

# Film

## **Tim Burton**

entre el dolor  
y el mito

## **Szabó**

obra y entrevista  
al director húngaro

## **Hitchcock**

Alfred Hitchcock  
por Godard  
Alfred Hitchcock  
sobre dirección

## **Echeverría**

el hombre  
de la cámara

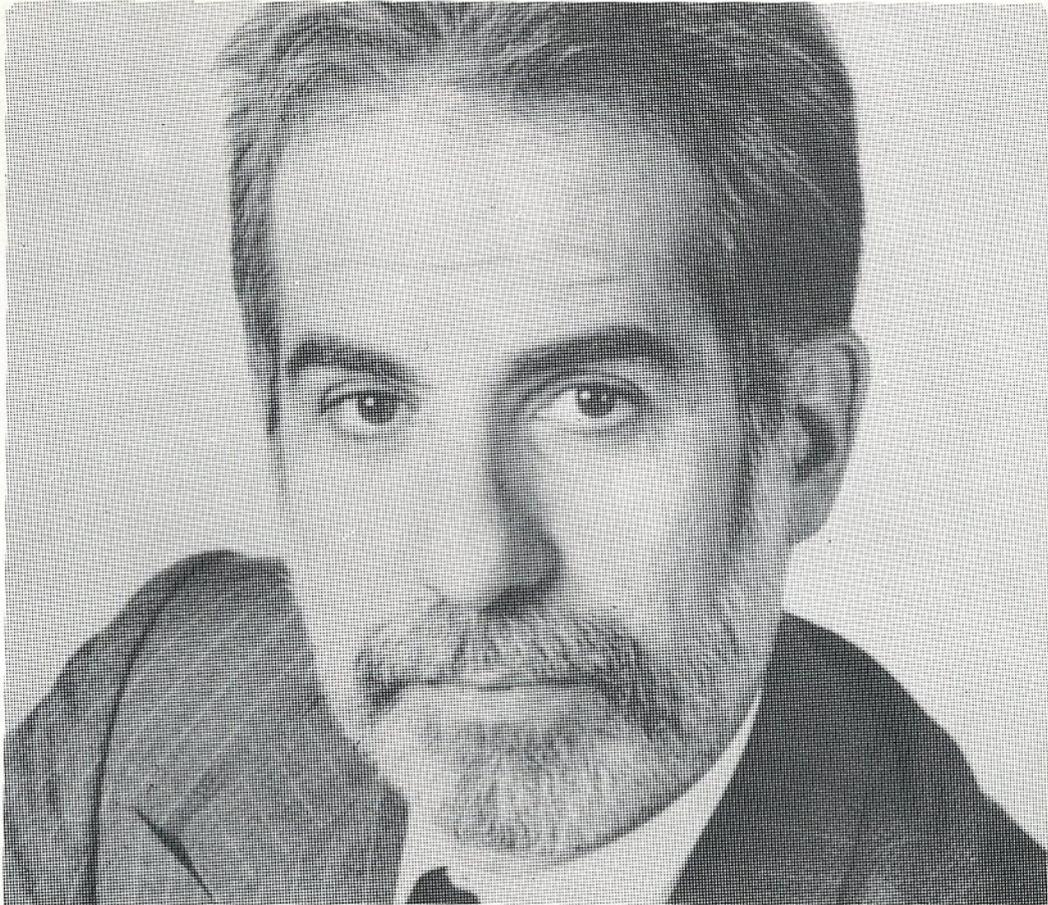
## **Cine Chino**

Zhang Yimou  
y el nuevo cine  
de China y Taiwán

**Más** Larry Cohen  
George Romero  
Premio Melies '94

# **Pulp Fiction**

último film de Quentin Tarantino



# PEPE ELIASCHEV

**Programa de ideas.  
Espacio de verdad.  
Momento de diálogo.  
Ambito de civilización.**



**CANAL 5**

- ★ Miércoles 23.30 horas
- ★ Sábados trasnoche



**CableVisión**  
LA MEJOR OPCION

**CANAL 15**

- ★ Jueves 23 horas.

**CANAL 3**

- ★ Viernes 13 horas

# Film 11

## 6 Tim Burton

El universo personal y los personajes de **Tim Burton** analizados por **Sergio Wolf** como las máscaras del dolor. **Ed Wood**, su último film, según la mirada de **Fernando Martín Peña**.

## 12 True Pulp

**True Romance** y **Pulp Fiction** tienen en común a **Quentin Tarantino**. Guionista-autor y director-autor, ambos investigados por **Paula Félix-Didier** y **Fernando M. Peña**.

## 16 Szabó

De paso muy fugaz por Buenos Aires, ningún medio logró entrevistar al húngaro **Istvan Szabó**. **Elvio Gandolfo** y **Alvaro Buela** lo capturaron en Uruguay y dialogaron con él. A su vez, **Homero Alsina Thevenet** desbroza su filmografía.

## 48 Echeverría

La obra del cineasta **Carlos Echeverría** completa el panorama sobre política y cine argentino. Lo entrevista **Fernando Martín Peña**.

## 20 Dossier Hitchcock

**Blackmail** y una aparición del maestro por **Fernando Peña**. **Jean-Luc Godard** habla sobre **la muerte de Hitchcock**. El propio **Hitchcock** explica **cómo dirigir**.

## 48 Video

Lanzamiento: siguiendo con Hitchcock, la remake **Los pájaros II**, de **A. Smithee - R. Rosenthal**. Clásico: **The crazies**, de **George A. Romero**. Realizadores: **Juguetes**, de **E. Sarser** y **A. Waisman**, ganadores del **Premio Melies '94**.

## 62 Libros

**Diccionario Cinematográfico Universal (1)**, de **Joaquín Romaguera i Ramió**.

## 58 Cine chino

Los recientes ciclos de **Nuevo Cine Chino** y **Nuevo Cine de Taiwán** dan pie a **Yvonne Yolis** para hablar de la moral y la transgresión. La misma autora asegura, más tarde, que **Zhang Yimou** filma las texturas de la pasión.

## 60 Larry Cohen

Perfil de Larry Cohen, por el experto **Diego Curubeto**.

## 60 Clásicos Nativos

**La rubia del camino**, de **Manuel Romero**.

Diciem/Enero 94/95





CINE CLASICO  
Y DE AUTOR  
MAS DE MIL  
TITULOS

ALQUILER  
Y VENTA

OPERAS  
DOCUMENTALES

TARIFAS  
ESPECIALES  
PARA SOCIOS  
DISTANTES

BIBLIOTECA  
DE CINE PARA  
CONSULTA

SERVICIO DE  
CONSULTA  
CINEMANIA '94  
EN CD-ROM

BARRANCAS  
DE BELGRANO

O'HIGGINS  
2172

TEL: 784 - 0820

lunes a sabado  
10 a 13 y 16 a 22  
domingos y feriados  
11 a 13 y 18 a 22

# 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**

Alvaro Buela  
Diego Curubeto  
Elvio E. Gandolfo  
Abel Posadas  
Homero Alsina Thevenet  
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  
Tel/Fax: 307-6170  
Buenos Aires

## **en la tapa**

John Travolta

## **en la pagina anterior**

Tim Burton  
en los tiempos de  
**Batman**

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

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

las máscaras del dolor

# TIM BURTON

**Mirar bajo la pomposidad** barroca y a través de los efectos especiales, como llevando hasta el límite aquello de que los buenos narradores siempre narran dos historias: una visible y otra invisible, una que es apariencia y otra que es subtexto. No es que el cine del californiano Tim Burton se presente como un bloque resistente a la disección. Es al revés: ofrece de modo visible tanto su cáscara como su armazón conceptual. Es tan evidente la batalla que libra con el sistema de producción de las *majors*, que parece imposible no observar la manera en que extiende sus líneas más allá del aparato y la parafernalia tecnológica que le imponen los tiempos. El desafío que ejercita Burton consiste en domesticar la maquinaria: ni gigantismo vacío de efectos especiales, ni *fairy tale*, ni comic adaptado, ni animación con anécdota moralizante. Los géneros y soportes sirven sólo para fraguar un pacto.

Quebrar ese pacto con la industria implica, para Tim Burton, exponer un dolor: el dolor del origen. Hay un conflicto original ▶



que impulsa la narración y que es una situación que va a marcar a sus personajes. Ya sea la situación original desfasada y paradójica del niño-adulto de **Pee Wee's Big Adventure** (1985) o la situación original reclusiva del fantasma de **Beetlejuice** (1987). Ya la situación original traumática para Batman-Bruno Díaz al asistir a la "escena primitiva" de la muerte de sus padres y también el origen de la máscara en la historia del ácido del Guasón en **Batman** (1988), o bien el drama del origen inacabado de Edward en **Edward Scissorhands** (*El joven manos de tijera*, 1990). Ya sea el origen del deseo de ser reconocido en el abandono de los progenitores del Cobblepot-Pinguino de **Batman returns** (*Batman vuelve*, 1992), o el origen de la alteración en la sustitución del Bien por el Mal en **The Nightmare Before Christmas** (*El extraño mundo de Jack*, 1993). El problema del origen revela su importancia al punto de que Burton suele exponerlo durante los créditos o en los pasajes iniciales del film, para luego retomarlo, en el transcurso del relato, y así completar el sentido.

## Cambiar el mundo

No hay adaptación o acuerdo con el mundo, planteado este dolor original que los convirtió en "productos sociales". La falta o el accidente o la orfandad, promueven una solución a esa carencia. De ahí que para los personajes de Burton, solo existan dos opciones: la melancolía infinita o la obsesión por la revancha. En el pasaje de un estado a otro, planifican cómo realizar su utopía que ya no es social sino individual. Y estos ejes que organizan sus acciones tienen tal convicción que sustituyen el mundo existente por el mundo que inventaron, desencadenando el consecuente caos. La lógica del mundo nada sabe del dolor original de estos personajes y pagará con su trastorno.

Ahí está alojado el sistema-Burton: en la idea de un mundo que es contaminado por otro. De allí esa proliferación expresionista<sup>1</sup> de criaturas, de allí esos dementes, deformes, desquiciados, artistas salvajes. Para ellos no hay pacto posible. La potencia de su fijación lo arrasa todo: Pee Wee genera un cambio de velocidad en procura de recuperar la bicicleta que le robaron, Beetlejuice ha edificado una realidad alterna, el Guasón y el Pinguino trastornan aún más la ya existente toxicidad social de Ciudad Gótica, Edward estetiza con esculturas la banal cotidianeidad del pueblo, el depresivo Jack quiere Navidad en el reino de las sombras y maquina secuestrar y reemplazar a Papá Noel.

Una vez alterado el origen, el movimiento de mundo presenta, en los films de Burton, dos instancias o momentos: la preparación y la sustitución. Sin embargo, la sustitución que imponen estos personajes es transitoria. Como

si los valores instituidos fueran de una solidez inquebrantable o el mundo solo se acomodara para reaccionar ante el brusco cambio de leyes, lo que es muy notorio en lo que le sucede al Pinguino, o a Edward y su esbozo de linchamiento frankensteiniano.

La transfusión de energía que procuran estas criaturas deriva en frustración. Lo que fracasa, es su ambición por obtener su identidad. Y en su fracaso les va la vida. Aún sabiendo su desenlace lo volverían a hacer porque está en su ontología, porque es lo que los hace existir, lo que los constituye. Cuando parece que lo lograron, todo se desbarra. De la melancolía del solitario a la revancha por el reconocimiento, y de allí un retorno a la introspección eremita o a la muerte. Así ocurre con Pee Wee, o con el retorno al lugar del ermitaño de Edward o Batman, o con el modo desmesurado del entierro del Pinguino, o con la derrota del Guasón luego de irrumpir con su pincelada irracional en el academicismo del Flugelheim Museum. El *freak* o el sociópata es vencido, finalmente, al ser utilizado por los mecanismos de control de ese mundo que creyeron poder subvertir. Ellos materializan ese tópico manierista del "vivir muriendo y morir de vivir"<sup>2</sup>.

## La ambigüedad de la máscara

Es cierto que Burton modela sus relatos sobre soportes clásicos como el cuento de hadas, el relato oral o la lucha entre héroes y antagonistas. Lo que ocurre, es que invierte la condición de los personajes, tuerce la función que les estaba asignada, extrae ciertos rasgos del villano y los inserta en el héroe. Hay un trabajo sobre la ambigüedad en el hecho de que Batman sea una amenaza o que él y el Guasón expliciten que son dos partes de una única pieza, o cuando queda expuesto que al igual que Cristo el Pinguino nace en Navidad, o en la dicotomía de las buenas y malas artes de Beetlejuice, o en los distintos usos de las tijeras de Edward.

La máscara y el disfraz, en Burton, explicitan esa condición ambigua de sus personajes, ese pliegue, ese carácter doble que los nutre. Ese enmascaramiento ofrece una notable paradoja: el acto de cubrirse no hace más que revelar y mantener presente ese dolor original que es el signo de su accionar. Ellos son ellos y al mismo tiempo son otros. Ambigüedad del ser que deviene travestismo. Por eso la recurrencia del director por los personajes artistas, esas criaturas que "juegan a ser otros". Siguiendo en esta dirección, parece una constatación la inclusión del baile de disfraces en **Batman vuelve**.

Burton no pone en escena de manera igualitaria a sus criaturas. Al contrario, escenifica esa ambivalente *diferencia* que las marca. Maquilla con exacerbación a Pee Wee, a Beetlejuice o al Pinguino, viste con retazos

a Edward y Gatúbela. Es decir: los define, desde el dolor original, en una suerte de cruce de travestismo y estética punk<sup>3</sup>. La multiplicación de escaras en el rostro y el cuerpo, y de tinturas extravagantes en el pelo -signos inequívocos de la cultura punk-, fija un patrón análogo al deseo de los personajes por trocar las bases sociales y a su amor por la noche y desprecio por lo diurno. Carentes de paternidad y filiación, reclusos en mansiones solitarias y desconfiados en su segregación, los personajes de Tim Burton solo pueden expresar su disconformidad mediante las excrescencias de su cuerpo para demostrar que es el mundo el que se ha vuelto monstruoso.

## Notas

1. Si bien Tim Burton construye su cine incrustando referencias a distintos tipos de cine -como lo prueba la inversión de sentido de **Ladrón de bicicletas** y **Vértigo** en **Pee Wee's Big Adventure**-, la predilección por el fantástico y la estética del horror es evidente. De esta predilección se desprende la fascinación por ese "padre" que compone Vincent Price en **El joven...**, y al que ya había homenajeado en su primer corto, titulado, significativamente, **Vincent** (1982). El siguiente trabajo, de 19 minutos, llamado **Frankenweenie** (1982), aludía como es obvio al Frankenstein de James Whale. Los nexos con el expresionismo, a su vez, pueden advertirse no solamente en esa suerte de galería de seres delirantes, entre los que hasta hay un Schreck que era el apellido del actor que protagonizara el **Nosferatu** de Murnau. Más bien habría que hablar de la funcionalidad que otorga a sus decorados **Metrópolis** citada en **Batman**-, del modo de caracterizar al Pinguino o a Edward, y hasta de los continuadores de ciertos tópicos expresionistas, como Welles, de quien Burton cita el inicio de **El ciudadano** en el prólogo de **Batman vuelve**.

2. *El manierismo*, Claude-Gilbert Dubois, Edic. Península, 1980

3. Esto explica la fascinación de Tim Burton por el cineasta Ed Wood, cuyo travestismo era literal. Y también que haya incluido -más allá del respeto por la verdad histórica- a Bela Lugosi que terminó travestido de **Drácula**, saltando la distancia entre *realidad* y *ficción*.

por Sergio Wolf

## 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.

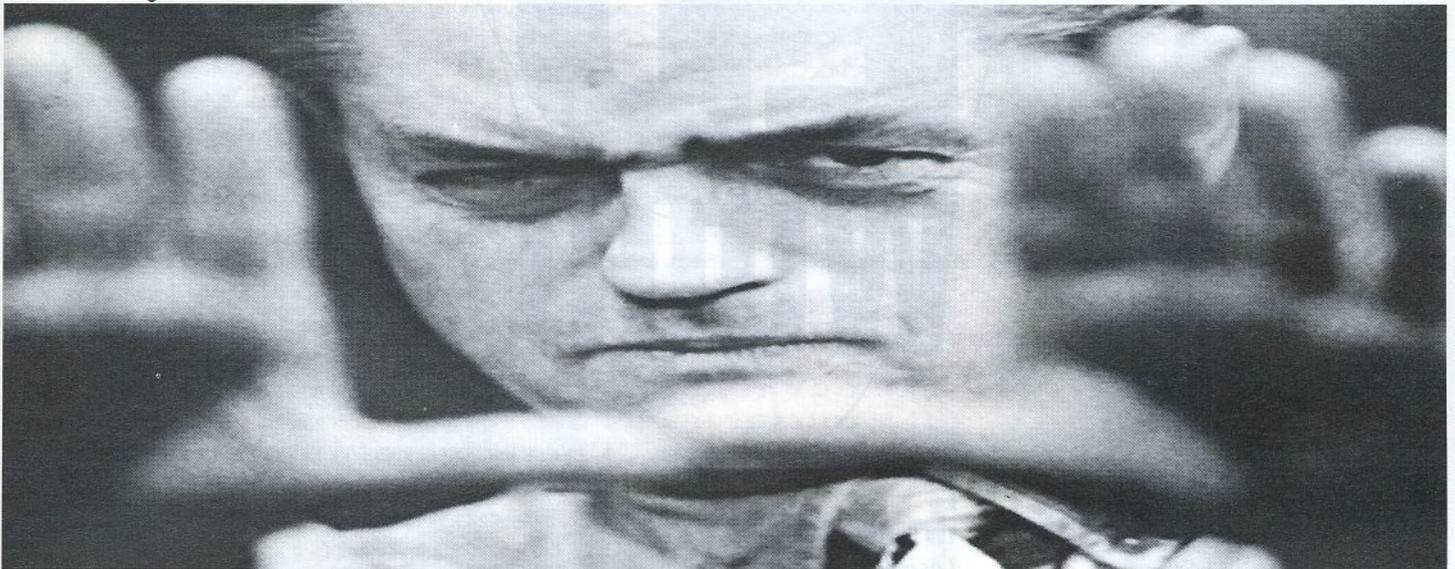
\* venta de una nutrida colección de libros y revistas especializadas.

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.

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



**Carrera de Dirección de Cine ( Duración 3 años )**

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

35/16 mm y Video: Optima relación de Equipos por Alumno  
Docentes en constante actividad profesional

Steadycam - Edición Digital - Animación Computada - FX

**CIEVYC. La imagen en progreso.**

**Cochabamba 868 Inf.Lun./Vier. 10-21 hs. Tel.307-6170 / 7297**

TACTICA

a la conquista del mito

# ED WOOD

**I**  
**Tim Burton:** "Estoy en una posición extraña. Los independientes me ven como alguien que forma parte del sistema de estudios. Y en el sistema me ven como alguien con mucha suerte. Pero no me encuentro dentro el sistema. No salgo por ahí con miembros de la Academia, por decirlo de algún modo. No estoy atrincherado allí. De manera que no tengo muchos amigos en ninguno de los dos mundos <sup>1</sup>".

La situación de Burton en Hollywood es realmente curiosa y se debe a una combinación de personalidad, buena suerte, talento y sucesivos éxitos de taquilla. Nadie sabe explicarse cómo fue que Disney le financió sus dos primeros cortometrajes, **Vincent** (1982) y **Frankenweenie** (1984), cuando Burton no ▶



tenía ninguna experiencia previa como realizador y además resultaba obvio que ambos cortos no se parecían en nada a la producción regular del estudio: Vincent es la historia expresionista de un niño que anhela ser Vincent Price, entre otras cosas para poder hacer a su tía a la cacerola; **Frankenweenie** narraba la obsesiva cruzada emprendida por un joven en pos de la resurrección de su perro salchicha. El deseo de ser otra cosa ante la dificultad de poder asumirse, la voluntad de entregarse a emprendimientos apasionados y la cinefilia son elementos que aparecen en ambos cortometrajes y que van a reiterarse en toda la obra de Burton.

## II

*“Lo que [los productores] no comprenden, sin importar la forma en que yo sea considerado en Hollywood, es que uno todavía está tratando de hacer algo: el cine todavía es una forma de arte. Y que al crear algo, uno atraviesa la misma angustia que cualquier artista. Pero esto no se le cruza por la cabeza. Uno puede soportarlo un tiempo, y reírse de ello, pero llega un momento en que debe terminarse, porque se vuelve redundante y uno se enoja más y más. Me doy cuenta de que ahora me enfurecen cosas que antes toleraba, y es que hay un punto de saturación. Yo entiendo lo que pretenden, es muy simple: tomar esta película, hacerla comercial, hacerla bien, hacer con ella un montón de dinero. Yo entiendo eso, me parece muy bien. Pero ya no puedo soportarlo más”.*

Un año atrás, la noticia de que Tim Burton iba a filmar una biografía de Edward D. Wood, Jr., considerado el peor director de la historia del cine, despertó tanta perplejidad como expectativa<sup>2</sup>. Desde la elección de semejante tema quedaba claro que Burton estaba resuelto a hacer uso de la libertad creativa que le garantizaba el colchón de dólares obtenido con sus películas previas, en particular **Batman Returns**. La prolongada y compleja elaboración de **The Nightmare Before Christmas** (*El extraño mundo de Jack*, de Henry Selick) ya había supuesto un riesgo mayor y sus recaudaciones terminaron por justificarlo, de manera que Burton se encontraba en estupendas condiciones para darse otro gusto exótico.

El proyecto demoró más de lo esperado porque Burton estaba decidido a que se tratara de un film en blanco y negro mientras que la empresa Columbia le pedía color. El realizador había transado reiteradamente durante la producción del primer **Batman**, pero esta vez no cabía esperar una marcha atrás. Ya durante la preproducción de **Edward Scissorhands**, un proyecto tan personal como **Ed Wood**, el astro Tom Cruise se permitió sugerir a Burton

que agregara una escena para establecer claramente la virilidad de su personaje. En consecuencia, el film se hizo con Johnny Depp.

Finalmente, **Ed Wood** fue realizada para Touchstone, la subsidiaria de Disney. Corresponde suponer que todos los riesgos estaban debidamente calculados y que nadie se sorprendió mucho cuando la recaudación del film resultó más bien modesta. Era lógico. Hubiera sido la primera vez que algo vinculado a Wood produjera réditos. Como su protagonista, el film nació de espaldas a la industria: se puede sospechar con fundamento que su distribución internacional será pobre y su público, en consecuencia, selecto. Para un cinéfilo, es un compromiso irresistible. Para un snob, es la gloria.

