetismo personal de Francisco Petrone hicieron creíble su presentación: "*Yo soy Francisco Real, un hombre del norte que le dicen el Corralero*"; creíble esa soledad, ese deshabitado total que busca su rumbo a tientas entre la algarabía colectiva del pueblo en fiesta. Hasta que asume odios y amores de un muerto que han de llevarlo a su propia muerte.

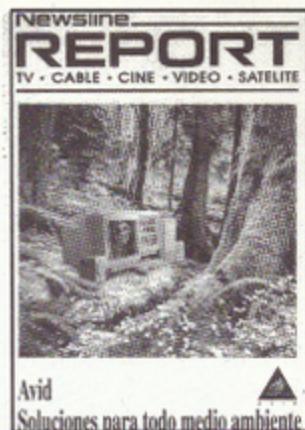
Y de pronto la revelación: *Hombre...* no tiene protagonistas, sino uno, único y totalizador, el guapo; esa realidad de un tiempo ido convertida en mito rioplatense. Y algo aún más sorprendente: está integrado por dos personajes; el Corralero, que concluye su itinerario de muertes y de cárceles tirado en el piso del prostíbulo, y el Oriental -poco más que un adolescente aprendiz de guapo-, que lo mata. Es decir, nada más ni nada menos que el comienzo y el final del protagonista.

En *El jardín de los senderos que se bifurcan* uno de sus personajes se pregunta de qué manera un libro podría ser infinito, y conjetura un libro circular, cíclico, cuya última página fuera idéntica a la primera. En *Hombre...*, el Oriental y el Corralero son esa primera y últimas páginas. Es obvio que el Corralero ha comenzado como el Oriental, y que éste terminará como el Corralero.

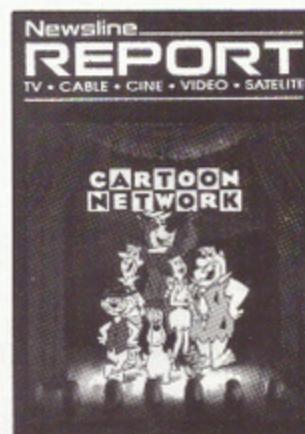
En este ciclo total, y casi sin sospecharlo, llegamos a lo que nos preocupaba: lo negativo de esta concepción de vida.

Como reflexión final se me ocurre que ese éxito misterioso que también acompaña a la película se debe a que es absolutamente borgeana. Esto explicaría la pública y generosa complacencia del Maestro. Un autor sólo puede quedar satisfecho si en lo hecho con su obra se encuentra a sí mismo.

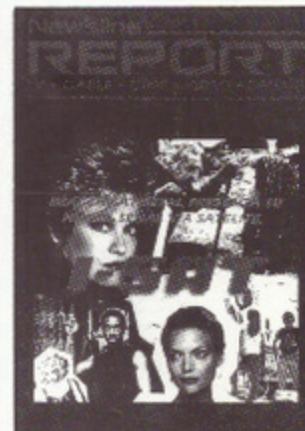
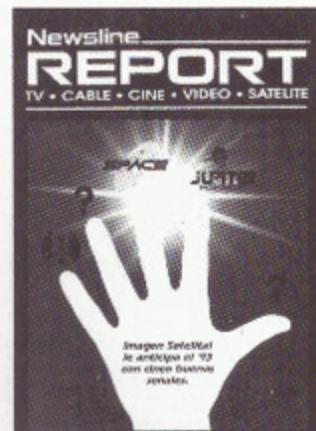
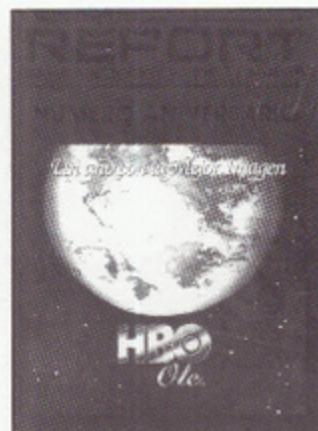
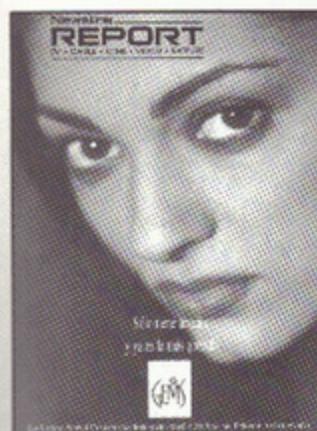
René Mugica trabaja en el cine desde 1939, como actor y asistente de dirección. Dirige desde 1960 y entre sus películas corresponde citar *El centroforward murió al amanecer* (1960), *La murga* (1961/63), *El octavo infierno* (1963), *El refidero* (1961) y *Bajo el signo de la patria* (1971). Es autor de *En el principio fue la imagen* (Eudeba, 1989) y dos recientes volúmenes de cuentos, *Relatos del andarín* y *El quinto jinete*.



Desde hace cuatro años, la revista



empresarial líder del sector.



Newsline
REPORT
TV • CABLE • CINE • VIDEO • SATELITE

Información Estratégica

Eastman

EXR

F I L M

S Y S T E M

B Y K O D A K