## III

*“El lado positivo de quedar encasillado, puesto en una caja, ser percibido mal, es que en cierto sentido se obtiene una libertad total. Uno puede vestirse como quiera, comportarse como quiera. Porque de todos modos dirán: ‘Bueno, así es Tim’. Si se quiere, esa libertad es un poco triste, un poco freak, pero tiene sus beneficios. Y creo que **Beetlejuice** muestra por completo el lado positivo de ser incomprendido, de ser categorizado como algo diferente. ¡El puede hacer lo que se le antoje! Es horrible y todo el mundo lo sabe, de manera que convierte todo ello en su fantasía”.*

Edward D. Wood, Jr. vivió obsesionado con la idea de hacer películas, concretó varias, fracasó sucesivamente, incursionó en la pornografía y murió en 1978 a los 54 años, aniquilado por el alcohol y la miseria. Fue un *auteur*, no sólo porque escribió y produjo sus films, sino también porque una somera revisión de los mismos revela preocupaciones recurrentes y personales, aunque en la historia del cine no haya existido una disociación tan extrema entre la voluntad de expresarse y la capacidad para hacerlo. La popularidad de algunas de sus películas (**Glen or Glenda**, 1953; **Plan 9 from Outer Space**, 1956) se hizo pública en forma simultánea a su muerte. A esa altura se sabía muy poco sobre él -y lo poco que se sabía era increíble-, de manera que desde el principio fue imposible diferenciar la realidad de la leyenda: una y otra se alimentaron mutuamente y el resultado de esa combinación proporcionó una sólida base para el culto a su obra. En esos términos, Ed Wood ha llegado a ser un mito contemporáneo tan sólido como Valentino, Marilyn, James Dean, Gardel.

En 1991 el investigador Rudolph Grey publicó una biografía de Wood (*Nightmare of Ecstasy*; Feral House, Portland), tras diez años de realizar entrevistas y compilar datos. Con tanto respeto como astucia, Grey aporta todo

tipo de precisiones sobre la obra de Wood, pero sólo se aproxima al personaje propiamente dicho a través del testimonio de quienes lo conocieron. En su fragilidad y hasta en sus contradicciones, esa suma de recuerdos agrega dimensión a la leyenda a la vez que conserva la distancia suficiente como para preservarla.

Burton y sus guionistas (Scott Alexander, Larry Karaszewski) siguieron un procedimiento parecido. Por un lado dedicaron buena parte del metraje a la cuidadosa recreación de los films y a la textual puesta en escena de muchas anécdotas del libro de Grey. Por el otro, inventaron libremente sobre la tradición del mito, que otra vez sale de la experiencia con nuevos bríos. Si en el caso de Wood la frontera entre la ficción y la realidad nunca fue muy precisa, ahora el film -alegremente- la hace desaparecer por completo.

## IV

*“En primer término, realmente odio esa condenada mierda acerca del ‘niño interior’, en particular porque se está volviendo cada vez más común. (...) La he escuchado referida a mí, cuando dicen que ‘no ha perdido ese toque infantil’. Toda esa boludez de que hay que ‘apelar al niño que llevamos dentro’ y de que deben hacerse películas que hagan eso, es el lastre de algún tipo de mierda yuppie. Lo relaciono con una forma de retardo mental. En cambio, estoy muy interesado en de dónde venimos y qué somos. ¿Qué somos? Esa es una pregunta verdaderamente interesante. Pero me niego a ser percibido como sostenedor de esa ‘cualidad infantil’, porque en realidad no conozco a ningún niño y no sé de qué hablan”.*

La acción del film comienza hacia 1948, cuando Wood dirige en Hollywood una desastrosa puesta de *Casual Company*, una obra teatral propia sobre sus experiencias como *marine* en la Segunda Guerra Mundial. Johnny Depp compone puntualmente al Wood de las fotos y las anécdotas: pintón, bigotito modelo Errol Flynn, cinéfilo, escritor compulsivo, optimista a toda prueba. Burton reconstruye el rodaje de sus tres films más célebres (**Glen or Glenda**, **Bride of the Atom** y **Plan 9 from Outer Space**) y se detiene en los integrantes del grupo de colaboradores que lo rodea: un pintoresco homosexual llamado Bunny Breckinridge (memorable Bill Murray), una estrella de TV llamada Vampira (Lisa Marie), el gigantesco luchador Tor Johnson (George “The Animal” Steele), el profeta Criswell (Jeffrey Jones) y en particular Bela Lugosi, anciano, quebrado y morfinómano, capturado a la perfección por Martin Landau<sup>3</sup>.

Algunos datos son rigurosamente cier-

tos: Wood acostumbraba vestir ropas femeninas y sentía verdadera pasión por los *sweaters* de angora; el fotógrafo de sus películas era daltónico; el pulpo de goma que utilizaron en **Bride of the Atom** fue robado de un depósito de los estudios Republic; Wood y sus compañeros tuvieron que bautizarse para hacer **Plan 9** porque el dinero provenía de una congregación bautista. También es cierto que Wood debió dar el papel central de **Bride of the Atom** al hijo de su mayor inversor, y que **Plan 9 from Outer Space** pasó a llamarse así a causa de los bautistas, que encontraban ofensivo el título original **Grave Robbers from Outer Space**.

Así, Wood llegó a ver un modelo en Orson Welles, porque también él actuaba, producía, escribía, dirigía y tenía problemas con sus productores. Burton saca todo el partido posible de esa relación y llega a establecer un encuentro casual entre ambos, en el que Welles (Vincent D'Onofrio) inspira a Wood a soportar las presiones de los bautistas y terminar **Plan 9** a como de lugar. Es más sutil y divertida la idea de que Wood tuvo su propio **Citizen Kane** en **Glen or Glenda**. Ese film debió ser un panfleto sensacionalista sobre el cambio de sexo, tema candente a partir de la operación del ex soldado George/Christine Jorgensen, pero Wood lo convirtió en un alegato personal al interpretar en ella a un travesti que desea ser respetado como tal para librarse del sentimiento de culpa que le impone una sociedad intolerante.

Bela Lugosi, Jr. ha advertido públicamente<sup>4</sup> que el film exagera en el retrato de soledad y decrepitud de su padre, puntualiza que Wood no fue el único que estuvo junto a él en esos últimos años y que allí faltan, entre otros, su última esposa y él mismo. Pero lo que Junior considera una injusticia parece más bien una deliberada metonimia: Burton tenía que subrayar la intimidad entre ambos personajes si quería que en ese exacerbado Lugosi final pudiera verse un anticipo del final de Wood, que fue ciertamente atroz.

## V

"La tragedia tiene sentido. Creo que, en última instancia, la vida es trágica, pero de un modo muy positivo. Todos morimos. Es trágico. Uno atraviesa muchas cosas trágicas en la vida, pero eso no es necesariamente malo. Por eso me gusta exponer la tragedia de un modo divertido. Eso es lo que me encantó de **Pee Wee's Big Adventure**: el protagonista se encontraba metido en algo, de un modo apasionado, y no importaba exactamente en qué. Estaba allí".

Para Burton, el hecho de que Wood y sus amigos no hayan tenido la menor capacidad

para expresarse en términos cinematográficos convencionales carece de toda importancia. Lo que le interesa es la pasión con la que se esfuerzan en intentarlo, a pesar de cualquier obstáculo exterior o propio. Por eso **Ed Wood** comienza con un virtuoso plano secuencia que aplica todas las posibilidades técnicas de los '90 a la reproducción del diseño de títulos que Wood quiso para **Plan 9** y sólo pudo concretar de un modo precario. Es por eso también que termina con el estreno del mismo film, pero ese estreno es por primera vez exitoso y lo asiste un público mucho más amable y abundante que el que en realidad abucheó al film en 1957, lo que debe entenderse como un anticipo de las verdaderas multitudes que adorarán **Plan 9** años más tarde.

Ambas licencias no sólo tienen que ver con la citada abolición de los límites entre ficción y realidad, sino también con la estoica recompensa que, a ojos de Burton, la pasión de Wood mereció y en su momento no tuvo.

## Notas

1. Las citas textuales de Tim Burton provienen de una entrevista con David Breskin, publicada en el libro *Inner Views: Filmmakers in Conversation* (Faber & Faber, Boston/Londres, 1992).

2. Ver *Juntos son dinamita*, artículo de Diego Curubeto para *Film*, n. 3, agosto/septiembre de 1993.

3. Burton, a su vez, mantiene una colaboración regular con la productora Denise DiNovi y con el músico Danny Elfman. Cuando Elfman no estuvo disponible para Ed Wood, Burton recurrió a Howard Shore, compositor habitual de su cineasta preferido, David Cronenberg.

4. En el *Los Angeles Times*, domingo 23 de octubre de 1994.

por Fernando Martín Peña

## Filmografía de Tim Burton por Héctor V. Vena y Fernando M. Peña

TB nació en Burbank, California, en 1958. Estudió animación en el California Institute of Arts. A la nómina siguiente deben sumarse los cortometrajes **Vincent** (1982) y **Frankenweenie** (1984), las versiones para TV de *Hansel and Gretel* (1984), *Aladdin's Lamp* (1985) y *The Jar* (1985), y la producción de **The Nightmare Before Christmas**.

1985 **Pee Wee's Big Adventure**  
c/Paul Reubens, Elizabeth Daily, Mark Holton, Diane Salinger, Tony Bill, Cassandra Peterson, James Brolin.

1988 **Beetlejuice**  
(*El súper fantasma*), c/Michael Keaton, Alec Baldwin, Geena Davis, Jeffrey Jones, Winona Ryder, Sylvia Sidney, Robert Goulet.

1989 **Batman**  
(*Idem.*), c/Jack Nicholson, Michael Keaton, Kim Basinger, Robert Wuhl, Pat Hingle, Jack Palance, Michael Gough, Billy Dee Williams.

1990 **Edward Scissorhands**  
(*El joven manos tijera*), c/Johnny Depp, Winona Ryder, Dianne Wiest, Vincent Price, Alan Arkin, Kathy Baker.

1992 **Batman Returns**  
(*Batman vuelve*), c/Michael Keaton, Danny DeVito, Michelle Pfeiffer, Christopher Walken, Michael Gough, Michael Murphy.

1994 **Ed Wood**

## V I D E O B E A T

Cine de autor - Cult Movies - Vanguardia - Expresionismo Alemán  
Cine Negro - Experimental - Cortometrajes - Cine Bizarro - Clásico  
Cine B - Clásicos de Ciencia Ficción y Horror Horrible  
500 Títulos Musicales

Descuentos a Estudiantes de Cine

Material Exclusivo - Atención Personalizada  
Desde 1984 en Av. Santa Fe 2740 Local 10/13

## **true** Romance

**True Romance** (1993) debió ser el primer film de Quentin Tarantino, pero no hubo ningún capitalista interesado y el autor terminó descartándolo para escribir **Natural Born Killers**, con el mismo resultado. Finalmente logró venderlo poco antes de comenzar **Reservoir Dogs** y, después del éxito, se lo volvieron a ofrecer para dirigirlo. “Me negué. Esos dos guiones fueron escritos para ser mi primera película, y en ese momento yo ya había hecho mi primera película. No quería volver atrás y hacer cosas viejas. Pienso en ellos como en antiguas novias: las amé, pero ya no quiero casarme con ellas”.

Christian Slater y Patricia Arquette se enamoran súbitamente y se fugan por accidente con una valija llena de cocaína, que pertenece a la mafia. Desde Detroit hasta Los Angeles son perseguidos por mafiosos y policías, mientras tratan de vender la droga a un mayorista y fugarse con el dinero. En líneas generales, nada nuevo, salvo que a Slater le fascina el cine popular y las historietas, que Elvis Presley se le aparece para aconsejarlo, que Dennis Hopper interpreta a un policía bondadoso, que Brad Pitt es un individuo literalmente incapaz de abandonar la TV, que quien les compra la droga termina siendo un famoso productor de cine, etc., etc.

El propio Tarantino convenció a Tony Scott para que hiciera **True Romance** y desde entonces dice a quien quiera oírlo que admira el cine de Scott, y en especial **Revenge** (1990), una cosa horrenda con Kevin Costner y Anthony Quinn. Pero el hombre sabe lo que hace: la crítica ha salido a buscarlo a él en el film, relegando al realizador a un prolijo segundo plano. Así, con un esfuerzo comparativamente menor, Tarantino no sólo pudo agregar un crédito más a su filmografía sino que también fue quien capitalizó el interés que la película despertó. Hubo concesiones, pero el resultado de la cruz es mucho más favorable a Tarantino que **Natural Born Killers** (ver *Film 10*). Los cambios son bastante puntuales y se pueden enumerar:

1. Scott “cortó y pegó” el libreto original, para que la estructura del film resultara lineal. Pero esa alteración de la cronología no modificó la concepción episódica del original, ni redujo la abundancia de personajes secundarios. Si algo queda en evidencia en **True Romance** es la capacidad de Tarantino para caracterizar todo un personaje en dos minutos de diálogo y acción. No debe sorprender que los actores lo amen: Christopher Walken tiene la oportunidad de hacer un mafioso siciliano sin sentido del humor, Gary Oldman puede disfrazarse de rasta afroamericano y Val Kilmer puede imitar la voz de Elvis. Todos tienen su gran momento.

2. El primer encuentro sexual de la pareja es puro **Top Gun** pero hay dos cosas que mitigan y hasta justifican el efecto publicitario: a) sucede pronto; b) ella no era lo que parecía.

3. Musiquita. Insistentes sintetizadores subrayan los presuntos momentos emotivos del film. Hay algo de *rock 'n roll*, pero no juega el papel protagónico que Tarantino le permite en sus propios films. No hay *surf music*. Y sin embargo, el *leit-motif* de la película es *Trois morceaux en forme de poire* de Erik Satie, tema central de **Badlands** (Terrence Malick, 1973), el clásico de pareja en fuga al que remiten tanto **True Romance** como **Natural Born Killers**.

4. Final feliz. Slater resucita y hay un epílogo con niños que da a todo el film la sensación de ser una versión *light* de **Natural Born Killers**. “En mi guión, [Slater] muere. (...) Cuando leí el nuevo final tuve la sensación de que funcionaba, pero no me pareció tan bueno como el mío. Mi final mantenía una especie de simetría con el resto. Al principio lo tomé muy mal, quería sacar mi nombre de los créditos. Tenía mucha fe en Tony Scott. (...) Después nos sentamos y lo discutimos, y dijo que quería cambiar eso en particular, no por razones comerciales, sino porque le gustaban los protagonistas y quería verlos salirse con la suya”.

Puede decirse, sin embargo, que con el nuevo final la película se escapa a toda moraleja. Tratando de vender la valija llena de cocaína, los protago-

por Paula Félix-Didier  
y Fernando Martín Peña  
desde Nueva York



*true*

**photo**

nistas son responsables directos o indirectos de un par de docenas de muertes, de manera que el final de Tarantino era una forma de expiación. Se produjo así una notable paradoja. En esta única oportunidad, el realizador convencional por excelencia desató las cadenas del *auteur* anárquico. Y es que toda la crudeza y audacia que Tarantino escribe o filma tiene que ver con el deseo de confrontar a su espectador con lo inesperado, y no con el deseo de resultar apologético. Sic:

*“Yo no trato de dar sermones ni predicar ningún tipo de moral en mis películas, pero todo lo salvaje que ocurre en ellas creo que lleva a una conclusión moral. (...) No me tomo muy seriamente a la violencia. La encuentro divertida, y en especial en las historias que escribí recientemente. La violencia es parte del mundo en que vivimos y me atraen las explosiones de violencia cotidiana de la vida real. No se trata de gente saltando de helicópteros a trenes en movimiento, ni de terroristas secuestrando esto o lo otro. La violencia de la vida real es: estás en un restaurante y hay un hombre y una mujer en una mesa que se pelean, de repente el tipo se enoja mucho y le clava el tenedor en la cara. Es realmente demencial y casi de historietita -pero pasa-. Así es como la violencia real aparece y te grita en la cara y cambia tu perspectiva de la vida real. Me interesa el acto, la explosión pero también la reacción posterior. ¿Qué se hace después de una cosa así? ¿Golpeas al tipo que apuñaló a la mujer? ¿Los separás? ¿Llamás a la policía? ¿Pedís que te devuelvan la plata porque te arruinaron la comida? Me interesa contestar esas preguntas.*

*Para mí la violencia es un asunto absolutamente estético. Decir que no te gusta la violencia en las películas es como decir que no te gustan las secuencias de danza en las películas. Cuando hacés escenas de violencia, hay un montón de gente a la que no le van a gustar, porque es como una montaña que no pueden escalar. Y no es que sean estúpidos. Es sólo que no están para eso. Y no tienen por qué estarlo, hay otras cosas para ver. Pero si podés escalar esa montaña, entonces yo te voy a dar algo para escalar”.*

## Pulp Fiction

**Pulp:** (sustantivo) 1; Sustancia suave, húmeda e informe. 2; Revista o libro de contenido escabroso, habitualmente impreso en papel crudo, de baja calidad.

El film de Quentin Tarantino empieza con esta definición, casi como una declaración de principios. Desde que mereció la Palma de Oro en Cannes, y con el excelente antecedente de **Reservoir Dogs**, la prensa no dejó de ocuparse del realizador y su obra, con un entusiasmo que, desde su estreno en octubre, se ha vuelto literalmente orgásmico. A una semana de ese estreno, se suceden las salas llenas en todos los horarios y se tiene la impresión de que el éxito es perfectamente coherente con la propuesta del *pulp*. El público, mayormente joven, no sólo reacciona con las vueltas del argumento, el humor y las constantes citas sino también con los créditos (entusiastas silbidos reciben los nombres de Travolta, Keitel y Samuel L. Jackson) o con determinados temas de la banda sonora.

Para Tarantino, el éxito supone la posibilidad de filmar lo que se le ocurra. Tiene pendiente un contrato con Miramax que lo obliga a hacer un par de películas más con poco dinero y, por otra parte, si se pasa a una mayor en este momento está en condiciones de exigir lo que se le ocurra: todo el mundo quiere trabajar con él. Para el cine, este es uno de esos éxitos saludables que por un lado “ablandan” el mercado para la producción de otros independientes, y por otro suponen una inevitable y concreta renovación en el *mainstream*. Esto no es **Bajos instintos** ni **Propuesta indecente**. Y sin embargo, en algún sector de la opinión porteña ya se pueden percibir los arranques de esclerosis mental que a veces provoca la abrumadora reacción de

la prensa, combinada con el éxito público. Ahora Tarantino, como antes Jarmusch, estaría “inflado”. El mismo gesto que el interesado dedicó a una parte del público de Cannes puede dar debida cuenta de esa actitud.

La historia de la literatura *pulp* está inextricablemente ligada a lo popular, aunque es cierto que el reconocimiento de sus valores es cosa más o menos reciente. Tiene su origen en los folletines por entregas, en cientos de novelas del oeste, en las historias de detectives. Eran libritos sin pretensiones para consumir rápidamente. Como pasó mucho después con las historietas de terror de la firma E.C., el *pulp* permitía que ciertos elementos (acción, sangre, sexo, violencia) fuesen tratados con una franqueza y una abundancia que la literatura prestigiosa no acostumbraba. De modo que, si bien el término *pulp* excede los géneros, el policial -el género negro- resultó el vehículo más natural para combinarlos. Según Tarantino, *“Siempre asocié las historias policiales fuertes con el pulp. El misterio también se ajusta a esto. Si uno se pone en historiador, tengo que decir que toda la idea del pulp, lo que realmente significa, es literatura que no vale un pito. La lees, te la ponés en el bolsillo de atrás del pantalón, te sentás encima en el colectivo, se empiezan a salir las páginas, ¿y a quién le importa? Cuando la terminás, se la pasás a alguien o la tirás. Pero no la ponés en tu biblioteca”.*

La pulpularidad del *pulp* tuvo como consecuencia lógica sucesivas trasposiciones al cine, pero en muchas ocasiones debió ser “lavado” para acomodar el producto a las exigencias comerciales de una producción clase A. *The Maltese Falcon* (Hammett), *Double Indemnity* (Cain), *The Big Sleep* (Chandler), *The Postman Always Rings Twice* (Cain) fueron algunas obras definitivamente *pulp* que el cine debió pasteurizar en el complicado proceso de lidiar con la oficina del Código de Producción, con estudiosos del *marketing*, con los prejuicios de sus productores.

Hacia fines de los '40, el *pulp* perdió fuerza en la literatura pero la ganó en el cine, con ejemplos mayores en las películas de Phil Karlson, Anthony Mann, Robert Aldrich y sobre todo Samuel Fuller, que es todo él un ícono *pulp*. En el cine clase B no sólo aparece reproducido el mismo espíritu con que se escribían las novelas baratas, sino también su propuesta de producción: historias en serie pero apartadas de la moral industrial, realizadas con bajo presupuesto y destinadas a consumirse velozmente.

La Nouvelle Vague realizó la primera revalorización del *pulp* a partir de su admiración por directores americanos auténticos, personales. Truffaut y Godard lo asimilaron a través de ellos y se entregaron a una reflexión intelectual sobre el dominio de los mecanismos del gusto popular en la búsqueda de una trascendencia en estos temas. **Disparen sobre el pianista** o **Alphaville** fueron famosas consecuencias de esa reflexión. Más tarde, los ochenta y la posmodernidad transformaron el interés por lo popular en una especie de dogma: época de *revivals*, de utilización omnipotente de todos los estímulos, todas las influencias, todas las modas, en un pastiche que forma el caleidoscopio de la cultura de los noventa.

Varias películas contemporáneas parecen justificar que los críticos hablen de una resurrección del *pulp*: **One false move** (*Un paso en falso*, Carl Franklin), **Guncrazy** (Tamara Davis), **Romeo Is Bleeding** (Peter Medak), **Killing Zoe** (Roger Avary), la belga **Man Bites Dog** (Rémy Belvaux, Benoit Poelvoorde y André Bonzel), las películas de John Dahl y desde luego **Reservoir Dogs** y **Pulp Fiction**. ¿Puede hablarse de una estética común, de una misma atracción por lo salvaje, lo impuro, todo tipo de aberraciones mentales, emocionales o físicas? En todo caso, en Tarantino esta resurrección es deliberada. El *pulp* es un vehículo para referirse al cine que le gusta, de ver a y trabajar con los actores que le gustan. Comparte con su generación (la nuestra) el eclecticismo y el gusto por el eclecticismo.

Sus gustos y sus influencias pasan por Fuller, Aldrich, Argento, Leone, Godard, Melville, el Coppola de los dos primeros Padrinos, Godard, el primer Scorsese, el cine de acción chino, Robert Bresson, John Woo, Dennis Hopper, los Tres Chiflados, los Monty Python, Satyajit Ray, Eric Rohmer, Corman, Kubrick, Larry Cohen, las películas de Shaft, Sirk, Eastwood, todos los westerns, De Palma.

La idea para **Pulp Fiction** empezó como un proyecto modesto para acceder a la posibilidad de filmar un largometraje: escribir y realizar dos o tres cortos basados en historias policiales y construir con ellos, de a poco, un largometraje que le permitiera considerarse finalmente un director de cine. De tanto leer la revista policial *Black Mask*, Tarantino decidió utilizar tres historias muy reiteradas, clásicas para el consumidor de *pulp*, y darles una vuelta inesperada:

a) El matón saca a pasear a la mujer de su jefe; debe entretenerla, vigilarla pero nunca tocarla. Vincent Vega (Travolta) sabe de un colega que voló por la ventana al intentarlo. Pero ella es Uma Thurman y tras una noche de *twist* y confidencias, todo parece indicar que algo va a ocurrir. Sin embargo, cuando Vincent sale del baño dispuesto a proceder, Thurman yace en el suelo, víctima de una sobredosis. ¿Cómo evitar que muera y el jefe lo descuartice?

b) Dos matones (Travolta y Samuel L. Jackson) tienen que matar a tres adolescentes que decidieron volar con sus propias alas. Los encuentran, los matan, llevan uno como rehén pero una bala se escapa y, literalmente, le vuela la tapa de los sesos. Problema: ¿cómo limpiar el auto repleto de sangre y pedacitos de cerebro sin que lo advierta la policía?

c) Butch (Bruce Willis), un boxeador de mala muerte, es contratado por el jefe de Travolta para perder una pelea. Pero él sabe que puede ganarla, lo hace y decide llevarse el dinero. El gángster lo persigue y finalmente lo alcanza, pero de pronto ambos son atrapados por una pareja de sodomitas dementes. ¿Cómo escaparán si están atados de pies y manos en el sótano de una armería, con un pelotita roja metida en la boca?

Las tres historias comparten ambiente y personajes, aunque los que protagonizan una pasen a ser sólo una referencia en la otra. Como en **Reservoir Dogs**, Tarantino escamotea una parte crucial de la trama, pero en lugar de suprimirla la traslada al final del film. Sin embargo, esta vez la omisión no es evidente y el desarrollo mantiene una aparente continuidad, es decir: a) y c) se desarrollan en forma lineal, pero b) está seccionada en dos partes, que inician y terminan el film. Hay otros juegos con la estructura, y parece ser que a Tarantino le gusta prolongarlos a otras obras propias: en **Pulp Fiction** hay una referencia sobre un personaje de **Reservoir Dogs** y una valija misteriosamente luminosa cuyo contenido, al parecer, se revelaba en el libreto original de **Natural Born Killers**. Esos y otros cruces hablan de una concepción coherente y más vasta, cuyo origen romántico puede ser el mostrador del videoclub donde el realizador trabajó durante varios años. **Reservoir Dogs**, **Pulp Fiction**, **True Romance** y el libreto original de **Natural Born Killers** serían sólo los emergentes visibles de esa concepción.

De hecho, las historias que componen **Pulp Fiction** estuvieron en la cabeza de Tarantino durante varios años. *“Se me ocurrió cómo hacerla mientras estaba compaginando Reservoir Dogs. Lo pensé y lo pensé durante mucho más tiempo del que normalmente dedico a un proyecto. En general, empiezo a escribir un guión cuando ya no puedo pensar en otra cosa. No podía hacerlo mientras estaba en el laboratorio, pero finalmente me mudé a Amsterdam por unos meses y empecé a escribir Pulp Fiction. Tras pensar en ello durante seis o siete meses seguidos, de repente lo que estaba escribiendo era algo completamente diferente. Si bien la película transcurre en Los Angeles yo estaba atravesando por una extraña situación, que podría*

# Aleman

## Cursos Superintensivos

Un cuatrimestre en tres semanas

del 6 al 24.2.95

Inscripción entre el 1º y el 3:2.95



GOETHE-INSTITUT

Corrientes 319 - (1043) Buenos Aires  
Tel: 311 - 8964/8

TIT. NO OFIC.



VIDEO BLUE ARGENTINA

### Venta de películas

Clásicos  
Cine de autor  
Europeos

y aquellas películas difíciles de encontrar

solamente títulos originales

Junín 609 Cap. Fed.

375 - 2392

479 - 8797

# Estudio de PINO SOLANAS

## Curso Lectivo 1995

**Interpretación para Cine**  
(actores y estudiantes de teatro) **Pino Solanas**

Actuación para estudiantes Dirección Cine **Cora Roca**

Educación del cuerpo para el movimiento  
(para estudiantes de teatro - danza - música) **Nora Codina**

Taller integral de Video **Gustavo Henckens**

Guión **Emilio Gorini**

Fotografía **Cristina Fraire**

## Seminarios de Verano

Introducción a la puesta  
cinematográfica  
**Pino Solanas**

Guión  
**Emilio Gorini**

La música en el Cine  
**Carlos G. González**

### Informes e Inscripción

Lunes a Viernes de 14 a 19 hs.  
Tel: 954 - 0444 Tel/Fax: 951 - 8173

Callao 86 5º piso izquierda  
Capital

denominar 'estar-en-Europa-por-primera-vez', y eso se estaba abriendo camino en el guión. Así fue como una historia de género que me había perseguido durante cinco años se transformó en algo personal mientras la escribía. Esa es la única forma que conozco de hacer que un trabajo sea bueno: volverlo personal".

En su caso, "volverlo personal" no es sólo incluir un largo diálogo sobre la legalidad de las drogas en Amsterdam, o meterse en el film para hacer un personaje junto a Harvey (the Wolf) Keitel, sino también elegir a Bruce Willis para hacer de Butch porque "tiene esa mirada de actor de los años cincuenta. Me hace acordar a Aldo Ray en *Nightfall* de Tourneur, en particular. Le dije que me podía imaginar a Aldo Ray como perfecto para el papel de Butch y me dijo: 'Sí, me gusta Aldo Ray, es una buena idea'".

Aunque esté edificado con los retazos culturales más diversos, ese mundo coherente que Tarantino tiene en la cabeza le permite proporcionar una sustancia cierta a todo su material. Como pocos realizadores contemporáneos (y como la mayoría de los clásicos) Tarantino nunca muestra todo lo que tiene. En una toma, en una secuencia, en todo un film, el *background* tiene tanto peso argumental como lo visible, y quizá el mayor mérito de Tarantino sea la inteligencia con que recorta y elige lo que el espectador verá.

En este sentido corresponde citar una secuencia memorable, resuelta en un par de planos subjetivos, con una lente "ojo de pez". Es la mirada de Butch, en su niñez, asistiendo al relato de un oficial de ejército (Christopher Walken), que ha venido a entregarle el reloj de su padre, muerto en el frente. La situación es un lugar común del melodrama bélico pero, al mejor estilo Monty Python, aquí se desborda completamente: Walken -deformado por el "ojo de pez"- habla a la cámara enseñando el reloj y explicándole a Butch la importancia emotiva de ese objeto: se sabe así no sólo que otros ancestros del niño han muerto en otras guerras pasándose el reloj, sino también que su padre, desnudo y torturado en un campo de concentración, debió metérselo en el culo para preservarlo. Hay demasiadas cosas en esa escena: el reciclaje de convenciones previas, un vehículo para Walken, un sketch cómico escatológico pero brillante, toda la historia anterior de Butch en tanto personaje y, sobre todo, la importancia ineludible del reloj. Porque a punto de fugarse juntos, la novia de Butch se lo olvida y todo lo que sucede después, sucede porque el hombre debe volver a buscarlo.

Como apuntó el crítico Graham Fuller, Tarantino no es tanto un director posmoderno como un pos-posmoderno: está profundamente interesado en los productos de la cultura *pop* (la TV, el rock, la historieta, la *fast-food*, el cine), que ya han sido resingificados, masticados y digeridos por las obsesiones de los noventa. La obra de Tarantino tiene siempre un doble marco de referencia: la cultura popular y lo que la intelectualidad posmoderna ha dicho de ella. Así, **Pulp Fiction** es el *pulp* más todo el *fenómeno pulp*, más todas las reflexiones del posmodernismo, más toda la valorización de la cultura popular. No es tanto el *pulp* lo que le interesa como lo que el *pulp* viene a representar. Busca su inspiración en las historias policiales de tapa blanda pero también en todo lo que generaron a su alrededor, en todo el cine que las usó como fuente. **Pulp Fiction** es Hammett o Goodis, es Fuller o Aldrich y también es Godard o Chabrol.

\* Las citas textuales de Tarantino provienen de entrevistas publicadas en *Projections 3* (Faber & Faber, London-Boston, 1994), *Grand Street*, vol. 13, n. 1 (Nueva York, verano boreal de 1994) y *Sight and Sound* (Londres, mayo de 1994). El film **True Romance** fue visto por gentileza del coleccionista Diego Curubeto.

# DICIEMBRE EN EL SAN MARTIN

## El Teatro de Buenos Aires

### TEATRO

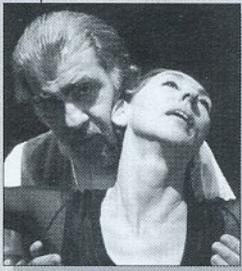
#### LOS DIAS FELICES

de Samuel Beckett. Con dirección de Alfredo Alcón y actuación de Juana Hidalgo. Hasta el domingo 18. Sala Cunill Cabanellas.



#### YO TENIA UN MAR

Creación y dirección de Verónica Oddó. Con Juan Carlos Gené y Verónica Oddó. Hasta el sábado 17. Sala Cunill Cabanellas.



#### VIEJOS CONOCIDOS

de Roberto Cossa. Con dirección de Daniel Marcove y actuación de Ulises Dumont, Tony Vilas, Mágara Alonso y elenco. Hasta el domingo 18. Sala Casacuberta.



#### LO MEJOR DE CIPE

Unipersonal de Cipe Lincovsky. Unica función: martes 6 a las 22. Sala Casacuberta.



### DANZA

#### BALLET CONTEMPORANEO DEL TMGSM

"Bailando en la oscuridad" de A. M. Stekelman, "Adagietto" y "El carnaval de los animales" de O. Araiz. Hasta el domingo 18. Sala Martín Coronado.



### PARA GRANDES Y CHICOS

#### LA BELLA Y LA BESTIA

de Ariel Bufano. Reposición de Adelaida Mangani por el Grupo de Titiriteros del TMGSM. Hasta el domingo 18. Sala Martín Coronado.

### MUSICA

#### ADRIANA VARELA

Martes 6 y miércoles 7. Sala Martín Coronado.



### CINE

#### FESTIVAL DE CINE MALDITO

Hasta el domingo 11.

#### CORTOMETRAJES ARGENTINOS

Sábado 17 y domingo 18.

#### SEMANA DEL NUEVO CINE FINLANDES

Del 12 al 16.

Sala Leopoldo Lugones

### FOTOGALERIA

#### RAUL COTTONE

Hasta el domingo 18. Pasillo de Comunicación.



#### FIESTA DE DESPEDIDA

El sábado 17 y el domingo 18 se ofrecerán todos los espectáculos con entrada gratuita.

SAN MARTIN  
TMGSM  
EL TEATRO DE BUENOS AIRES



SECRETARÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA  
Subsecretaría de Cultura

Avda. Corrientes 1530 Tel. 374-8611



# Szabó

En septiembre, antes de pasar por Buenos Aires, el realizador húngaro Istvan Szabó concedió esta entrevista a dos colaboradores de **Film** en Montevideo.

Afable, histriónico, didáctico, Szabó habló de su infancia, de sus comienzos en el cine, de sus preferencias y de la sorprendente similitud entre Montevideo y Budapest.

por Alvaro Buela  
y Elvio E. Gandolfo

Una de las actividades favoritas del célebre director húngaro Istvan Szabó durante los días que pasó por Montevideo, fue expresar a diestra y siniestra su asombro ante el parecido sobrenatural de esta ciudad con Budapest. El día de la entrevista comenzó complicado por una serie de desencuentros desencadenados por una misteriosa voz femenina que, hablando en inglés, le avisó que los periodistas habían suspendido la cita y que ésta pasaba al día siguiente. Cuando al fin se sentaron en el amplio bar semivacío del hotel Embajador, a eso de las seis de la tarde, el director comenzó justamente con ese tema.

Como para ejemplificar, señaló un desgastado edificio con balcones de columnas y entonó: “*Es Budapest... es Budapest... Exactamente el mismo frente de muchos edificios de allí*”. Cuando habían pasado dos o tres minutos de preliminares acerca de las preguntas, como él podía ver con comodidad los amplios ventanales, interrumpió de pronto para señalar excitado: “¿Ven? ¿Ven?”. Lo que se veía era una montevideana común de unos 50 o 60 años, dirigiéndose con paso cansino a algún negocio cercano con la bolsa de las compras. “*¡Es exactamente una señora de Budapest, yendo de compras!*”.

El look o el clima húngaro continúa dentro del bar. Szabó es un hombre de 56 años, alto, de cabello gris, con ropas comunes (una campera verde oscuro, una camisa celeste), de boca delgada y con las comisuras hacia abajo, en gesto de comprensivo escepticismo cuando está en reposo, y que se abre con comodidad en una sonrisa amplia. Mueve con expresividad las manos, y cuando las combina con el uso de los ojos para subrayar, comentar irónicamente o enfurecerse un poco, tiene la calidad de un gran actor, algo que se había apreciado aún más en la conferencia de prensa en la Embajada de Hungría, donde usaba todo el cuerpo, porque estaba de pie “*para hablar menos*”.

Junto a él, la traductora María Csemi, con un cabello de amarillo fuerte y también de rostro inconfundiblemente centroeuropeo (o “montevideano”, diría Szabó) no sólo cumple a la perfección su rol sino que además “se prende” de los climas anímicos de lo que dice Szabó, con sonrisas, movimientos de cabeza o expresiones de disgusto. En un momento está tan metida en la temática misma, que traduce del húngaro... al húngaro, para total desconcierto de los periodistas. Szabó ríe abiertamente mientras ella sale de su trance y pasa al castellano.

La vestimenta informal de los entrevistadores, la amplitud vacía del bar, la presencia de una señora de cierta edad que parece sentir el fastidio de juanetes hinchados ante la obligación de encargarse de transportar cafés y un agua mineral, y más tarde cobrar, más el día nublado tras los vidrios, podrían constituir sin inconvenientes el comienzo de uno de los films “cotidianos” (**Mi padre, Bízalom**) del director húngaro

### Un profesor ejemplar

“*Nací dentro de una familia de médicos*”, hace girar el tiempo hacia atrás con movimientos de la mano. “*En casa todos habían sido médicos, desde varios cientos de años atrás, generación tras generación, Durante un tiempo parecía que yo también iba a serlo. Yo mismo lo pensaba. Pero desde la primaria me pidieron que actuara, que recitara poemas, y después en el liceo ya comencé a dirigir pequeñas obritas de teatro. Durante un año, más o menos, pensé que lo mío iba a ser el teatro. Hasta que el descubrimiento de un libro sobre el cine del teórico Béla Bálasz me hizo ver que esto se trataba de algo mucho más interesante. Después di el examen de ingreso para la Escuela Superior de Cine, donde entré a los 18 años*”.

A Szabó le gusta sacarle trascendencia inútil a las cosas, con un comentario o una sonrisa irónica. En su opinión eligió el cine en vez del teatro “*por pavadas: porque el cine tiene cuatro paredes en vez*

*de tres, por ejemplo, o porque se puede salir a la calle*”. A su vez no le da tanta importancia a la enseñanza teórica o técnica de la Escuela de Cine, sino a la enseñanza de vida que le dio un profesor excepcional: Félix Máriássy. Mientras trata de precisar con anécdotas cuál fue ese legado para él fundamental, se dedica a imitar a su profesor a la perfección en los gestos, las miradas, el tono de la voz, porque considera que la enseñanza de Máriássy tenía más que ver con el aspecto y con la conducta que con la teoría.

“*En Encuentro con Venus el espectador ve en la pared la foto de un hombre de quien Glenn Close dice que fue su amante. La foto aparece en dos o tres escenas. Alguien cree que es una foto de Bogart, pero es Máriássy. Justamente lo característico de Félix es que fue como Bogart. Había dos de mis compañeras que en cuando él entraba quedaban como idas, se desplomaban. Una vez Máriássy estaba rodando en las afueras una de sus excelentes películas. Una noche llegó con botas de cuero enormes y embarradas, y un pesado suéter de cuello alto también manchado. Hacía mucho frío: empezó a desabotonarse el cuello del suéter botón por botón, lentamente. Cuando terminó, vimos que abajo tenía camisa blanca, chaleco, corbata, todo impecable: ese tipo de cosas enloquecía a las alumnas.*

A veces era un crítico implacable en aspectos imprevistos. Un día estábamos en un rodaje de la escuela y de pronto me llamó, así, con el dedo. Yo me puse muy nervioso. Cuando me acerqué, temiendo una crítica a mi trabajo, me dijo:

-Tú ya eres un muchacho grande; tienes diecinueve años.

Yo temblaba. Hizo una pausa y agregó:

-¿Cómo puedes ponerte una corbata bordó con un buzo bordó? Tienes que quitarte alguna de las dos cosas.

*Pero a la vez era muy amable: el mismo día me volvió a llamar así, con el dedo. Me acerqué y me aclaró que no me había criticado con mala intención, que esperaba que no estuviera enojado*”.

### Los años del cine

La figura a la vez severa y paternal de Máriássy acompañó a Szabó durante los cinco años de estudio. Fue franco cuando Szabó le mostró la primera película que hacía solo, ya con 25 años. El profesor la miró en silencio, la película terminó, se levantó y empezó a irse. Ansioso, Szabó lo corrió y le pidió su opinión. Máriássy se limitó a mover la cabeza en señal de “más o menos”. Y repitió con los dedos apenas un gesto de tijeras moviéndose en el aire: había que cortar, había que cortar, era un poco larga.

En esos tiempos veía todo el cine que podía. Lo atraía sobre todo el neorealismo italiano, en especial de Sica, un poco después la *Nouvelle Vague*, y al fin las presencias fulgurantes de Fellini (“*8 y 1/2 es un verdadero milagro*”), Buñuel, Kurosawa. Entre los americanos le interesó en especial Cassavetes. “*Cuando creí que no me quedaba nada por ver, llegó Bergman. Y me di cuenta de que no había visto nada*”.

“*La gente de cine teníamos un club nuestro, donde veíamos todo, incluso lo que no circulaba. Pero en Budapest había otros clubs muy buenos, donde se veía cine de todas partes. La presencia de títulos del Este no era aplastante: había también títulos americanos. En cambio, ahora el cine americano es aplastante. Recuerdo que cuando chico veía sólo películas rusas. Pero eran como los westerns norteamericanos, con partisanos buenos en lugar de cowboys buenos. En los años '70 los cines de Budapest empezaron a despoblarse, sobre todo por la influencia de la televisión. Hoy van al cine los niños, los jóvenes y los jubilados. Influye mucho el cambio de las condiciones económicas y laborales. También han cambiado las ideas que se tenían del mundo. Es la base del gran éxito de las películas norteamericanas: los deseos de los espectadores están muy bien expresados por las películas norteamericanas*”.

Szabó reconoce al cine de Estados Unidos, pero no ha pensado en trabajar para Hollywood, aunque sí lo ha hecho con los alemanes. *“No conozco la historia, el entorno norteamericano, y no creo que deba trabajar allí. Cuando hago una coproducción, prefiero que la información sobre el tema que trato sea semejante en los dos países con los que trabajo, para que el público se sienta atraído. Por eso **Mefisto** tuvo tanto éxito internacional: porque los datos relacionados con el nazismo son conocidos en muchos países. En cambio en **Coronel Redl** ese fondo histórico tiene matices que sólo los capta un húngaro o alguien de un país semejante. El film tuvo éxito en Inglaterra, porque la realidad del ejército inglés y de la sociedad inglesa es más cercana a la de Hungría que en otros países de Occidente”.*

### Política y personajes

Szabó ha pasado por las convulsiones de la historia húngara reciente con un ojo penetrante: en su vida sobrevivió a siete regímenes sucesivos, como gusta mencionar alzando la misma cantidad de dedos en el aire. Incluyeron gobiernos fascistas, comunistas, dictaduras “blandas”. De esa experiencia que obligaba a cambiar de perspectiva forzosamente cada pocos años, fue surgiendo la peculiar visión de lo histórico que aparece en sus films, en especial en su trilogía más famosa: **Mefisto**, **Coronel Redl** y **Hanussen**. También en las obras más íntimas, como **Mi padre**, **Bizalom** o **Edes Emma**, **Draga Bóbe**, su último film, aparece siempre el tema de la tensión entre la persona, el individuo y las mareas históricas.

*“Lo que me importa son personajes a quienes les interesen las cosas, las otras personas. Me atraen los personajes que llevan dentro algún valor, gente que, cuando se pierde, se pierde algo del mundo. Es muy difícil hablar de valores en abstracto. Si alguien hace buenas patas de sillas, eso es un valor; si otro sabe amar, es un valor; y hasta odiar puede ser un valor. Hay gente que sólo sabe comer, pero si lo hace muy bien, vale la pena tenerlos. En **Mefisto**, por ejemplo, su valor es el talento, el enorme talento de actor. En una sociedad democrática normal, Hamlet es un actor que hace bien de Hamlet. En una dictadura política el que hace de Hamlet es un miembro del*

*partido: Mefisto se dice: ‘si hay que ser miembro del partido, lo seré. Pero no les voy a regalar el Hamlet’. Eso es lo que distingue a Mefisto de alguien que sólo quiere trepar: él tiene talento. Y eso es lo que hace que su historia importe a quien la ve. El coronel Redl tampoco es un trepador, no hace las cosas sólo por su carrera: es el mejor oficial del ejército. El problema es que él sabe cuál es su lugar: arriba”.*

### El placer de la ópera

Aparte de su trabajo en el cine, Szabó ha dirigido con placer óperas, como lo testimonia **Encuentro con Venus**, basada en su experiencia en París, donde dirigió a Wagner y se enfrentó a numerosos y laberínticos problemas burocráticos. Su contacto con la materia creativa es distinto en ambos casos. Para Szabó el cine hace lo que sabe hacer como ningún arte cuando enfoca de cerca, en primer plano, a un actor y capta sus gestos mínimos; en la ópera lo que cuenta es la voz cantante de los actores.

*“Me agota más dirigir cine que ópera. Porque durante tres meses uno está sumergido en jornadas que pueden llegar a dieciocho o veinte horas diarias, no sólo de trabajo sino también de irradiar energía. Lo que me atrae en la ópera es la música, escuchar el canto. Como no soy músico, me lleva mucho tiempo aprender la música. En los dos casos, a su vez, es necesario crear el mejor ambiente para lo esencial: en el cine hay que amar al actor para que se sienta cómodo y pueda expresarse en gestos mínimos, y en la ópera hay que amar a quien canta, para que se sienta cómodo y deje fluir la música”.*

Hacia el final, Szabó elige como su película favorita **Mi padre**, seguida de cerca por **Coronel Redl**. Sonríe con cierto cansancio cuando le destacan su condición de excelente actor, porque se lo han dicho con frecuencia: *“Lo que sé es que mi cara expresa siempre a la perfección lo que pienso. Eso a veces choca, me ha traído algún problema”.*

Mientras el grupo de cuatro se deshace, con un cielo ya cercano a la noche detrás de los ventanales, Szabó toma entre los dedos el ala de la campera de uno de los entrevistadores. *“¿Ven?”*, dice. *“Es ropa buena, pero uno nota que se ha usado bastante tiempo, o que es una moda de hace diez años. Igual que en Budapest”.*



## Les desea Felices Fiestas

Compact Discs • Cassettes • Videos • Banderas • Remeras • Posters  
(nacionales e importados)  
Stickers • Fotos • Tatoos  
Audio • TV

ENVIOS AL INTERIOR AV. RIVADAVIA 5900 (1406) BS. AS. TE: 431 - 4493

# Szabó

La escasa difusión internacional del cine húngaro ha sido una penosa injusticia de las últimas décadas. A pesar de que el país soportó las restricciones que suponía estar dentro de la órbita soviética, su cine quedó ileso de las directivas impuestas por el "realismo socialista" y mantuvo una actitud crítica frente a su propia sociedad.

Eso fue cierto en la postguerra y en la agitada década de 1950, con autores como László Ranody, Imre Féher, Janos Hersko, Karóly Makk y Zoltan Fabri. Casi todos ellos se mantuvieron después en actividad, y pronto se les sumaron György Révész, Istvan Gaal, Miklos Jancsó,

Marta Meszáros, Peter Bacso, András Kovacs, Sandor Sara, Pál Gabor, entre otros. Tuvieron enfoques y estilos diferentes, consiguiendo el milagro de un "cine de autor", sin aparente restricción de los organismos estatales que respaldaban su producción.

Cabe suponer que la situación ha cambiado en los últimos años, con el vuelco a la empresa privada y a las necesidades de la coproducción y del mercado. En medio de ello, la Cinemateca realizó un ciclo retrospectivo con las películas de Istvan Szabó, que ha sido uno de los nombres mayores del cine húngaro durante más de treinta años y cuya presencia puede ilustrar un complejo panorama de su industria nacional. Será útil resumir algunos de sus títulos mayores.

por **Homero Alsina Thevenet**

## **Almodozasok Kora** (*La edad de las ilusiones*, 1964)

Un grupo de jóvenes ingenieros electrónicos protagoniza este pequeño drama romántico, donde inciden los amores, las esperanzas de futuro, cierta melancolía sobre lo que esa generación no puede alcanzar. Como muchos escritores hicieron con su primer libro, esta primera película larga de Szabó es ante todo un testimonio de su vida y la de sus amigos. En cierto momento la pareja protagonista concurre a un cine donde desfila en un documental la historia moderna de Hungría, con la guerra, la liberación, el socialismo, el trauma que fue la invasión de los tanques soviéticos en 1956. En una agitación social donde se perdieron esperanzas y amistades, un personaje llega a apuntar: "*Pertenece a un siglo en el que las transformaciones se han realizado sin nosotros*".

Se ha señalado una influencia de la Nueva Ola francesa en este debut de Szabó, tanto por su tema juvenil como por el afán experimental que le lleva a romper el naturalismo al quebrar imágenes, sonidos, tiempos narrativos. Esa influencia es parcialmente cierta, pero tras ella surge una preocupación social y emotiva que los franceses rara vez mostraron. Más ajustado sería apuntar el ejemplo de Wajda en Polonia, con vigorosas películas de los años previos (**Pokolenie, La patrulla de la muerte, Cenizas y diamantes**, 1954-58).

Con esta primera película Szabó obtuvo un premio en el Festival de Locarno (1965), pero eso no mejoró su escasa difusión en el exterior.

## **Apa** (*Mi padre*, 1966)

La segunda película larga de Szabó le reportó un premio internacional (en Moscú), la difusión comercial, que llegó hasta América Latina, y un extendido reconocimiento de la crítica, que descubrió aquí a un autor capaz del lirismo y de una madura reflexión sobre un arte personal y sobre la situación social del país. El padre (Miklós Gábor) era un médico cirujano que murió en el último día de la guerra, cuando el hijo era un niño. Con el tiempo, el hijo ha embellecido aquel deficiente recuerdo, viendo al padre como un gran cirujano, como un héroe de la Resistencia, como un líder popular. En un segundo momento, ese hijo (András Bálint) ha crecido, se cuestiona a sí mismo la verdad de aquel mito, viaja para verificar hechos pasados y descubre que su padre era un digno médico, pero no había sido ni más ni menos heroico que sus contemporáneos.

En esa doble vertiente de evocación y de revelación, conjugando pasado y presente con mano firme, Szabó muestra ante todo una mano poética, con la nostalgia de un pasado que en parte fue imaginario. Pero al mismo tiempo establece un paralelo con una sociedad húngara que también debe despojarse de sus mitos y en especial del "culto a la personalidad", lo cual no alude sólo a aquel padre médico sino también a Stalin y al socialismo. Aquí la trama combina ya lo individual con lo colectivo. La recuperación y el arreglo del reloj del padre ilustran esa ampliación, porque éste es un reloj similar a otros relojes en reparación. El heroísmo de conseguir riesgadamente una bandera húngara se multiplica por el heroísmo idéntico de otros; el tranvía empujado por un grupo a lo largo de la calle es un símbolo de una actitud colectiva. En una elocuente escena final, cuando el protagonista resuelve emular a su padre cruzando a nado el Danubio, la cámara termina por elevarse para mostrar que otros lo están cruzando también.

Por ese enfoque de pasado y presente, de individuo y sociedad, la película fue justamente calificada como "un estudio sobre la mitología", planteado y resuelto con inventiva de situaciones y de imágenes, sin la caída en un monólogo que era el gran riesgo del tema.

## **Szerelmesfilm** (*Film de amor*, 1970)

Como lo declara el título, ésta es una historia romántica, la de una



pareja que ha sido separada por las circunstancias y la de su difícil reencuentro. Pero una vez más Szabó pone la sociedad al fondo del tema individual. El amor de Jancsi y Kata ha comenzado en la infancia, pero después ella ha debido emigrar a Francia, tras la crisis política que provocó la entrada de los tanques soviéticos (1956). La lejanía aumenta el amor de Jancsi, que finalmente se decide a viajar a Francia para el reencuentro. Pero aunque la situación de ambos conduce efectivamente al drama romántico que Szabó plantea con la fineza de sus películas anteriores, la solución no es fácil, porque el exilio crea reproches y nuevas tensiones. Igual que en **Mi padre**, el protagonista (otra vez András Balint) es lanzado a una búsqueda donde no encuentra exactamente lo que estaba buscando.

#### **Tüzoltó utca 25** (1974)

Tras la exhibición en el festival de Locarno, el crítico inglés David Wilson escribió: "*El primer premio recayó, merecidamente, en Tüzoltó utca 25 de Istvan Szabó, una historia densa y fragmentada de una casa de departamentos en Budapest, reflejada en los sueños y los recuerdos de sus residentes, en la noche previa a la demolición. Mezclando fantasía y memoria, y saltando de un residente a otro (de manera desconcertante al principio, hasta que surge una pauta en el variado tejido de las imágenes) Szabó construye un complicado rompecabezas con las aspiraciones y desilusiones de varias generaciones de personas, todas ellas marcadas por su pequeño lugar en la cruel historia de Hungría a lo largo de sesenta años. Este es un film difícil, inquietante por su continuo cambio de tiempos y de personajes (fantasmas del pasado visitan a los sueños ansiosos del presente), pero es también un film cuya misma complejidad termina por ser su recompensa*" (en *Sight and Sound*, otoño 1974)

En una nota más extensa sobre Szabó (para *Film Quarterly*, otoño 1978) Karen Jaehne destaca la complejidad del tejido social presentado por el director, con las variantes psicológicas y dramáticas que aportan los muchos sucesos históricos (colaboracionismo, antisemitismo, situación inferior de la mujer). También recoge declaraciones del director sobre su utilización del color, tras un largo estudio sobre Rembrandt, para conseguir algo más que un realismo exterior.

#### **Budapesti Mesék** (t.l.: *Cuentos de Budapest*, 1977)

Un grupo de víctimas de una guerra (hombres y mujeres, jóvenes y ancianos, héroes y cobardes) llega al borde de un río y encuentra allí un tranvía volcado. Con el esfuerzo de todos el vagón es puesto sobre sus rieles y se lo echa a andar, con la esperanza de que el final de la línea sea la ciudad y también una nueva vida. Pronto se advierte que todo el planteo es simbólico y que las muchas peripecias individuales, sin un personaje central, se suman en una historia de Hungría. Con declarada voluntad poética, y elaborando otra vez una metáfora sobre la historia nacional, Szabó rompe con la verosimilitud y con los tiempos realistas, acumulando en un viaje nacimientos y muertes, incendios y lluvias, gestos de bondad y de egoísmo. Hay algún exceso melodramático en los detalles, pero la suma del anecdótico da a la fábula un sentido, hasta un espléndido final, cuando el tren llega a destino y la cámara se eleva para registrar a otros trenes que proceden de otras direcciones y otras peripecias. En un claro eco de **Mi padre**, el tren y su marcha son el símbolo de una vasta historia colectiva.

#### **Bizalom** (t.l.: *Confianza*, 1979)

Tras el cuadro colectivo de **Cuentos de Budapest**, el director retrocedió aquí a otro tema de la reciente historia nacional, planteado en los términos casi íntimos de un cine de cámara. La fecha es 1944,

sobre el fin de la guerra. El azar junta en un refugio a János, seguro integrante de la Resistencia antinazi, y a Katalin, cuyo marido se ha escondido en algún otro sitio. La nueva pareja sólo estará unida por la desconfianza, y ambos proceden con todas las exigencias del simulacro, el nombre falso, la cautela de no hablar con terceros. Llegan a ser después una pareja que se enamora, pero al mismo tiempo ambos pierden su identidad anterior y carecen de un futuro.

La excelente interpretación (Peter Andorai, Ildikó Bánsági) y la sutileza con que el director maneja gestos, diálogos escasos, elocuentes silencios, convierten a **Bizalom** en un sólido drama que por un lado parece nacido del *film noir* americano y por otro del cine psicológico de Ingmar Bergman.

#### **Mephisto** (*Mefisto*, 1981)

En la carrera de Szabó éste fue un importante cambio de frente, provocado por una voluntad de llegar al panorama internacional, intención que no abarcó sólo a la cinematografía sino a otras ramas de la economía. En lugar de limitarse a una producción solamente húngara, **Mefisto** comienza por ser una coproducción con Alemania, aunque casi todo el rodaje se hizo en Budapest. En el elenco aparecen figuras de otros países (Austria, Holanda, Polonia) y el tema se concentra en el ascenso y la caída de un actor alemán, que por afán de protagonismo y poder traiciona a mujeres y amigos, asciende en las carteleras y llega a trabajar activamente para el nazismo, hasta descubrir que sólo ha sido manejado por fuerzas más poderosas que él.

El reconocido modelo del personaje fue el actor alemán Gustaf Gründgens (1899-1963), centro de una novela de Klaus Mann, quien fue cuñado del actor y lo conoció muy bien. Es cierto que el Mefistófeles fue un gran papel teatral para Gründgens (en 1932) y que el actor trabajó activamente para el cine y el teatro del nazismo. Pero no sufrió después la humillación con que termina esta ficción, y el simple motivo es que Szabó no quiso trasladar una biografía sino utilizar el caso para documentar doblemente el oportunismo político y la peculiar psiquis del actor profesional, con sus obligados simulacros, su afán de lucimiento, se dependencia de la opinión ajena.

La película fue un enorme éxito internacional, reveló el talento del actor austríaco Klaus Maria Brandauer y terminó premiada con el Oscar de Hollywood a película en otro idioma.

#### **Redl ezredes** (*Coronel Redl*, 1984)

La segunda colaboración de Szabó con Brandauer fue también una coproducción (Hungría-Austria-Alemania Occidental) sobre una anécdota casi histórica y sobre otro personaje de conducta equívoca. El auténtico Coronel Redl, jefe de la Inteligencia Militar en el Imperio Austro-Húngaro, se suicidó en 1913, quizás como traidor confeso o quizás como víctima de una sórdida conspiración dentro del ejército. En la película, Redl es otro arribista como Mefisto, que debe disimular su homosexualidad y que se complica en un caso de espionaje. Aunque la realización pudo abundar en el retrato de la época, con sus lujosos despachos ministeriales y el ornamento del imperio austro-húngaro, Szabó prefirió concentrarse en el personaje, en sus oportunos cambios de frente, la gradual pérdida de confianza en sí mismo, hasta el momento en que es empujado al suicidio.

#### **Hanussen** (*Idem*, 1988)

Esta fue una natural continuación de **Mefisto** y de **Coronel Redl**, con otro plan de costosa coproducción (Hungría-Alemania Occidental), un trasfondo histórico y un personaje histórico a cargo de Brandauer. La trama es ficticia y tiene como protagonista a un soldado alemán

que tras una herida de guerra (1918) se ve dotado de poderes naturales para el hipnotismo, la adivinación y la profecía.

También aquí el ascenso a la fama, procurado con audacia y con el manejo de dos o tres mujeres, termina en un fracaso final. El cuidadoso retrato de época es la Alemania de la primera postguerra, con sus extravagancias de vestuario y conducta, pero el relato avanza hasta que Hanussen comete el error de prever el ascenso de Hitler y el incendio de Reichstag. Sus facultades son aprovechadas por los nazis, y hasta se apunta lateralmente que el protagonista y Hitler cumplirían años el mismo día (abril 20), lo que no impide que Hanussen sea finalmente humillado y ejecutado por el régimen.

Aunque la película ostenta una gran riqueza de detalle, desde los escenarios hasta el apunte de sus muchos personajes secundarios, el conjunto no parece bastante sólido y coherente, lo que obliga a pensar en recortes sobre un plan original más vasto. El conocedor del tema apreciará algunos diálogos sobre conflictos nacionales en Europa, así como las alusiones a Goebbels, a la directora Leni Riefenstahl y al médico judío Bruno Bettelheim, otra víctima de los nazis.

#### **Meeting Venus** (*Encuentro con Venus*, 1990)

Esta fue una concesión importante de Szabó al mercado internacional. La producción está registrada como inglesa, su ejecutivo mayor fue al británico David Puttnam y su elenco es una variada lista de nombres húngaros, norteamericanos, holandeses y franceses, con rodaje parcial en Budapest y la ficción de que el asunto ocurría en París.

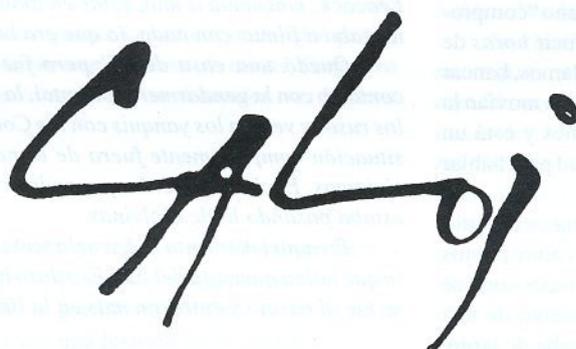
Pero la única sustancia del plan es la complicada intriga de temperamentos artísticos y absurdas disposiciones sindicales que preceden una puesta en escena de *Tannhäuser* de Wagner. Las crónicas señalan que algo similar le había ocurrido ya al mismo Szabó cuando debió dirigir en París una ópera con un elenco internacional, con lo cual no es un azar que el protagonista (Niels Arestrup) reciba

el nombre de Zoltan Szanto en el libreto que Szabó escribió para el caso. Pese a sus muchos lujos de ambientación y algún toque de humor, esta *Venus* es una instancia menor en la carrera del director.

#### **Edes Emma, Drága Böbe** (*Dulce Emma, querida Böbe*, 1992)

En superficie, este es el drama insoluble del amor que la maestra Emma siente por Stefanics, el director de la escuela, que es un hombre casado y se niega a dejar mujer e hijos. En un segundo plano se examina el contraste de Emma con su compañera Böbbe, que ha renegado de todo idealismo y sólo ve en los hombres una oportunidad de sexo y de dinero. En un tercer plano más profundo, esos personajes y otros secundarios dibujan un panorama social de Hungría, en 1992. Han caído la Unión Soviética y también el comunismo húngaro; las propiedades nacionalizadas son devueltas a sus dueños; la enseñanza del ruso en las escuelas es sustituida trabajosamente por la del inglés. Pero esa nueva sociedad deja en crisis a la clase media y la empuja al materialismo y la prostitución. Al fondo de ello, quienes obtuvieron sus puestos bajo un régimen comunista corren ahora el riesgo de que la nueva situación política los deje en la calle. Ese puede ser un serio problema para Stefanics, en especial si se revela un adulterio que hasta el momento había mantenido en secreto.

Como lo hiciera ya en la primera parte de su obra, Szabó conjuga aquí los dramas individuales con la sociedad que empuja a los diversos personajes. Con toda deliberación, su estilo es diversificado pero siempre intenso: dos secuencias de pesadilla para Emma, monólogos reflexivos y potentes, varios diálogos tensos entre los protagonistas, una alternativa de momentos líricos con explosiones casi históricas, un clima opresivo y sombrío al que contribuye la fotografía de Lajos Koltai, una actuación intensa y exasperada en la Emma de Johanna Ter Steege. Tres décadas después de *La edad de las ilusiones*, Szabó se mantiene como crítico perspicaz de su país.



**en su tinta**

**Todos los sábados a las 18 hs. por ATC**

# charla con Carlos Echeverría el hombre de la cámara

por **Fernando Martín Peña**

**L**a obra de Carlos Echeverría compone la observación más aguda, organizada y lúcida que el cine argentino ha proporcionado sobre la última dictadura militar y sus secuelas. Tras horas de asimilar material en la Escuela de Cine de Múnich, Echeverría aplicó a la realidad argentina las técnicas documentales desarrolladas en los '60 y '70, a las que agregó una fluidez narrativa que es tan personal como su audacia. Sin embargo, le molesta que lo consideren un "cineasta arriesgado", quizá porque esa apreciación tiende a dejar en un segundo plano el prolongado trabajo de investigación y preparación que supone un film. Cumplido ese trabajo -trazado el plan- el compromiso de obtener el material que lo concrete es, simplemente, necesario.

Hace seis años que sus alumnos de realización en el Centro Experimental del Instituto Nacional de Cinematografía supimos lo que para él suponía el término "compromiso": prolongar las clases en su casa, traducir horas de documentales en alemán para que los entendamos, bancar un día entero en una plaza a diez pataduras que movían la cámara por primera vez. Ahora tiene 36 años y está un poco más gordo, pero tiene la misma voluntad para hablar de lo que le gusta hacer.

Nació en Bariloche, aunque su infancia se repartió entre esa ciudad y Buenos Aires. Indica como puntos importantes en su vida: a) su primer contacto con los medios masivos; b) el posterior descubrimiento de una realidad que a esos medios masivos les pasaba de largo. Le impactó el cierre de *Primera Plana* en 1972, después de revelar lo que había sucedido en Trelew en agosto. Ese impacto se vinculó a un creciente interés político que, entre otras cosas, lo hizo cruzarse con uno de sus primeros referentes cinematográficos. "Se había corrido la bola de que daban una película importante sobre la tortura política bajo Onganía y Lanusse, *Informes y testimonios*, y me acuerdo que fui a verla a un teatro en la calle Suipacha. Y siempre que paso por ahí me acuerdo, porque lo que se daba en ese lugar era para mí el otro lado de lo que aparecía en los medios".

## Carlitos aventurero

Un viaje familiar lo llevó por primera vez a Europa, a los quince años, y decidió quedarse. Trabajando en una parrilla en Alemania empezó a sacar fotos en blanco y negro, y cuando regresó a Buenos Aires ingresó al Fotoclub de Gimnasia y Esgrima. Le interesó la propuesta de hacer audiovisuales, la idea de contar una historia con música. "En los cursos del Fotoclub nos decían 'Miren, lo mejor que pueden hacer es ir al cine', así que empecé a averiguar dónde podía ver películas pagando poco, y terminé yendo bastante a los ciclos de la Lugones. Ahí fue donde se me ocurre que me gustaría pasar de las diapositivas al cine. Era la típica época en la que hay que definir entre lo que te gusta y lo que tenés que hacer profesionalmente. Yo no quería separar las dos cosas. Y si me jugaba a eso, la única posibilidad que veía era la de irme, en parte porque ya había venido otra dictadura y en parte porque yo pensaba que en ese momento me podía dar un changüí de unos años y después ya no". Así que terminado el colegio y cumplida la conscripción, se volvió a ir.

"Cuando llegué a Alemania me quedé sin plata a los veinte días". Consiguió trabajo en la Bavaria, la ciudad-cine de Múnich, editando el doblaje al alemán de las películas que iban a estrenarse. Fue extra en *Lili Marleen* de Fassbinder, pero le fastidió no conocer la historia, no saber lo que el director quería hacer, perderse en una experiencia que no lo involucraba. Le dijeron que la manera más segura de "meterse" era ingresando a la Escuela de Cine, así que se puso a transportar diarios, libros y cosas de farmacia mientras preparaba su ingreso. Dio el examen en 1980 pero lo bocharon, así que resolvió invertir sus ahorros y anotarse como oyente. Al año siguiente volvió a rendir el examen y esta vez tuvo éxito. En ese punto, además de ganar experiencia colaborando en los ejercicios de otros, se propuso como meta realizar una película por año.

## Situaciones en el límite (1982)

"Esa fue una película de observación sobre un pueblito cuyas circunstancias eran similares a las de Berlín, estaba dividido por la frontera y tenía una pared en el medio. Era el único pueblo que quedaba con la pared y nadie se ocupaba de esa zona. Hice el film con Hans Peter Ziegler, un compañero hispanoalemán con el que éramos ideológicamente opuestos pero compartíamos el interés político, los dos queríamos hacer algo por ese lado. Al final, el concepto del guión quedó más en manos suyas.

Hicimos un viaje de investigación, sacamos fotos y preparamos un proyecto para que nos den los recursos. Cada día era interminable en experimento y discusión. Tratábamos con distintas lentes, distintos materiales. Medíamos cada cosita porque el material era muy escaso. La Escuela te enseñaba a la Richard Leacock: cincuenta a uno, estar en todo momento, en todo lugar. Pero después te largaba a filmar con nada, lo que era bastante contradictorio.

Quedó una cosa de 44' pero fue muy traumático hacerla. Estábamos en contacto con la gendarmería oriental, la occidental, los dos ejércitos, sobrevolaban los rusos y venían los yanquis con los Cobra a preguntar qué hacíamos ahí. Era una situación completamente fuera de lo normal, apenas a 200 kilómetros de donde vivíamos. Encima, yo tenía que andar con la radio pegada a la oreja porque acá estaba pasando lo de Malvinas.

En aquel momento la Escuela tenía una tendencia liberal progresista, un poco lo que había quedado del '68. Eso duró hasta el '83, más o menos. Después todo eso se fue al carajo y entraron más en la línea Reagan-Bush".

## Material humano (1983)

"Volví al país después de tres años y medio, y ya tenía la sensación de que no había estado nunca. En Bariloche me dice un amigo: '...Sí, porque acá está lo de gendarmería infantil...' Lo interrumpo: '¿Cómo, cómo? No entendí bien. ¿Qué gendarmería infantil?'. Averigüé y había realmente un escuadrón de gendarmería infantil, era un proyecto oficial del proceso bastante importante, una idea de Bussi, que después de Malvinas lógicamente habían dejado un poco al costado. Pero existía realmente y había pibitos de cinco o seis años haciendo tareas militares, instrucción, vestidos con pulóveres verdes gruesos y gorras verdes. Y con una cámara de VHS que me prestó una gente amiga grabé durante dos o tres días. Yo no los engaño ni

nada pero ellos estaban chochos porque pensaban que iba a ser una publicidad sensacional. En ese momento, en la Escuela estaba muy mal visto trabajar en video, así que la sala de edición en U-Matic estaba vacía y ahí termine el corto”.

**Material humano** combina las diversas actividades de los chicos con las entusiastas declaraciones de un comandante de gendarmería sobre el proyecto, una especie de guardería castrense. En uno de los papeles oficiales que enumeraban los objetivos de la idea, los niños aparecían designados como “material humano” apto para sumarse al ejército en un futuro. El corto ya tiene la fluidez narrativa que caracteriza el trabajo posterior de Echeverría y fue su primer intento de indagar en el funcionamiento de la psicología militar.

## Un negocio redondo

“Mi primer trabajo periodístico para la televisión alemana fue sobre el proyecto de fabricación de los aviones Pampa, que se estaba llevando a cabo entre el ejército argentino y la empresa alemana Dornier. Era un proyecto secreto, sobre todo en Alemania, porque la constitución prohíbe hacer cualquier tipo de exportación de armas a los llamados “países en conflicto”, es decir, dictaduras. Y por parte de Argentina era un caso descarado de gasto de dinero público. Tenían un pueblito al lado de un lago en la frontera de Alemania, Suiza y Austria, y ahí veías Falcon, Renault 12, mucamas cordobesas, familias enteras de militares y no militares trabajando en ese proyecto. Aerolíneas Argentinas modificó especialmente el curso de su línea y puso un vuelo de Europa hasta Córdoba para llevar materiales allí. Para la Dornier fue un negocio sensacional. Les vendían el avión, la construcción y el know-how. El programa para el que lo hice estaba bien establecido, así que esa vez me tocó laburar con camarógrafos profesionales y con buenos equipos”.

## Cuarentena (1984)

“Cuando estábamos editando en la TV conocí a Osvaldo Bayer y a partir de ahí quedamos en contacto. El me comenta que quiere volver a la Argentina antes de que termine la dictadura. En ese momento yo estaba por tirarme a hacer algo de ficción sobre las Malvinas”.

**Cuarentena**, un largometraje de 90’, sigue el recorrido de un exiliado político en Berlín, que resuelve volver. Echeverría filmó su vida en Alemania en blanco y negro, con “dos mangos”, atravesando Alemania Oriental en un Volkswagen. “Cuando se acabó el material, que eran unos diez, doce rollos, presenté el proyecto a un productor del segundo canal alemán. Lo tomaron, así que se pudo filmar la otra parte, el regreso de él, el reencuentro con amigos, con su mamá. Y paralelamente, el cierre de la campaña política del ‘83. Toda la parte en Argentina la hicimos en color. Para la última toma conseguimos entrar al congreso, gracias a Augusto Conte, que había sido electo diputado. Conte quería ver el despacho del que lo habían desalojado en el ‘76. En el recinto había una capa así de tierra. Como era la sede de las tres fuerzas armadas, para salir nos tuvieron detenidos tres horas a Bayer, a Conte y al resto del equipo”.

## El gringo loco (1985)

Originado en una investigación periodística de Echeverría, **El gringo loco** o **Invierno en la Patagonia** fue un cortometraje sobre Otto Meiling, pionero del esquí que vivió hasta 1991 en el cerro de Bariloche al que dio su nombre. A través de la historia de su protagonista, el film traza a la vez una historia de la ciudad.

“Me tocó una nevada espectacular. Quedó todo aislado y no sabíamos si Meiling estaba vivo o no, allá en su casa. Así que un día me cargué el grabador y un camión me llevó hasta las góndolas que suben el cerro, me puse los esquís y me largué hasta la casa de Otto. Y casi no la encuentro, porque estaba todo tapado de nieve. Lo ví, grabé cosas con él hasta que se me acabaron las pilas y después bajé esquiando hasta el pueblo. Fue interesante porque encontré un material en el que tenía a los protagonistas de mi película cincuenta años antes, en 16mm., poco después de que llegaran a la zona.

Tuve mucho respaldo de la TV para hacerla. Trabajé con comodidad y por primera vez pude tomar cierta distancia con el material. Cortar para mí había sido siempre un trauma, no sólo por que te encariñas con lo que hacés, sino también

porque me había sentido siempre muy comprometido con los temas que trataba, eran cuestiones muy personales. Con esto en cambio no, lo pude abordar desde una perspectiva más profesional”.

## Juan: como si nada hubiera sucedido (1985/87)

El periodista Esteban Buch sale en busca de Juan Herman, el único desaparecido de la ciudad de Bariloche. Mientras la justicia demora trágicamente el caso y se aprueban la Obediencia Debida y el Punto Final, Buch localiza y entrevista a los militares responsables de la zona en el momento de la desaparición, establece el paso de Juan por el campo clandestino de detención “el Atlético” y trata de descubrirlo a partir de los testimonios de familiares y amigos.

“Yo conocía el caso de Juan por ser de Bariloche y porque mi viejo también era médico, como el suyo. Si bien no había un gran contacto entre las dos familias, mi viejo iba bastante a verlos y me tenía al tanto. En ese primer momento no se manejaba abiertamente la idea de que lo habían secuestrado los militares. Una de las primeras pautas al respecto la tuve trabajando en una revista de Bariloche. Se planteó la idea de escribir algo crítico, y yo propuse investigar lo de Juan Herman. Para mi sorpresa me dijeron que no, que eso podría alterar a la gente del cuartel. Ahí entendí que se sabía bien cómo era la cosa.

Así que yo tenía el proyecto en la cabeza desde que entré a la Escuela como oyente. En algún momento nos pasaron una película de la era Leacock, una investigación sobre el caso de uno de esos padres que salen a comprar cigarrillos y no aparecen más. Por un lado lo buscaban al tipo y por otro iban hacia atrás en su biografía tratando de encontrar datos que justificaran lo que había hecho. Era un trabajo grupal y los realizadores salían en la película discutiendo entre ellos lo que había que hacer, cuál era el camino a seguir. Y viendo eso se me ocurrió que había que salir a buscar a Juan en todas las direcciones posibles: por qué se lo negaba, qué móviles había, cómo había pasado todo.

Lo charlé con el productor de **Cuarentena**, con el montajista y con Bayer. Todos ellos me dieron un espaldarazo bárbaro porque tenían experiencia. La película sobre Meiling me permitió resolver el eterno problema mío que era venir para acá. Hice la investigación para Juan desde agosto hasta mitad de septiembre del ‘84: tomé fotos, fotocopí documentos y armé el proyecto. En marzo del ‘85 terminé de escribir y me lo aprobaron casi de inmediato en la Escuela de Cine. Después traté de buscar otros fondos pero me costó mucho conseguir algo, porque me decían que no le veían nada experimental. Yo sentía que en ese momento lo que necesitábamos en Argentina era rever lo que había pasado y tener este tipo de testimonio, y no un trabajo experimental. Así que lo volví a hablar con la Escuela y pedí una ampliación del presupuesto.

Durante un mes que vine acá fui a Bariloche y filmé las primeras tomas, en las que probamos cómo daba Esteban y cuál era la reacción frente a la cámara del viejo Herman. Esas eran las cosas que más me preocupaban porque hasta no tener eso no podía saber si se justificaba hacer toda la movida desde Múnich. Había muy poco

sobre Juan cuando empecé. El había estado estudiando en Bahía Blanca y en Buenos Aires y mucha gente cercana había desaparecido también. Además, empecé a militar cuando co-menzaba la persecución de las tres A y entonces se hacía mucho más difícil que hubiera compartido sus cosas con la gente de Bariloche”.

La idea de utilizar a Buch como personaje conductor fue surgiendo de a poco. “Fuimos juntos a hacer varias entrevistas, y yo no se lo decía pero lo iba viendo en distintos ambientes y me imaginaba cómo podría funcionar. La longitud (2hs. 40’) quedó definida por el deseo de no dejar huecos en cuanto a la elaboración del material: yo veía muchas dudas en la gente acá en Argentina. Cuando más se omitía hablar del tema, incorporarlo en el debate, más sentía yo la necesidad de avanzar sobre varios puntos. Ahora sería diferente<sup>1</sup>. Además, estando afuera, te cuestionás mucho más la relevancia que van a tener ciertas cosas acá después. Llegaba Bayer y yo lo llamaba y le preguntaba: ‘Ché, con relación a esto, ¿cómo está allá la cosa?’, ‘Bien, bien’, me decía, ‘No te calentés’.

Cuando me ofrecieron dar una serie de conferencias para el Instituto Goethe me vine para acá decidido a empezar. Dorothee Schön, una compañera de la Escuela que estaba escribiendo un largo ambientado en la época de la dictadura, *Ojos azules*<sup>2</sup>, me trajo los equipos a Buenos Aires. Conseguí un departamento prestado e hice diez días de preentrevistas con los que iban a estar en la película. Conocí a un muchacho que hacía cine, y que se ofreció para hacer sonido, pero cuando se enteró de que había entrevistas directas con militares no quiso saber nada. Y no quiso saber nada una noche antes de empezar. Así que Dorothee se calzó todos los equipos y tuvo que hacer de sonidista. Pasamos quince días bastante intensos, en los que yo hacía cámara, ella hacía sonido y Esteban hacía las entrevistas. El proyecto crecía y se nos acabó el material fílmico y las cintas de sonido, así que empezamos a gastar dinero propio, o de familiares. Después nos fuimos a Bariloche con Esteban, estuvimos un mes allá y luego yo me vine acá otra vez para filmar dos semanas más. Volví a Alemania en diciembre del ‘85, revelé las cosas, vi que algunas tomas estaban mal, así que volví a pedir una cámara y más material, me pagué yo el viaje de vuelta a la Argentina y entre febrero y abril filmé lo último. Una de las entrevistas fundamentales quedó en U-Matic, porque ya no había con qué pagar la película.

El montaje fue un largo calvario y un descontrol desde el punto de vista financiero. Yo me había venido a vivir acá pero tuve que volver a Alemania para hacer la edición. Un tiempo me acompañó Horacio Herman, el hermano de Juan, con quien habíamos hecho algunas de las entrevistas. Todo fue larguísimo, porque la película ya tenía una dimensión que excedía la capacidad de la escuela. El acople del material tuve que hacerlo trabajando de noche en equipos de la TV de Baviera, anotando todo en tarjetas, y era un lío, primero porque a mí ya no me hacía más gracia estar allá, y segundo porque no tenía un lugar fijo donde quedarme. Vivía en casas que iba cuidando: como venía el verano, cuidaba plantas, gatos o perros y vivía en distintos lados. Una noche usé un living grande que tenía, y estuve toda la noche armando el hilo de la película con las tarjetas en el suelo. Estuvo varios días eso ahí, tenías que caminar para seguir el argumento. Después, cuando estaba terminando el crudo, la Escuela perdió interés. Me dijeron que no le veían posibilidades de salida. Se hizo septiembre, en la Escuela no me podían ver más, así que grabé con una VHS todo el material frente a una moviola y me dije: ‘Buéh, algún día lo termino’.

Para terminar de editar presenté un pedido de subsidio al INC, con un desglose preciso de lo que necesitaba. Presenté cartas de referencia, presupuestos, todo. Y un día llamo por teléfono desde Alemania y me dicen que ya está, que falta la firma de Antin, pero que era una formalidad. Entonces les dije a los de la Escuela que estaba la plata, contrataron una editora, y empezamos a trabajar pero al

final el subsidio no salió porque faltaba la aprobación de la asociación de documentalistas.

Mientras tanto, Dorothee había vendido su guión a la Bioskop y le asignaron a Reinhard Hauff para dirigirlo. Hauff preguntó qué podía ver de la Argentina para ambientarse y le hablaron de mí y de la película. Yo ya me estaba por volver, y el vino a ver el material, quedó encantado, llamó a la Escuela para elogiarlo y me trajo acá para que le diera una mano con el armado de *Ojos azules*. Entonces nos juntamos con Bayer y charlamos mucho sobre el comienzo. El limó cosas porque yo frenaba el principio de la investigación del tema; después escribí los textos, él me dio una mano para hacerlos más directos y redactó todo el final. Me mandé otra vez a Bariloche, y en una radio grabamos todos los textos con Buch. Mientras, Hauff tocó un par de puertas en la Escuela y en la TV alemana y un día me llamaron, me dijeron que estaba parte de la guita y que fuera cuando quisiera a terminar de editar. Ya se había hecho el ‘87. Por entonces salió también el subsidio del INC, pero la película ya estaba terminada. Me dieron veinte latas de material virgen”.

Echeverría supo convertir la ausencia en un hecho estético y en un elemento dramático. Están los testimonios y los sitios que esos testimonios mencionan; están las fotos de Juan y su voz registrada en los cassettes que mandaba a su familia mientras estudiaba; están los responsables, confrontados el tiempo suficiente como para que hasta lo que no dicen se convierta en una declaración. En tres momentos la cámara filma sin que los entrevistados se den por enterados. Ese recurso molestó recientemente a Quintín, de *El Amante Cine*, que en una reseña sobre el film se preguntó si los militares eran excepciones “a la ética que condena los reality shows”<sup>3</sup>. Carlos está al tanto del comentario y responde:

“Los milicos argentinos y toda la gente que colaboró con la dictadura, después de haber matado a más de cien periodistas, los tomaron siempre como forros a quienes llaman para tener un micrófono y decir lo que ellos quieren decir. Siempre se aferraron de cual-quier cosa que pareciera un periodista para hacer su propaganda oficial. Y todo en un clima de cordialidad, en el que no hablamos de nada, tomando a la persona como normal si no se interesa por nada más que por registrar su voz. Cuando leí aquello, pensé que este Quintín era un tipo que tenía veinte años o menos, porque si él tuviese más de 20 años y hubiera hecho algo periodísticamente, sabría lo que es que a uno le apaguen un grabador o que le digan acá no grabás o acá no filmás. En la película, Esteban encarna a una persona de otra generación: él no tiene por qué conocer las reglas de juego, no sabe que se habla de lo que ellos quieren y no se habla de lo que ellos no quieren. La sorpresa, los enojos, se producían precisamente porque alguien insistiera con algo que no era lo que ellos pensaban pautar.

Yo no soy un gran analista, ni nada. No sé hasta qué punto el hecho de responderle a Quintín no supone faltarle el respeto a toda la gente que interpretó bien lo que hicimos. Pero hablando de los reality shows, no creo que se pueda comparar un asesino, o un tipo que es cómplice en el asesinato o desaparición de gente, con un anciano al que sorprenden levantando una valija. Frente a gente que ha sido cómplice o autora de los hechos que estamos hablando, lo que hicimos no me parece ninguna falta de consideración. El compromiso uno lo tiene con los espectadores y con los desaparecidos, y no con ellos. Pensar que ellos van a acceder a hablar de algo que prefieren mantener lo más lejos posible de sus conciencias es ridículo. Si algo revela la osadía de ese civil de 22 años es precisamente que eso de lo que se ven obligados a hablar les pesa en su conciencia.

Y además, cada vez que se da la película me salen con lo de la cámara oculta. No hay cámara oculta en *Juan*. Uno preveía las cosas. El despelote que se iba a armar con el tipo que se enoja fue previsto. Son momentos del documental, no es una cámara oculta.

Como es cine, la escena no se limita al momento en el que empieza o termina la entrevista, sino que depende del valor que le asignás a lo que se habló o no se habló. Y la cámara estaba todo el tiempo ahí: incluso hasta pusimos luces, porque sabíamos que se iba a producir la explosión. Buch le hablaba, él se puso a gritar, yo miraba por el objetivo y cambiaba planos, Dorothee grababa, se acabó un rollo, lo cambié, seguimos filmando, la cámara de 16 hace ruido... El tema era que a él no le importaba. Había hecho crisis y estaba en otra cosa. Y después, cuando Esteban aceptó sus reglas, se calmó, nos habló de la conquista del desierto, nos trajo un album de fotos y hasta nos permitió filmar algunas.

Habría que charlarlo con algún psicólogo porque es un tema interesante. Cuando los tipos se ven confrontados directamente con algo, es como si no pudieran salir de esa cápsula en la que quedan atrapados. En ese momento no están pensando si está la cámara, si está el micrófono, quién sos vos, quiénes son ellos. Están pensando cómo salir y están sorprendidos. Porque, de entrada, a nosotros nos tomaban por boludos. Primero, por el hecho de ser periodistas, pero además éramos doblemente boludos por ser jóvenes. Para manejar esas cosas me sirvió mucho el servicio militar. Para mí fue como un involuntario puesto de observación de una cantidad de patologías”.

## Sin descanso

Después de Juan, Echeverría colaboró en algunos proyectos ajenos. En 1989 comenzó a documentar el caso de los mellizos Reggiardo Tolosa, por iniciativa de la televisión alemana. “Eso lo hice con Andrea [Schelleberg], mi compañera, como un informe de diez, doce minutos, pero con el correr del tiempo se transformó en un documental largo cuya filmación no terminó todavía”.

“Cuando se confirmó que los mellizos eran Reggiardo Tolosa, el juez le dio la custodia a Miara y sólo él sabía donde los tenían. Investigamos y localizamos un departamento en el que podían estar. Subimos al edificio de enfrente para hacer unas fotos y cuando estábamos arriba el portero nos cerró la puerta y llamó a la policía. Pudimos salir de la terraza por otro lado y mientras ellos subían por el ascensor, empezamos a bajar por la escalera y a ponernos de acuerdo en lo que íbamos a decir. Nos llevaron, nos torturaban con la idea de que íbamos a estar juntos pero nos dejaban separados. A mí me decían que la iban a violar y a ella que a mí me iban a torturar. La técnica de ellos no es investigar, sino joderte a ver qué es lo que te hacen decir. Ni se les ocurrió mirar en el auto, por suerte, porque ahí teníamos las libretas con todo anotado y hubiera saltado en seguida lo que estábamos haciendo.

Los dos dijimos más o menos las mismas estupideces: que estábamos enamorados y queríamos sacarnos unas fotos con fondo de la ciudad que no fuera el mismo de las postales, y también que trabajábamos para una agencia de noticias alemana y que nos habían pedido fotos así. En algún momento a alguno se le ocurrió que si la agencia era alemana, teníamos que conocer a alguien en el Instituto Goethe. Yo dije que sí, llamaron y por suerte en el Instituto se movilizaron en seguida. Hicieron varias llamadas y al final nos vinieron a buscar.

Accedimos a hacer un compendio del material sobre los mellizos para Edición Plus, porque era la primera posibilidad que teníamos de que realmente se difundiera. Ahora estamos pensando que recién lo vamos a terminar en el momento que podamos tener un contacto fluido con los mellizos, si es que alguna vez lo logramos. Por eso es que nos resignamos a no documentar algunos momentos claves de la historia, por respeto hacia ellos y hacia los familiares. Pero en general tuvimos bastante acceso a muchas cosas y tenemos varias historias paralelas, cosas que nos pasaron a nosotros que quizá fuera interesante ficcionar. A veces puede importar no sólo qué

es lo que logramos sino también cómo lo logramos, y la intervención que tienen en eso otras personas.”

## Otros proyectos

“Como no teníamos un encargo muy preciso de lo que iba a ser el primer informe sobre los mellizos, abordamos el tema de los chicos desaparecidos en varios casos. Así fue que hicimos una documentación bastante importante sobre el caso de Jimena Vicario y llegamos a poner en práctica ciertas cosas de lo llaman el docu-drama: la cámara metida en el medio de situaciones críticas de un grupo humano, en el medio de una discusión para decidir algo muy importante en la vida de ellos. La cámara está ahí, y es como si no estuviera. Es una de las cosas más interesantes que se pueden dar en el género”.

Echeverría ha reunido material para varios otros proyectos: un documental con el testimonio de los sobrevivientes del Atlético, un retrato de Hebe de Bonafini, un trabajo sobre el Moyano, otro sobre la represa de Piedra del Aguila. Para Alemania hizo con Andrea un corto de 15' sobre Eva Perón. No para de trabajar, pero al mismo tiempo se mantiene escéptico sobre el desarrollo del documental local y prefiere mantenerse aparte de todas las internas.

“En el último concurso del INC había dos categorías, una para realizadores con experiencia y premios nacionales o internacionales y otra para gente que recién empezaba. Yo, con toda humildad, me presenté en la primera, porque si bien no tengo grandes premios, hice varias películas y era ridículo que me pusiera con los que nunca presentaron proyectos. La cuestión es que cuando estaba preseleccionado mi proyecto junto con otros seis, alguien que no era del INC fue y señaló que yo no tenía premios nacionales o internacionales. En el INC me dijeron que la próxima vez lo iban a tratar de hacer anónimo para evitar ese tipo de cosas. Me dio mucha lástima. Al final, somos cuatro gatos locos haciendo esto acá y me parece que la función nuestra es otra, no la de estar compitiendo, cagándonos entre nosotros. Al ser una observación analítica de lo que es nuestra historia, al documental se lo toma como liberal de izquierda, en el mejor de los casos. Lo que es crítico, digamos, siempre es menos conservador. Entonces me parece bastante contradictorio que la gente compita de una manera tan capitalista frente a lo que es la posibilidad de llevar adelante proyectos que tienen algún contenido social.

En Alemania me llevó seis o siete años conocer la idiosincracia de allá y ahora me llevó otro tanto entender cómo se trabaja acá. Y veo dos vicios fuertes. Primero, que en lugar de llegar a un determinado sitio y tratar de pasar desapercibido y no romper con la realidad, se llega diciendo ¡Acá estamos nosotros! Como si la cámara fuera un instrumento fálico, y todos tuvieran que rendirse a tus pies. Es como una sobre facturación de lo que es, de que significa hacer esto. Y después me parece que hay una tendencia a incluir entre los logros propios cosas que hicieron otros, y esa tendencia está cada vez más difundida. Nosotros estamos en un programa conducido por dos personas que se supone que investigan, y resulta que los que investigan son los que son llamados “productores”. Y nadie termina sabiendo bien quién hizo qué cosa”.

## Notas

1. Posteriormente Echeverría cortó una versión de 120' y otra de 90'.
2. *Ojos azules* (Blauaugig, Alemania Federal-1989) de Reinhard Hauff, con Götz George, Miguel Angel Solá, Julio de Grazia.
3. *El Amante Cine*, Buenos Aires, octubre de 1994.

**dos o tres  
cosas más  
sobre**

**ALFRED HITCHCOCK** DEBE SER EL REALIZADOR CINEMATOGRAFICO QUE MÁS LITERATURA HA GENERADO DESPUÉS DE CHARLES CHAPLIN. SU OBRA ES OBJETO DE CONSTANTE INTERÉS ENTRE LOS ESTUDIOSOS Y ADEMÁS SE HA MANTENIDO COMO UN PRODUCTO RENTABLE A TRAVÉS DE LOS AÑOS, LOGRO QUE LA INDUSTRIA SABE RESPETAR ESPECIALMENTE. ELLO QUEDÓ DEMOSTRADO EN 1985 CUANDO LA UNIVERSAL HIZO UNA PEQUEÑA FORTUNA CON LA COMPRA Y REPOSICIÓN MUNDIAL DE **FESTÍN DIABÓLICO (1948)**, **LA VENTANA INDISCRETA (1954)**, **EL TERCER TIRO (1955)**, **EN MANOS DEL DESTINO (1956)** Y **VÉRTIGO (1958)**. SÓLO LOS FILMS DE CHAPLIN, Y ALGÚN CASO AISLADO COMO **NAPOLEÓN (GANCE, 1927)**, PODÍAN CITARSE COMO PRECEDENTES DE SEMEJANTE OPERACIÓN. EN 1986 LAS HUMORÍSTICAS PRESENTACIONES DE SU PROGRAMA DE TV FUERON COLORIZADAS Y UTILIZADAS EN NUEVAS VERSIONES DE LOS VIEJOS EPISODIOS. HASTA SU AMPLIA OBRA MUDA, CUYO INTERÉS ES PRINCIPALMENTE ARQUEOLÓGICO, ESTÁ DISPONIBLE EN VIDEO.

ESE CONTEXTO NO PARECE DEMASIADO FAVORABLE PARA AGREGAR ALGO SOBRE EL TEMA. Y SIN EMBARGO, EN UNA OBRA TAN VASTA ERA MUY DIFÍCIL NO ENCONTRAR ALGUNOS PUNTOS POCO REVISADOS. EN LAS PÁGINAS SIGUIENTES NO SE PRETENDE DESCUBRIR LA PÓLVORA, PERO SÍ SE REÚNE INFORMACIÓN MUY DISPERSA SOBRE LAS DOS VERSIONES DEL FILM **BLACKMAIL (1929)**, SOBRE LOS DOS CORTOMETRAJES DE PROPAGANDA QUE REALIZÓ DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL, Y TAMBIÉN SOBRE EL EXTRAÑO CASO DEL NARRADOR NO ACREDITADO, UN ENIGMA QUE EL LECTOR QUEDA INVITADO A ACLARAR. EL DOSSIER INCLUYE, ADEMÁS, UNA APRECIACIÓN DE HITCHCOCK POR JEAN-LUC GODARD Y UN ARTÍCULO INÉDITO DEL MAESTRO EXPLICANDO CÓMO DIRIGIR, NADA MENOS. ▶

Todo parece indicar que el nombre de Hitchcock todavía tiene todo el atractivo que el interesado supo imprimirle en vida, manejando astutamente la publicidad, vendiendo su apellido a colecciones de aventuras juveniles o a ediciones de relatos de suspenso y terror, exponiéndose frente a la cámara como ningún otro realizador supo hacerlo, e incluso inspirando divertidos imitadores, como William Castle. Hasta en las entrevistas que concedió a los estudiosos de su obra, Hitchcock domina la situación con la habilidad del mejor vendedor, siguiendo siempre la corriente de su interlocutor y reiterando mecánicamente anécdotas y datos cuyo impacto conoce muy bien. Una rara ocasión en la que apareció descolocado -y, en consecuencia, visiblemente molesto- fue en el especial para TV *El Hitchcock ilustrado*<sup>1</sup>, frente al verborágico erudito William K. Everson. La aparente causa de fricción es que Everson insiste sobre algunos de los films menos revisados de su período inglés, y obliga al realizador a volver sobre algo que recuerda poco y le interesa menos.

## 1. El hombre que sabía demasiado

El primer film sonoro de Hitchcock fue también el último mudo. *Blackmail* (1929) tuvo una versión muda y otra sonora, una de las cosas que podía pasarle a un film entre 1928 y 1930, mientras la industria y los exhibidores digerían el impacto del sonido y actuaban en consecuencia. Hubo en ese entonces:

1) Films mudos con secuencias habladas, como *The Jazz Singer* (*El cantor de jazz*, Alan Crosland-1927);

2) Films que se concibieron sonoros pero de los cuales se hizo una versión muda para las salas que no habían incorporado los nuevos equipos. Así existió una absurda versión muda del musical *The Broadway Melody* (*La melodía de Broadway*, Harry Beaumont-1929).

3) Films que se hicieron mudos, pero que fueron manipulados para obtener también una versión sonora, no sólo musical sino hablada. Entre los casos más célebres de esta práctica deben contarse *Lonesome* (*Soledad*, Paul Fejos-1928) y *City Girl* (*El pan nuestro de cada día*, F. W. Murnau-1929), ambos modificados por sus productores. A *Lonesome* le agregaron sólo dos secuencias con diálogo, mientras que *City Girl* sufrió varios cortes y adiciones, entre ellos dos escenas con una dupla cómica muy lejana a la intención de Murnau. En ambos casos, la versión sonora fue desautorizada por sus realizadores<sup>2</sup>.

En un artículo para *Sight & Sound* (Londres, primavera boreal de 1983) el investigador Charles Barr detalla esta categorización para argumentar que el caso de *Blackmail* es singular: se filmó muda, buena parte se volvió a filmar sonora y su estreno oficial fue como film sonoro, aunque después se distribuyó la versión muda. Pero lo que hace del film "un caso único de estudio", como dice Barr, es que Hitchcock pudo mantener control sobre las dos versiones del film y que la comparación de ambas revela dos obras distintas.

En esos términos, lo primero que salta por el aire es la afirmación del biógrafo Donald Spoto en *La cara oculta del genio*: "Hitchcock rodó de nuevo tan sólo unas cuantas escenas, con música en directo y efectos sonoros situados fuera del escenario" (p. 130). Por empezar, ambos films son distintos incluso en los fragmentos que más se parecen entre sí: Hitchcock rodó todas las tomas dos veces, para que cada versión tuviera su propio negativo y de ese modo no fuera

necesario contratiplar planos de una versión a otra, con la consecuente pérdida de calidad. Por otra parte, la versión muda tiene planos que fueron rodados con equipos sonoros, así como la versión sonora incorpora mucho material filmado mudo al que se le grabó el sonido apropiado en la postproducción.

Desde luego, de una versión a otra hay sustanciales diferencias en la puesta en escena de numerosas secuencias y esas diferencias se plantean casi siempre como alternativas al corte. Pasar de un plano a otro manteniendo un diálogo en sincro era todavía muy difícil, pero Hitchcock se resistía a resolver todos sus diálogos con largos planos fijos. Cuando debió hacerlo buscó que sus alternativas jugaran con el espacio, ya sea incorporando el fuera de campo a través del sonido o fraccionando la composición interna del plano. Algunos ejemplos:

- Alice y Frank toman un café en un bar repleto. Ella no quiere ir al cine y Frank se irrita. En la versión muda hay varios planos de ambos y los correspondientes intertítulos. En la sonora, la cámara toma simultáneamente a los dos, sentados a la mesa. Sobre la irritación de Frank, Hitchcock agrega otra variable: las numerosas, incomprensibles voces que provienen de las otras mesas.

- Alice y Crewe conversan frente a la puerta de la casa de éste. Tracy los observa sin ser visto desde la vereda de enfrente: dos *inserts* nos muestran su rostro tenso. Cuando la pareja está por entrar, Tracy los interrumpe. Lo vemos en la versión muda, pero en la sonora sólo oímos su voz.

- Crewe trata de violar a Alice mientras ésta se cambia detrás de un biombo. En la versión muda la cámara adopta el punto de vista de cada protagonista durante toda la acción y se alternan planos de él avanzando con planos de ella que lo observa. La tensión está jugada por la forma en que ambos se miran, él con deseo, ella con horror. En la versión sonora, la cámara permanece fija registrando ambos personajes al mismo tiempo, separados por el biombo. La tensión se apoya en otros puntos: él canta "*dicen que eres alocada y traviesa*", acompañándose con un piano (que no aparece en la versión muda); se aproxima al biombo y cuando finalmente lo atraviesa murmura "*No seas tonta, Alice*".

- Tras matar a Crewe, Alice vaga por la ciudad. El brazo inerte de Crewe es una imagen recurrente que la devuelve una y otra vez a la escena del crimen. Pero sólo en la versión sonora, Alice tropieza con el brazo de un mendigo dormido en la calle y se oye un grito, que no es suyo: un corte repentino nos lleva a la casa de Crewe, donde la casera acaba de descubrir el cadáver.

La versión muda (la única que se estrenó en Buenos Aires) es mucho más dinámica, en términos crudos y objetivos: tiene más planos que duran menos y se mueven más. Pero el abanico de recursos que Hitchcock abrió para la versión sonora supuso otra articulación del espacio, un nuevo sentido para cada corte. Una versión abreva en treinta años de energía cinética; la otra prolonga indefinidamente el terreno de la representación.

## 2. Corresponsal extranjero

En Buenos Aires está disponible en video prácticamente toda la filmografía de Hitchcock, incluyendo algunos títulos mudos de nula difusión previa, como *The Ring* (1927). Pero será muy difícil que alguna vez lleguen a editar *Aventure Malgache* y *Bon Voyage*, dos cortometrajes que fueron su contribución personal al esfuerzo bélico de los aliados.

El productor y exhibidor inglés Sidney Bernstein propuso a Hitchcock la realización de estos films, para cuyo rodaje el realizador regresó a Inglaterra hacia fines de 1943. Ambos fueron producidos por una firma provisoria denominada Phoenix, para el British Ministry of Information y se rodaron en los estudios Welwyn entre el 20 de enero y el 25 de febrero de 1943<sup>3</sup>. Están hablados en francés, ya que su destino era la exhibición en las áreas liberadas de Francia. Casi todos los personajes de las dos películas fueron interpretados por un grupo de teatro francés (los Molière) que se encontraba refugiado en Inglaterra.

Aunque el British Film Institute conservó una copia de cada film, su redescubrimiento es muy reciente y las referencias a ellos que pueden encontrarse en la bibliografía sobre Hitchcock son vagas o inexactas. En su libro *Hitchcock & Selznick* (Laertes, Barcelona, 1991) Leonard J. Jeff los supone trabajos “casi documentales” (pág. 165) y Spoto hilvana erróneamente parte del argumento de **Bon Voyage** (pág. 269). La primera descripción precisa de ambos films, con su correspondiente análisis, la hizo el crítico Philip Kemp para *Sight & Sound* (Londres, noviembre 1993). La firma norteamericana Milestone, especializada en material extraño, acaba de editarlos en video, lo que permite prescindir de las fuentes de segunda mano.

El libreto de **Bon voyage** (26') pertenece a J. O. C. Orton y Angus McPhail (sobre idea de Arthur Calder-Marshall) y su acción se desarrolla en dos *flashbacks* complementarios. El sargento inglés John Dougall (John Blythe) es interrogado en Londres por oficiales de la Francia libre. Dougall relata cómo escapó de un campo de prisioneros de guerra situado en Francia, junto a un compañero polaco llamado Godowski. En la emergencia contó con la ayuda combinada y voluntaria de varios miembros de la resistencia: una pareja de ancianos, dos policías de Vichy, un padre y su hermosa hija. Dougall termina su relato explicando que debe entregar en Londres una carta personal a pedido de Godowski, que ha partido en otra dirección. El oficial francés escucha a Dougall, le exige la carta y completa su información: Godowski era en realidad un agente de la Gestapo que se valió de Dougall para localizar resistentes y ejecutarlos. La carta “personal” es un mensaje de gran importancia para los espías germanos en Londres. Dougall asiste azorado al relato del oficial y entrega la carta. “*Bon Boyage*” fue el deseo de cada uno de los resistentes que murieron por sacarlo de Francia.

La primera parte del film es engañosa no sólo porque el sargento Dougall relata únicamente los hechos que conoce, sino porque Hitchcock los ilustra con su misma ingenuidad. Hasta que el oficial francés comienza su relato, Dougall y el espectador están convencidos de que la fuga ha sido una operación extraordinariamente sencilla y muy poco riesgosa. La tarea de la resistencia parece cosa de niños. La segunda parte, que describe la traición de Godowski y la muerte de los resistentes descubiertos, termina con la ingenuidad de Dougall, proporciona a la acción resistente su apropiado heroísmo y, sobre todo, tranquiliza al espectador que hasta ese momento pudo pensar que Hitchcock se había ido a dormir. En su artículo para *Sight & Sound*, Kemp compara apropiadamente el truco narrativo de **Bon Boyage** con el procedimiento similar que descubre el enigma de **Vértigo** (1958). También señala la forma en que Hitchcock y su fotógrafo Günther Krampf sacaron partido del minúsculo presupuesto del film, utilizando decorados muy sencillos y la iluminación sombría y densa del mejor *film noir* <sup>4</sup>.

Típicos de Hitchcock son los dos asesinatos que comete Godowski. En el primero, que tiene lugar en una bodega, el asesino apuñala a su víctima mientras la cámara hace un *travelling* hacia adelante. Un plano interrumpe la escena para mostrar el exterior del lugar, la calle tranquila y desierta. Cuando volvemos al interior, el crimen está consumado. El segundo: una joven resistente descubre la traición de Godowski y trata de llamar por teléfono. Godowski la interrumpe. Primer plano de la pistola apuntando al vientre de la mujer. Primer plano del rostro de ella, con el auricular todavía en el oído.

Godowski (en *off*): *-No la detendré mucho tiempo. Sólo hasta que el auto [de Dougall] se vaya.*

Hitchcock sostiene el primer plano mientras se oye el motor del auto en cuestión. Lentamente, el sonido se aleja. Suena un disparo y el rostro de la mujer se convulsiona. Un *travelling* hacia atrás acompaña la caída de su cuerpo inerte, mientras Godowski toma con calma el auricular, evitando que caiga con ella, y hace una llamada.

**Aventure Malgache** (31') se basó en un episodio real, adaptado por McPhail y Hitchcock. Su estructura tampoco fue usual. Tres actores se preparan para salir a escena y, mientras bromean, uno dice tener dificultades para “encontrarse” con su papel de villano. Otro actor, un abogado de nombre Clarousse, le aconseja imitar a un antiguo enemigo suyo, un comisario

llamado Michel, y procede a contarle su historia. En la colonia francesa de Madagascar, el abogado Clarousse y el comisario Michel tienen frecuentes enfrentamientos en la corte. Cuando Francia es ocupada, Clarousse opera en la resistencia y Michel se pone de parte de Vichy. Buscando una venganza personal, Michel apresa a Clarousse y trata infructuosamente de hacerlo confesar sus actividades en la resistencia. Durante un traslado de prisioneros, Clarousse escapa y se integra al bando aliado. Cuando los ingleses llegan a Madagascar, Michel cuelga un cuadro de la reina Victoria y (como Claude Rains en **Casablanca**) tira su botella de agua de Vichy. La historia termina y el actor desorientado asume la personalidad de Michel.

Además de apoyarse mucho en los diálogos, Hitchcock sintetiza la compleja anécdota volviendo a los tres actores entre bambalinas cada vez que se establece una elipsis. El paso de un nivel de la historia al otro se establece por corte directo, sin ningún artificio que lo explicita y sin una voz en *off* que comente la acción (salvo en una escena documental, cuando el ejército inglés llega a Madagascar). Aunque **Aventure Malgache** posee humor y en conjunto resulta bastante más elaborada que **Bon Voyage**, no tiene el mismo impacto. Aparentemente sus destinatarios pensaron lo mismo, ya que nunca llegó a exhibirse.

Durante su estadía en Inglaterra, Hitchcock se dedicó también a otras actividades: contempló con Sidney Bernstein la creación de una productora independiente (y que ambos concretaron en 1948 con **Under Capricorn**), comenzó a preparar la adaptación de *The House of Dr. Edwardes* (luego **Spellbound**) y colaboró brevemente como asesor de realización en la preparación de un documental sobre los campos de concentración nazis, proyecto que el gobierno británico canceló antes de que se concretara.

### 3. La sombra de una duda

Esta nota termina con un enigma. Los hechos conocidos son así:

En 1945 el realizador Robert Siodmak (que nació en Estados Unidos aunque se educó formal y profesionalmente en Alemania) dirigió para la Universal un *film noir* memorable titulado **The Strange Affair of Uncle Harry** <sup>5</sup>, con George Sanders, Geraldine Fitzgerald y Ella Raines. La productora y generadora del proyecto fue Joan Harrison, que había estado asociada a Hitchcock desde 1935. Harrison había comenzado a desempeñarse como productora en la Universal tras el rodaje de **Saboteur** (*Saboteador*, 1942) que Hitchcock dirigió para el mismo estudio. En 1943, mientras Hitchcock hacía **Shadow of a Doubt** (*La sombra de una duda*), también para la Universal, Harrison producía allí **Phantom Lady** (*La dama fantasma*), otro *film noir* de Robert Siodmak.

**The Strange Affair of Uncle Harry** debió llamarse simplemente **Uncle Harry**, como la obra teatral de Thomas Job en la que se basaba. Según esa obra, Harry era un solterón que finalmente se enamoraba, pero veía su romance estropeado por las maniobras de Lettie, su posesiva hermana menor. Furioso, Harry decidía envenenarla, pero por error mataba a Hester, su otra hermana. Sin embargo, la justicia encontraba a Lettie responsable de ese homicidio y la condenaba a muerte. Harry confesaba su culpa antes de que Lettie fuera llevada al patíbulo, pero nadie llegaba a creerle y el remor-

dimiento le arruinaba la vida. La adaptación cinematográfica llevaba adelante todo ese argumento pero la empresa exigió que se rodaran distintos finales, previendo dificultades con el Código de Producción, que bajo ninguna circunstancia permitía que un asesinato quedase impune. Tras considerar cinco alternativas distintas, la empresa mantuvo la más sencilla: todo resulta una pesadilla del protagonista. Harrison terminó el film, pero se fue de la empresa y no volvió a trabajar allí hasta 1947.

Quizá a causa de esa modificación, el film comienza y termina con la voz en *off* de un narrador, que presenta al protagonista y su rutinario entorno, incluyendo allí a las hermanas Lettie y Hester. El tono lento, sereno y ligeramente juguetón, el acento inglés y la manera de alargar la palabra “murder” son inconfundibles: el narrador es Alfred Hitchcock, anticipándose exactamente diez años a la que será su función habitual como anfitrión en su propia serie de TV. Un fragmento del prólogo:

*“Harry no es sólo un caballero, sino también un hombre amable<sup>6</sup>. Si lo miran bien, advertirán que Harry tiene algo importante en la cabeza, y también en su bolsillo. Parece extraño que un hombre tan amable como Harry ande con un frasco de veneno encima. Y es más extraño todavía el hecho de que pretenda utilizarlo en un frío y calculado asesinato. Pero eso, me temo, es adelantarse demasiado a nuestra historia...”*

El epílogo, tras la decepcionante revelación de la pesadilla de Harry:

*“Esa fue la forma en la que él imaginó que todo sucedería. Sólo que ahora comprendió que nunca podría hacerlo, sin importar cuánto odiara a Lettie. Y así tenemos una especie muy peculiar de asesinato. Podríamos denominarlo El caso del no asesinato”.*

¿Pero qué hace Hitchcock en un film de Robert Siodmak? Ese es el enigma, y cualquier intento de resolverlo será especulativo. Se puede suponer que, al tanto de la particular gracia de Hitchcock como narrador de historias, Harrison le pidió su voz para apuntalar un relato que se le desmoronaba. El nombre de Hitchcock no aparece en los créditos del film. Tampoco figura en una ficha técnica más completa que incluye a todo el reparto, pero no acredita ningún “narrador”. La ausencia no es sorprendente, no sólo porque el nombre de Hitchcock hubiera confundido al público, sino también porque el realizador se hallaba contratado por David O. Selznick y cualquier trabajo suyo para otro estudio hubiera supuesto un arreglo económico formal con el productor. Esa falta de crédito, desde luego, puede llevar a cualquier escéptico a pensar que sencillamente no es Hitchcock el narrador del film. En ese caso, habría que pensar en un estupendo imitador, puesto allí por Harrison como guiño hacia su ex jefe.

De una u otra forma, la idea de usar el carisma natural de Hitchcock para introducir relatos de suspenso data de esta época. Fue también en 1945 que Hitchcock grabó para la cadena radial ABC el piloto para una pretendida serie de misterio y suspenso. Ese piloto se tituló *Malice Aforethought* y se basó en un relato de Francis Iles, autor que el realizador había utilizado ya para hacer *La sospecha* en 1941. Pero lo más sorprendente es que, como *Uncle Harry*, el relato de Iles era la historia de un hombre amable, que descubre el amor pero no puede consumarlo, esta vez a causa de una esposa insoportable. Esa serie radial de Hitchcock nunca se concretó pero la idea no fue olvidada, y fue precisamente Joan Harrison quien diez años más tarde estuvo al frente del programa de TV *Alfred Hitchcock Presenta*, mientras el realizador oficiaba de supervisor general, dirigía algún episodio cada tanto y, sobre todo, consagraba finalmente su imagen de anfitrión-humorista.

En tono, forma y contenido, *The Strange Affair of Uncle Harry* puede verse como un prematuro episodio piloto de la serie, tan involuntario como cautivante.



Alice después del asesinato, en *Blackmail*

### Notas

1. Muy de tanto en tanto lo dan por VCC, con un subtítulo que sabe producir arcadas.
2. Un ejemplo local de este tipo de film es *Perdón viejita*, dirigida por José Ferreyra en 1927 y repuesta en 1931 con una banda sonora que incluyó la voz de un narrador y una canción a cargo de la protagonista María Turgenova. La aplicación del sonido estuvo a cargo del actor Alvaro Escobar.
3. Según Donald Spoto, *op. cit.*, pág. 270.
4. Krampf era vienés y sabía lo que hacía. De su larga lista de trabajos en el cine alemán de los '20 hay que citar *Nosferatu* (Murnau, 1922), *El estudiante de Praga* (Henrik Galeen, 1926) y *La caja de Pandora* (Pabst, 1928).
5. Se estrenó en Buenos Aires con el título *Amor que mata*. No está editado en video, pero existe una copia en 16mm. que puede verse de tanto en tanto en el Club de Cine.
6. Juego de palabras intraducible entre “gentleman” y “gentle man”.

El autor desea agradecer la providencial colaboración de Salvador Sammaritano y Jorge Scherer, sin la cual esta nota no hubiera podido terminarse nunca.

**S**erge July: -¿Por qué Alfred Hitchcock está identificado tan profundamente con el público americano, al punto de encarnarlo?

Jean-Luc Godard: -¡Porque él ha restituido para la gente -el público y la crítica- toda su potencia a la imagen y a los encadenamientos de imágenes! Con Hitchcock, las personas eran felices al redescubrir que el cine tenía también esta posibilidad extraordinaria que nadie igualaba. Esto les daba la tranquilidad de que siempre se pueda hacer cine, que es un arte popular por excelencia. Y tal vez que ellos mismos, entonces, existían en tanto pueblo.

-¿Por qué restituido?

-Porque eso se había perdido. El ha redefinido para la gente lo que el cine mudo habría debido ser, un engaño muy popular pero que iba mucho más allá. Y que con la complicidad de la prensa, de los escribas y de la manera en que se utiliza el lenguaje (los que se sirven de la literatura no para comunicar sino para dirigir) había sido domesticado por la invención del sonoro.

El cine, es la infancia del arte. Las otras artes, son el arte adulto. Y el cine había retomado todas las otras artes pero en una escala popular, en un estado de infancia. Es por eso que es un arte democrático mientras la música y la pintura, por ejemplo, fueron siempre muy elitistas. Incluso cuando Mozart se inspiraba en una fanfarria de pueblo, era siempre para un príncipe. Y el cine ha producido la fuerza de Mozart y de Picasso en el Himalaya, tanto como en un pueblo suizo o andino.

Hitchcock, era un «vidente», el «veía» sus films, antes de escribirlos. La anécdota sobre **Corresponsal extranjero** (*Foreign Correspondant*, 1940) es conocida. El paseaba por Holanda y ve un molino cuyas alas se detienen. Cuando todo el mundo dice: «*Los molinos son bonitos en Holanda*», él dice: «¿Por qué eso se detiene?». Y es un film policial que comienza. «*Esas alas deteniéndose, eso puede ser una señal*». Pero la frase: «eso puede ser una señal», es lo que yo llamaría el verdadero lenguaje y no el lenguaje del escriba.

Hitchcock era el único hombre que podía hacer temblar a 1000 personas, no diciéndoles como Hitler: «*Los masacraré a todos*», sino como en **Tuyo es mi corazón** (*Notorious*, 1946) mostrando una hilera de botellas de borgoña. Nadie logró hacer eso. Solo los grandes pintores, como Tintoretto.

En su estudio sobre Tintoretto, Sartre cuenta a propósito de El Veneciano lo que los críticos siempre le reprocharon a Hitchcock: ellos estaban subyugados por él y al mismo tiempo les molestaba su amor por las recaudaciones. Del mismo modo, Tintoretto quería batirse con todos sus concurrentes cuando creía oír hablar de un encargo. Para conseguir más rápido el mercado, él ponía sus «ayudas» en el trabajo. Esto hacía que mientras los otros llegaban con bocetos, él ya tenía listo el cuadro. Y se ponía en el bolsillo al mercado. Hitchcock hacía lo mismo. Y además estaba cerca del público en el sentido clásico: es también por esto que es identificado con la potencia del cine.

-¿De dónde le venía esa fuerza, esa capacidad para ver, para pensar imágenes?

-Hitchcock formaba parte de una generación que se había conocido en el mudo, que venía del mudo. En Hitchcock, la historia viene verdaderamente del film, ella se despliega al mismo tiempo que el film como el motivo en el pintor. Y es así como la gente veía el cine en tiempos del mudo. Todo film que funciona, bueno o malo, es siempre un poco eso.

## Hitchcock por Godard

# Alfred Hitchcock ha muerto

Hay siempre en él un lado de cuento de hadas. Se trata de princesas, de historias de *Alicia en el país de las maravillas*, y de *Caperucita roja*. Historias con las que nadie pensaría hacer un film salvo él y, además, en tiempos del mudo, todo el mundo pensaba en hacer películas.

-Es un moralista...

-Pertenece a esa generación anglosajona muy moralista que comprende tanto a Nathaniel Hawthorne como a Edgar Poe. Ese hombre muy feo, por ejemplo, ha filmado con las más bellas mujeres del cine. Y es eso, creo, lo que amaba el público. Cuando Vadim filma con una bella mujer, el público se frustra en un momento u otro porque sabe que Vadim se acuesta con esa mujer. En tanto con Hitchcock, estaba seguro que él no se acurrucaba con Grace Kelly.

Era un tipo muy curioso que siempre encarcelaba a sus actrices haciéndoles firmar contratos de ocho años sin hacerles nada. Si hubo un cineasta que hubiera podido «realizar» Proust en la pantalla, era Hitchcock. Pero no necesitaba hacerlo, porque ya de hecho lo hacía.

-En *Tuyo es mi corazón*, Ingrid Bergman nunca está «en reposo», ella está siempre extática, enferma, ebria, horrorizada...

-Efectivamente, Hitchcock filmaba a sus actrices como plantas. Salvo que entre una rosa y un tulipán, ponía un guión policial.

**Tuyo es mi corazón** es la poesía pura, la historia pura, como **Vértigo** (1958) es la pura pintura y **El hombre equivocado** (*The Wrong Man*, 1959) la pura moral.

Alfred Hitchcock es el único poeta maldito que tuvo un éxito comercial inmenso, que tuvo una villa en Hollywood, que no necesitó ir a Abisinia y no tuvo impedimentos para hacer films -como Eisenstein- por un Stalin.

Hitchcock, es alguien que lo logró. Que no debió ser feliz en su vida pero resolvió los problemas que muchos otros cineastas fueron incapaces de resolver. Encontrar un film regularmente, lograr hacer cada vez una película

que funcione. Puedo decir que es único como una estrella.

Desde hace dos o tres años, me interrogo sobre la dificultad de hacer cine. Al tener bastantes dificultades, me pregunto ¿por qué tengo esas dificultades, por qué “hacer cine” es tan difícil, por qué “ver” no interesa!... En qué fallo siempre. Y cuando re veo un film de Hitchcock, quedo subyugado.

Hitchcock, es la historia de un tipo solitario, que se engañaba quizás a sí mismo y que ha descubierto el montaje. La historia del cine sobre la cual yo trabajo<sup>1</sup> será más bien la del descubrimiento de un continente desconocido y ese continente, es el montaje. Así como Dos Passos ha armado sus novelas de una cierta manera, así como William Burroughs ha plegado sus papeles de un cierto modo, así llegaba al cine que es efectivamente el arte del montaje. Cada uno descubrió pequeños trozos de ese continente en el cine y creo que alguien como Hitchcock, durante una veintena de años, lo logró todo. Cuando los *Cahiers du cinéma* dijeron de Hitchcock: “Eso es cine y lo otro es mierda”, de un solo golpe los *Cahiers* y el barman de al lado estaban de acuerdo. Y eso definió una época.

El cine, es la invención del montaje. Y el montaje no existía en las otras artes. Cuando Eisenstein, en sus escritos, habla de El Greco, nunca dice “ese pintor”, sino “ese montajista” y evoca los “montajes de Toledo”.

O bien, el montaje es lo que hacía falta destruir porque es lo que hace “ver”. El rol del sonoro con el apoyo de la imprenta y de los malos escritores han impedido a la gente “ver”, lo que el montaje les permitía “ver”. Hacía falta inmediatamente retomar el control. Y además, la televisión es eso. Una gran lucha perdida.

#### -¿Hay un estilo Hitchcock?

-Cuando se ve el primer plano de un film de Hitchcock, el público sabe enseguida que es un film de Hitchcock. En él, como en los grandes pintores, hay de inmediato un cuadro y los cuadros no dejan de encadenarse. Cuando filma una flor, es ya una historia. Alcanza con pedirle a las personas que cuenten un film de Hitchcock. Es sistemático: responden describiendo una imagen que las ha impresionado. Y generalmente es un objeto. Zapatos, una taza de café, un vaso de leche, botellas de borgoña. Es extraordinario, si se le pregunta a alguien si ha visto *Notorious* te responde: “Es el film con las botellas de borgoña”. Es como Cézanne. Se habla de la manzana de Cézanne como de las botellas de borgoña de Hitchcock en *Notorious*.

-La televisión viene de emitir La sospecha (*Suspicion* 1941), con Joan Fontaine y Cary Grant. Cary Grant en un momento quiere abrazar a Joan Fontaine. Plano americano. El se inclina, ella se resiste. Entonces Hitchcock, justo en ese momento, filma en primer plano y en picado el bolso que Joan Fontaine aprieta sobre su pecho y que ella cierra. Y de nuevo, el plano americano. Ellos no se abrazan esta vez.

-La imagen está muy ligada a la justicia. Porque la imagen es una prueba. El cine da cada vez la prueba material de lo que pasa. Con ese primer plano del bolso, Hitchcock nos da la prueba material de que ellos van a separarse. Es fantástico, buscaríamos en vano el menor trazo de retórica en él, el menor efecto.

Creo que si los films eran buenos, la justicia no podría reflejarlo de la misma manera. La institución judicial está enteramente dominada por el texto. Los abogados son además muy culpables. Ellos prefieren hacer bellos alegatos más que investigar para hallar los cuerpos del delito.

-¿Por qué la muerte de Hitchcock, según creo, tanto como la de Rossellini, marcan para vos el fin de una época?

-Para mí, el cine es Eurídice. Eurídice le dice a Orfeo: “No te des vuelta”. Y Orfeo se da vuelta. Orfeo, es la literatura la que hace morir a Eurídice. Y el resto de su vida, él hace gaita publicando un libro sobre la muerte de Eurídice.

Efectivamente, yo que me encuentro un poco entre Hitchcock y Rossellini, hay momentos en que me digo: “Está muerto”. Como si el cine estuviera encerrado.

Hitchcock hubiera podido hacer fácilmente dos films y no los hizo. Y los últimos se asemejan a lo que escribían los críticos de lo que él hacía. Más

que ver una señal en las alas detenidas de un molino, él se dice: “Quiero hacer un film de espionaje, hay una señal que se envía” y así él probaba encontrar “las alas detenidas” o un truco como ese. Es exactamente de esta manera como funcionan la televisión o las fotos en la prensa. Creo que él se detuvo, cayó enfermo y murió. No debiera haber muerto así, tenía aún años por delante, porque el cine no fatiga. La cámara se pone en marcha aunque la mano del realizador tiemble, la cámara no tiembla. La de Renoir, sí.

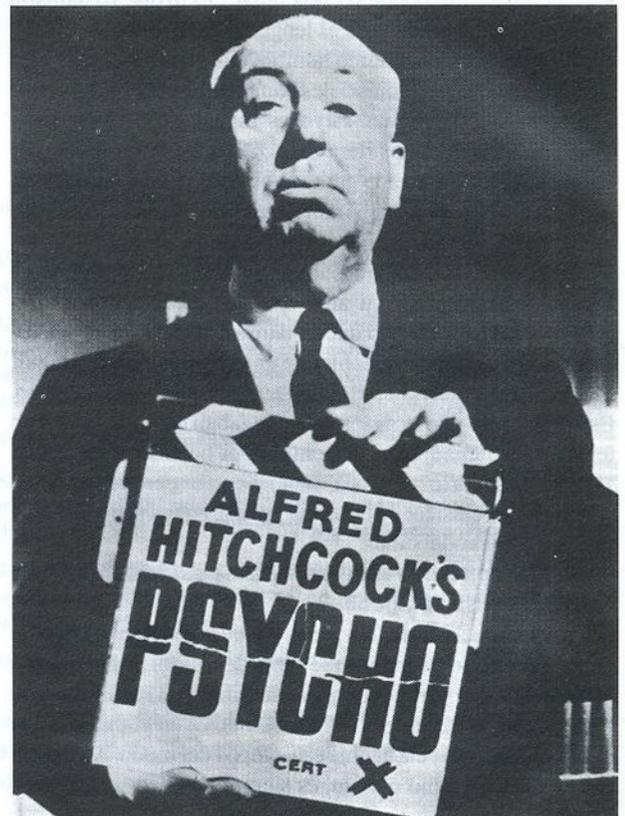
La muerte de Hitchcock, es el pasaje de una época a otra. Ella llegó casi al mismo tiempo que la invención del tele-texto. Creo que entramos en un período marcado por la detención de lo visual, o más exactamente por el reflujo de lo visual. La época reprime lo visual.

Para mí, las imágenes son la vida, y los textos, la muerte. Hacen falta los dos: no estoy en contra de la muerte. Pero estoy por la muerte de la vida en ese punto, sobre todo durante el tiempo en que ella debe ser vencida.

Extraído de una entrevista a Godard, publicada por *Libération*, el 2 de mayo de 1980.

Traducción y selección: Sergio Wolf

1. Godard se refiere a *Introduction a une véritable histoire du cinéma* (Edic. Albatros, París, 1980), que en el momento de esta entrevista estaba en preparación.



**M**ucha gente cree que un director hace todo su trabajo en el estudio, exprimiendo a los actores, haciéndoles ajustarse a lo que desea. Eso no es en absoluto cierto en lo que respecta a mis métodos, y yo sólo puedo escribir acerca de mis métodos. Me gusta tener un film completo en la cabeza antes de ir al estudio. A veces la primera idea que uno tiene de un film es algo muy vago, una suerte de esbozo con una cierta forma. Hay posiblemente un comienzo genérico que deviene en algo más íntimo; luego, quizá en el medio, una progresión hacia una persecución o alguna otra aventura; y a veces al final el gran clímax, o tal vez un cambio inesperado o una sorpresa. Uno ve sólo este patrón impreciso y es necesario encontrar la idea narrativa que se ajuste a él. También una historia puede empezar con una idea que luego hay que desarrollar en un patrón.

Imagine un ejemplo para un guión básico- digamos un conflicto entre el amor y el deber. Ese fue el origen de mi primera película sonora, **Blackmail**. Lo que veía en principio como una idea bastante vaga era algo relacionado con el deber y el amor, el amor contra el deber, y finalmente el deber o el amor, uno o el otro. Todo el desarrollo se construye sobre el tema del amor frente al deber, luego de que el deber y el amor fueron introducidos separadamente a su turno. De ese modo, lo primero que tenía que hacer era poner en la pantalla un episodio que expresara 'deber'.

Mostré así a dos detectives de Scotland Yard durante el arresto de un criminal, y traté de hacerlo lo más concreto y detallado que pude. Hasta se veía a los detectives llevar al hombre al baño para lavarle las manos -nada excitante, sólo la rutina del deber. Entonces el joven detective dice que esa noche saldrá con su chica, y la secuencia termina, pasando del deber al amor. Luego comienza a mostrar la relación entre el detective y su chica: ambos son de clase media. El tema del amor no transcurre tranquilamente; hay una pelea y la muchacha se va sola, sólo porque él la hace esperar algunos minutos. La historia comienza allí: la joven se enamora del villano -él trata de seducirla y ella lo asesina.

Ahora ya está preparado el problema. A la mañana siguiente, el detective es puesto al frente del caso de asesinato, y ahí está el conflicto -amor o deber. El público sabe que él estará tratando de encontrar a su propia novia, que es la asesina, y así se mantiene el interés: se preguntan que pasará después. Lo del chantajista es un tema subsidiario. Yo quería que él expusiera a la chica. Esa era mi idea sobre como debería terminar el film. Quería que la persecución se hiciera tras la muchacha, no detrás del chantajista. Eso hubiera traído el conflicto a su clímax, con el detective joven, delante de los demás, tratando de empujar a la chica por un ventana para hacerla escapar, y la chica que se da vuelta y dice: "*No puedes hacer eso, debo entregarme*". En ese momento llegan los demás policías, malinterpretan lo que ocurre y le dicen: "*Bien hecho, la atrapaste*", sin conocer la relación entre ellos. Ahora la razón para el comienzo del film aparece más clara. Repites cada toma para ilustrar el deber. Sólo que ahora la chica es la criminal. El joven está allí ostensiblemente como detective, pero el público sabe por supuesto que él está enamorado de ella. La chica es encerrada en su celda y los dos detectives se alejan, y el más viejo dice: "*¿Saldrás con tu novia esta noche?*". El más joven sacude la cabeza: "*No. Esta noche no.*"

Ese era el final que yo quería para **Blackmail**, pero tuve que cambiarlo por razones comerciales. La chica no podía quedar sola para enfrentar su destino. Y eso muestra como el

# Sobre el trabajo de dirigir

cine -por su propia capacidad de atraer a tanta gente- debe avenirse a ciertas concesiones. A menudo puede ser más sutil de lo que es, pero su propia popularidad no se lo permite. Pero volvamos al trabajo preliminar en una película. Con la ayuda de mi mujer, que se ocupa de la continuidad técnica, planifico un guión muy cuidadosamente, con la esperanza de poder seguirlo exactamente, del principio al fin, cuando la filmación comienza. De hecho, el trabajo con el guión es para mí el verdadero trabajo. Cuando lo termino, todo el film ya está terminado. Generalmente no necesito más que supervisar el trabajo de montaje. Sé que a veces se dice que un director debe montar sus films si quiere controlar su forma final, porque es en el montaje, de acuerdo con ese punto de vista, que un film se construye. Pero si el guión ha sido planeado en detalle, y respetado estrechamente durante la producción, el montaje debería ser muy fácil. Todo lo que debe hacerse es cortar lo irrelevante y ver que el film terminado sea una traducción precisa del guión.

Los decorados, por supuesto, ya están en el plan preliminar, y en general tengo ideas muy clara al respecto; yo fui estudiante de arte antes de dedicarme al cine. A veces hasta empiezo por los decorados. **El hombre que sabía demasiado** empezó así; vi mentalmente los Alpes nevados y los callejones de Londres, y puse a mis personajes en medio de ese contraste. Los decorados, sin embargo, son a menudo un problema: los efectos extremos, el lujo extremo o la pobreza extrema, son fáciles de registrar en la pantalla. Pero si se trata de reproducir una sala de estar de clase media en Golders Green o Streatham, es posible que termine luciendo como nada en particular, absolutamente no descriptivo. Es cierto que he intentado últimamente conseguir interiores con una atmósfera real de clase media baja -por ejemplo, el living de Verloc en **Sabotaje**- pero hay siempre cierto riesgo de dar a la audiencia una verdad a medias. Así, cuando el guión y los decorados están terminados, estamos listos para empezar a filmar. Un problema que se presenta enseguida, y se presenta siempre, es conseguir que los actores se adapten a la técnica del cine. Muchos, por supuesto, vienen del teatro; no tienen mentalidad cinema-

tográfica. Así que, naturalmente, prefieren actuar escenas largas. Yo prefiero trabajar mucho las escenas largas, sin interrupciones: no pueden evitarse pero se puede conseguir mucha variedad filmando con dos cámaras, una cerca y la otra más lejos, y cortando entre una y otra cuando se edita el film. Cuando tengo que filmar una plano secuencia, siempre siento que pierdo el control de lo que hago, desde un punto de vista cinematográfico. La cámara, me parece, está ahí parada, simplemente esperando poder captar algo con un atractivo visual.

Lo que me gusta es fotografiar sólo los pequeños tramos que realmente necesito para construir la secuencia visual. Quiero armar mi film en la pantalla, no simplemente fotografiar algo que ha sido armado de antemano como una pieza de teatro. Eso es lo que le da el efecto de vida real al cine -el sentimiento de que al ver una película uno ve algo que ha sido concebido y dado a luz directamente en términos visuales. La pantalla debe hablar un lenguaje propio, especialmente concebido, y no podrá hacerlo a menos que trate una escena como un pedazo de material crudo que debe descomponerse, romperse en pedazos antes de ser reconstruido en una estructura visual expresiva.

Puede verse un ejemplo de lo que digo en **Sabotaje**. Justo antes del asesinato de Verloc hay una escena totalmente construida con pequeños planos, fotografiados en forma separada. Esta escena debe mostrar como es asesinado Verloc -como la idea de asesinarlo bulle en la cabeza de Sylvia Sydney y se conecta con el cuchillo que usa cuando se sientan a comer. Pero la simpatía del público debe permanecer con Sylvia Sydney, debe quedar claro que la muerte de Verloc es finalmente un accidente. Así, mientras prepara la mesa, se ve como inconscientemente sirve las verduras con un cuchillo, como si su mano no pudiera dejar de sostener el cuchillo. La cámara va de su mano a sus ojos y de nuevo a su mano; luego de nuevo a sus ojos cuando súbitamente se da cuenta del cuchillo. Luego una toma normal -el hombre que come sin darse cuenta de nada; y de nuevo la mano que sostiene el cuchillo. En un estilo antiguo de actuación Sylvia hubiera mostrado al público lo que pasaba por su cabeza con una exagerada expresión facial. Pero la cara de la gente en la vida real no suele reflejar sus sentimientos: así que a través del tratamiento cinematográfico se muestra al público lo que ocurre en su mente a través de mostrar su mano, a través de ese aferrarse inconsciente al cuchillo. Ahora la cámara se mueve otra vez hacia Verloc -de nuevo al cuchillo- de nuevo a la cara. Lo vemos mirar el cuchillo y darse cuenta de su implicancia. La tensión entre los dos se construye con el cuchillo como foco.

Ahora, cuando la cámara ha sumergido al espectador en la escena, ésta no puede volverse instantáneamente objetiva. Debe completarse el movimiento de la escena sin aflojar la tensión. Verloc se levanta y camina alrededor de la mesa, se acerca tanto a la cámara que uno siente -si está sentado entre el público- que debe moverse hacia atrás en la butaca para hacerle sitio. Luego, la cámara se mueve a Sylvia Sydney de nuevo, y vuelve al objeto -al cuchillo.

Así se construye gradualmente la situación psicológica, poco a poco, usando la cámara para enfatizar un detalle, luego otro. El objeto es atraer la atención del público hacia el interior de la situación en lugar de permitirle verla de afuera, a la distancia. Y esto sólo puede hacerse descomponiendo la acción en detalles y cortando de uno a otro, de manera que cada detalle se refuerza a su turno en la atención del espectador y revela su significado psicológico. Si se actuara la escena

directamente, sin cortes, y se hiciera un simple registro fotográfico con la cámara siempre en el mismo lugar, se perdería todo el poder sobre el público. Mirarían la escena sin involucrarse, y no tendría medios para concentrar su atención en los detalles visuales particulares que hacen sentir a los personajes lo que sienten.

Este modo de construir una escena supone que el trabajo cinematográfico no necesita de un actor virtuoso que consiga los efectos y el clímax por sí mismo, que actúe directamente para el público con la fuerza de su talento y personalidad. El actor de cine debe ser mucho más plástico, debe someterse a ser utilizado por el director y la cámara. Se pide de él que se comporte tranquila y naturalmente (lo que no es nada fácil, por cierto), que permita que la cámara agregue la mayoría de los acentos y énfasis. Casi debería decir que el buen actor cinematográfico es aquél que no puede hacer nada demasiado bien. Una manera de usar la cámara para dar énfasis es a través de lo que llamo toma-reacción. Con esto quiero significar cualquier primer plano que ilustre un evento mostrando la reacción inmediata de una persona o un grupo. La puerta se abre para que alguien entre, y antes de mostrar quien entra, corto a un plano donde se vea la expresión de los presentes. O, mientras alguien habla, mantengo la cámara en alguno de los que está escuchando. Este escamoteo de la imagen de una persona pero no de su voz es un método propio del cine sonoro; es uno de los recursos que permiten al cine sonoro contar una historia más rápidamente que un film mudo, y aún más rápido que en el teatro. También puede usarse la cámara para dar énfasis cuando se desea que la atención del público se enfoque hacia un personaje determinado. No hay necesidad de alzar la voz o moverse hacia el centro de la imagen o hacer algo dramático. Un primer plano hará todo por él, le dará -para decirlo de alguna manera- todo el escenario para él.

Debo decir que en los últimos años he hecho menor uso de los recursos más obvios. Tengo una mentalidad más económica; temo que algo demasiado sutil se pierda. Aprendí por experiencia como se pierden los pequeños detalles.

El otro día un periodista vino a entrevistarme y hablamos sobre técnica cinematográfica. “*Siempre recuerdo*”- me dijo- “*una escena en uno de sus films mudos, The Ring. El joven boxeador vuelve a su casa después de ganar una pelea. Está embriagado por la victoria, quiere celebrar. Pero descubre que su mujer ha salido y adivina que está con otro hombre. En ese momento la cámara corta a un vaso de champagne; se ven las burbujas que salen de él y como se queda allí, sin ser tocado, y el champagne se aquieta. Esa sola toma nos da todo el clima de la escena*”. Sí, le dije, ese tipo de imaginación está muy bien: no la desprecio y la utilizo de vez en cuando. ¿Pero no pasa desapercibida? Había otra escena en *The Ring* que creo casi nadie notó.

La escena transcurre afuera de un stand de boxeo en una feria, hay un charlatán hablándole al público. Dentro de la cabina, un boxeador profesional desafía a quien quiera hacerle frente. Siempre ha ganado en el primer round. Un hombre se acerca al charlatán y le habla: ha ocurrido algo inesperado. Corte directo al ring: se ve el momento en que un cartón muy usado con el número 1 es reemplazado por uno nuevo con el número 2. Quise que este solo detalle mostrara el hecho de que el boxeador se enfrentará a alguien a quien no ha podido vencer en el primer round. Pero pasó demasiado rápido. Quizá debería haber mostrado cuando sacaban el nuevo número 2 de un paquete, se necesitaba algo más para lograr que la audiencia vea en un momento que el número para el segundo round nunca había sido utilizado.

Un film siempre tiene que habérselas con exageraciones. Sus métodos reflejan los contrastes simples de la fotografía en blanco y negro. Una ventaja del color es que nos daría la posibilidad de utilizar sombras intermedias. No me gustaría nunca llenar la pantalla con color: debería usarse económicamente, para poner nuevas palabras en el lenguaje visual de la pantalla sólo cuando se lo necesita. Podría comenzarse un film en color con una reunión de directorio: paredes y muebles sombríos, los directores todos con trajes oscuros y cuellos blancos. Entonces entra la mujer del presidente con un sombrero rojo. Atrae la atención del público inmediatamente, sólo por esa nota de color. O supongamos una historia de gánsters: el líder de una banda está sentado en un café con un hombre del que sospecha. Le ha dicho a su

pistolero que vigile la mesa. “*Si ordeno un vaso de oportu, vuélale la cabeza. Si ordeno chartreuse verde, déjalo ir*”. Este periodista me preguntó también acerca del sonido distorsionado -un recurso que ensayé en **Blackmail** cuando la palabra ‘cuchillo’ martilla la conciencia de la chica durante el desayuno en la mañana luego del asesinato. Nuevamente, creo que este tipo de efectos debe estar justificado. Siempre hay ocasiones en que necesitamos mostrar la fantasmagoría de la mente en términos visuales. Así, puede ser que elija mostrar el estado mental de alguien haciéndole oír algún sonido -digamos campanas de iglesia- y hacerlo repetirse con insistencia distorsionada en su cabeza. Pero en general hoy en día trato de contar una historia del modo más simple posible, así puedo sentirme seguro de que sostendrá la atención del público y no los confundirá.

Sé que hay críticos que se preguntan porque últimamente sólo hago *thrillers*. ¿Estoy satisfecho, se preguntan, sólo con llevar a la pantalla un mero equivalente de novelitas populares? Parte de la respuesta está en el hecho de que trato siempre de conseguir las mejores historias, las más adecuadas al medio cinematográfico, y a veces he tenido que escribirlas yo mismo.

Hay escasez de buenas historias para el cine, ¿es eso sorprendente? Un dramaturgo puede tomarse un año o más para escribir una obra pero en un año el cine necesita hacer cientos de películas. Más y más películas, una detrás de la otra, incesantemente, con un cierto nivel que mantener, eso ejerce una gran presión sobre las facultades creativas de cada uno de los que suministran ideas a la industria. Por supuesto debe haber cooperación, división del trabajo, todo el tiempo. El viejo dicho “Nunca una película ha sido hecha por un solo hombre”, es completamente verdadero. Y la única respuesta que se ha encontrado hasta ahora al problema de escribir historias ha sido el de emplear un cierto número de escritores para que trabajen juntos en la misma película. Metro-Goldwyn, me dicen, emplea hasta ochenta o noventa escritores, así pueden disponer en cualquier momento de un grupo completo para supervisar una historia. No digo que no haya desventajas en este método, pero a menudo facilita las cosas en momentos de apuro, lo que ocurre bastante seguido durante la producción de películas. En este país no podemos en general darnos el lujo de emplear tantos escritores, así que tuve que unirme al equipo y escribir yo también. Elijo historias policíacas porque son el tipo de historias que puedo escribir, o ayudar a escribir, el tipo de historia que puedo llevar de un modo exitoso a la pantalla. Ocurre lo mismo con Charles Bennet, que ha trabajado a menudo conmigo; él es esencialmente un escritor de melodramas. Yo puedo usar historias de otro, pero no puedo encontrar escritores que me den historias con la forma adecuada.

A veces, me han preguntado que historias haría si fuera libre para elegir exactamente lo que me plazca sin tener que pensar en la taquilla. Hay varios ejemplos que puedo dar fácilmente. Me gustaría hacer películas de viajes y agregarle algunos elementos personales: ese sería un campo nuevo. O me gustaría reconstruir algún juicio célebre, por supuesto tendría que haber cortes, algo de montaje. El caso Thompson-Bywaters, por ejemplo. Pueden verse las figuras en el museo de cera de Madame Tussaud y los diarios han hecho largos informes del juicio. El cine podría reconstruir toda la historia. O está la posibilidad de un incendio en el mar, que nunca ha sido seriamente encarado por el cine. Tal vez resulte demasiado terrorífico para cierto público, pero sería un gran tema, que vale la pena hacer.

Los productores británicos son a menudo urgidos a hacer más films sobre etapas características de la vida inglesa. ¿Por qué se ha hecho tan poco acerca del granjero inglés o del marinero inglés?. ¿O por qué no hay material sobre las grandes industrias inglesas, la minería o los astilleros? Una dificultad reside en que los ingleses parecen más interesados en la vida americana, supongo que por el interés de la novedad. Se aburren fácilmente con las escenas cotidianas de su propio país. Pero me gustaría hacer un film sobre el Derby. Sería muy difícil hacer una historia sobre el Derby que no fuera convencional. Me gustaría hacerla mas bien como un documental, una suerte de versión moderna y animada de *Derby Day* de Frith. Mostraría todo lo que ocurre alrededor de la pista, sin ninguna historia. Tal vez el público medio no esté preparado para algo así. El gusto popular, sin embargo, evoluciona; hoy pueden filmarse escenas impensables algunos años atrás.

Particularmente escenas cómicas, hay una actitud diferente frente a ellas. Pueden hacerse escenas cómicas con estrellas, antes se suponía que uno no debía pedirles nada que les quitara *glamour*.

En 1926 hice un film llamado **Downhill**, sobre una obra de Ivor Novello, que actuaba en el film, junto a Ian Hunter e Isabel Jeans. Había una secuencia que mostraba un pelea entre Hunter y Novello. Empezaba como una pelea ordinaria y luego terminaban arrojándose cosas uno al otro. Trataban de levantar unos pesados pedestales para tirárselos pero los pedestales se caían sobre ellos. En otras palabras, hice una escena cómica. Hasta puse a Hunter en bata y pantalones rayados porque sentí que un hombre nunca se ve más ridículo que cuando está bien vestido y pelea. Toda esa escena fue cortada; me dijeron que estaba ridiculizando a Ivor Novello. Estaba diez años adelantada a su tiempo.

Digo diez años porque tal vez recuerden que en 1936 M.G.M. estrenó una comedia llamada **Libelled Lady**. Hay un a secuencia de pesca donde William Powell se tropieza y cae al río, se empapa y atrapa un enorme pez por casualidad. Aquí tienen una estrella, no un comediante, que tuvo que hacer algo bastante cercano al *slapstick*. En **The Thirty Nine Steps**, un poco antes, me permitieron hacer una escena con Madeleine Carroll por los pantanos esposada al héroe; la mojé y la ensucié y la ridiculicé porque la historia lo pedía. No podría haberlo hecho hace diez años.

Preveo la declinación de la comedia individual. Por supuesto que siempre habrá comediantes especialmente dotados que tendrán films escritos para ellos, pero creo que el gusto del público se está volviendo hacia una combinación entre comedia y drama. En un obra teatral las divisiones entre ambas son más rígidas; tenés una escena, luego un telón, y luego de un intervalo empieza otra escena. En un film uno mantiene la acción fluyendo, uno puede hacer correr el drama y la comedia paralelamente e ir entretejiéndolas. El público está más listo ahora que antes para cambios súbitos de clima, y esto supone una mayor libertad para el director. El arte de dirigir para el mercado consiste en saber justo hasta donde se puede llegar. Por muchas razones yo soy más libre ahora para hacer lo que quiero que hace algunos años. Espero tener aún más libertad, si es que el público me la da.



## La pérdida del reino

por Sergio Wolf



Más allá de la desolación que suele deparar respecto de las obras originarias, es indudable que el *sistema de la remake* resulta una de las modalidades más reveladoras para comprender algunos de los ejes problemáticos que plantea el cine contemporáneo norteamericano respecto de su tradición.

Es que el *sistema de la remake* corrobora una hipótesis. La hipótesis de que la codificación de un lenguaje -el del cine clásico, sostenido en las pautas de los géneros y la fricción de los *autores* con esos géneros- llegó a un grado de saturación que no se pudo sino reciclar ciertos procedimientos. Y en la fiebre del reciclaje, la *remake* sería, apenas, uno de los múltiples síntomas.

Uno de los síntomas, es el de las llamadas "sagas" o "continuaciones" (de *Tiburón* a *Indiana Jones*, pasando por *Volver al futuro*) que, es sabido, retomaron elementos que estaban ya en los primitivos seriales. Allí la operación fue una operación conciente, según declararon sus cerebros Spielberg y Lucas. Una operación conciente de *marketing*: inventar estructuras narrativas y personajes una única vez, y dejar que la maquinaria de Hollywood y el *merchandising* hicieran el resto. Es más, de observarse las "primeras de cada serie", es posible advertir ciertos huecos informativos en la narración, como si se dosificaran datos que pudieran, en un futuro cercano, proveer el material para la continuidad. Una especie de "ahorro" con vistas a una "inversión" segura y cercana.

Otro rasgo es el efecto que lo episódico del gag televisivo generó, en la percepción del espectador, al hacer estallar en moléculas la idea de "relato".

Consecuentemente, lo que esto trajo consigo fue la entronización de la parodia de sketches, triturando de un solo golpe la *screwball comedy* y la *sophisticated comedy*. La variación de esta parodia, fue del modelo de *¿Y dónde está el piloto?* o *Super secreto*, que ironizaban sobre lo tipificado de los géneros, al modelo de *La pistola desnuda*, que alude a "películas recientes" y por tanto presentes en el imaginario del amnésico público actual. Esta entronización, no fue sino una excavación de los recursos del viejo burlesco y del *slapstick*.

Y por último, el *sistema de la remake*. Ya no es un simple *revival* del cine del período 1930-1950, como ocurrió con ese culto rétro que Hollywood impulsó hacia comienzos de los '70, con films como *Barrio chino* o *Adiós muñeca*. La búsqueda tiene otros parámetros y la voracidad -como toda voracidad- es indiscriminada: desde *La adorable revoltosa* a *El padre de la novia*, del John Ford de *Pasión de los fuertes* al Cukor de *Nacida ayer*, o el Jerry Lewis de *El profesor chiflado*, hasta la reciente e insólita del Sautet de *Las cosas de la vida*. Ahora bien, ¿por qué hacer una *remake*? Una de las razones que con mayor previsibilidad puede esgrimirse, es el éxito del "film-matriz", transformado en fórmula al punto de pensar que repetir esta combinación -igual que con una caja fuerte- abrirá las puertas del cielo. Como si se creyera que calcando aquel impacto de taquilla aparecerá, mágicamente, el secreto de su reproductividad económica. Otra razón pudiera ser que hay algo de un "saber hacer", en esa versión, que sería inquebrantable, que resistiría esa distancia de veinte, treinta o cuarenta años entre el *origen* y la *secuela*, que podría copiarse o seguirse o continuarse. Allí hay un blanco: ese "saber hacer" responde a que tras esas obras estaban Cukor, Hawks, Minnelli, Lewis. Es decir: tras ellas había *mundos* y *estilos*. Que la historia haya sentenciado que se trata de "clásicos" del cine es irremediablemente inseparable del tipo de concepto cinematográfico que las prohiój.

Seguramente es el éxito del "film-matriz", o de los "films-matrices", lo que motiva que Alfred Hitchcock se haya convertido en el cineasta de quien más *remakes* se hicieron en la historia del

cine. Pero como además es uno de los que más ha reflexionado sobre la lógica interna de sus relatos, el procedimiento de las *remakes* suele funcionar -respecto de sus obras- como una dinamita en la cristalina superficie de un lago. En este sentido, interesa examinar el caso de **Los pájaros** (1963) y su secuela **Los pájaros II** (Smithee-Rosenthal, 1994), en tanto síntoma o muestra de problemas mayores y que definen un estado de las cosas.

En la apertura de la primera versión Hitchcock exponía, sumariamente, un esbozo del conflicto: una tilinga de San Francisco, Melanie Daniel (Tippi Hedren), llega a Bodega Bay, un apacible y provinciano pueblo costero, y conoce al soltero más codiciado del lugar, el abogado Mitch (Rod Taylor). Entreverado en un diálogo entre ambos poblado de múltiples alusiones, surge en ella el deseo de comprar los "pájaros de amor", que funcionarán como signo especular del progresivo acercamiento de ellos. Un instante más tarde, Melanie lleva los "pájaros de amor" a Mitch, y en el trayecto una gaviota, como al pasar, como saliéndose *en ese momento* de su serie natural<sup>1</sup>, la ataca. Lo que Hitchcock despliega, es el embrión de su sabia escalada de ferocidad, la idea de un mundo cuya normalidad va a esfumarse lenta y sostenidamente. Y jugaba la conexión entre el arribo de la forastera y el inusual comportamiento de los pájaros.

Desde el comienzo, en los mismos créditos, **Los pájaros II** pone en evidencia la total alteración: los pájaros se abalanzan sobre los ojos de un marinero. Al llegar Ted Hawkin (Brad Johnson) con su esposa e hijas, la serie natural ya aparece fracturada, *como si el quiebre ya estuviera*, además de que este ataque en el film de Hitchcock marcaba una zona clave del epílogo, mientras aquí sirve de vana presentación del relato. Como diría Hitchcock, ha desaparecido el *suspense* siendo reemplazado por el *efecto*. Es como si Smithee-Rosenthal dieran una primer cuota del horror por venir, pero en esa introducción *lo dijeran todo*.

### III

Si es exacto que el cine de Hitchcock es *la paciente construcción de la intensidad*, el tratamiento dramático mediante los embates de distintas especies de pájaros hace las veces de una

confirmación. En el film de 1963, las especies aparecían según progresaba el conflicto: primero, las gaviotas -especie usual del lugar-, después los cuervos -en el ataque a la escuela-, y finalmente, todos los tipos mezclados, cerrando con ese plano en que el horizonte presagiaba la extensión del castigo bíblico. Hitchcock explicaba en su extensa conversación con Truffaut<sup>2</sup>, la cuestión nuclear de que la irrupción de las aves fuera sorpresiva, y únicamente "cerrando las escenas", como si sus avanzadas sobre lugares y pobladores obedecieran a un plan logístico en base a fracciones o unidades diferentes de un mismo ejército. En su modelo de 1994, el ensamble de especies viene dado en la apertura y la exposición, más bien, se ocupa de borrar estas diferencias, limando aquella sutileza de Hitchcock. Al ser omnipresentes, los pájaros pierden este carácter de amenaza.

Siguiendo con "los pájaros de amor", si en Hitchcock eran el elemento que metafizaba el enlace de Melanie y Mitch, en Smithee-Rosenthal se trata, *solamente*, de un pájaro que llega herido y es curado por las hijas de la pareja recién venida. Hitchcock insistía en que la inexistencia de música, en su film, obedecía a que el sonido permitía construir los pájaros *metonímicamente*, a través de un *off* que potenciaba los ruidos, en un procedimiento inverso a lo que hiciera en **Psicosis** (1960), al sustituir el grito de Marion en la bañera por un agudo de violín. En **Los pájaros II**, en cambio, la partitura musical trabaja como en los films del correctamente denominado *cine catástrofe*: satura de tensión los momentos privilegiados de la acción, denunciando la incapacidad para crear ese sentimiento en el espectador mediante lo que la imagen y el relato proponen. No es menor el detalle de los epílogos de sendos films. En la versión original, los pájaros permanecían en Bodega Bay, al tiempo que un horizonte temible evidenciaba que su presencia se extendía más allá del pueblo, volviendo sobre ese concepto arquetípico del relato de terror del "Mal que permanece sin poder ser exterminado", apenas eludido de modo transitorio. La pesadilla continuaba y seguía siendo inmotivada e inexplicable. Smithee-Rosenthal, en cambio, ajustan el conflicto con la frase "los pájaros se van a tierra firme" abandonando el lugar.

La confrontación de los epílogos, permite ▶



### Juegos perversos

de Daniel Vigne - Wayne Wang - Joan Teksbury, con James Remar y Linda Fiorentino. (Lucian)

### Trauma

de Dario Argento. (Gativideo)

### Star

de Robert Wise, con Julie Andrews. (Gativideo)

### La gran comilona

de Marco Ferreri, con Philippe Noiret. (RKV)

### Blue Chips

de William Friedkin, con Nick Nolte. *El último film del director de Contacto en Francia, Cruising y El ángel de las sombras.* (AVH)

### Filmando Otelo

con Orson Welles. *Documental de 1978 donde Welles reflexiona sobre su Otelo.* (Kinema)

### Amazon

de Mika Kaurismaki-Timo Salmine-Tony De Castro, con Kari Vaa Nanen. *Codirección del director finlandés de Helsinki-Nápoles.* (AVH)

### 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. (AVH)

## Las 10 remakes de Hitchcock

1. **The Lodger** (1926) se convirtió en **Man in the Attic** (1954), a manos del argentino Hugo Fregonese, y con Jack Palance en lugar de Ivor Novello.
2. La notable **The Thirty-nine Steps** (*Los 39 escalones*, 1935) fue realizada con el mismo título en 1959 por Ralph Thomas y en 1978 por Don Sharp, con un Robert Powell que no estaba a la altura de las circunstancias...
3. **The Lady Vanishes** (*La dama desaparece*, 1938) volvió a ser **The Lady Vanishes** (1979), dirigida por Anthony Page y con protagónico de Elliot Gould.
4. Con similar título, **Jamaica Inn** (*La posada maldita*, 1939) se rodó otra vez en 1985, en versión para televisión de 200 minutos..., supervisada por Lawrence Gordon Clark, con Jane Seymour y Patrick McGoohan.
5. Memorable por su disección del concepto *ambigüedad*, **Suspicion** (*La sospecha*, 1941) tuvo una *remake* de título homónimo en 1987, a cargo de Andrew Greieve, con Anthony Andrews en el rol en que brillara Cary Grant.
6. **The Shadow of a Doubt** (*La sombra de una duda*, 1943) a falta de una tuvo dos intentos de reciclaje: en 1958 y bajo el mote de **Step Down to Terror**, por Harry Keller y con Colleen Miller; y en 1991, siguiendo el título primigenio, por Karen Arthur y con Mark Harmon, editada en video en Argentina.
7. La adaptación de Patricia Highsmith, **Strangers on a Train** (*Extraños en un tren/Pacto siniestro*, 1951) fue retomada como **Once you Kiss a Stranger** (1969), debida a Robert Sparr.
8. **Dial M for Murder** (*La llamada fatal*, 1954) fue un film para televisión que se llamó igual en 1981. Tuvo a Boris Sagal como director y a Angie Dickinson y Christopher Plummer en "reemplazo" de Grace Kelly y Ray Milland. En Argentina, tuvo su edición videográfica como **Señal M para muerte**.
9. Casi una patología más que un regreso a las fuentes, **Psycho** (*Psicosis*, 1960) tuvo tres continuaciones, si así pueden llamarse: **Psycho II** (*Psicosis 2*, 1983), de Richard Franklin; **Psycho III** (*Psicosis 3*, 1986), de Anthony Perkins; y **Psycho IV: The Beginning** (1990, para TV), de Mick Garris y con la presencia del guionista original, Joseph Stefano.
10. Por ahora, el último "caso" es **The Birds** (*Los pájaros*, 1962) devenida **The Birds II: Land's End** (*Los pájaros II*, 1994), de Alan Smithee/Rick Rosenthal.\*

\* No se incluyen en este detalle, por no seguir estrictamente a las originales sino estar inspiradas en ellas, los casos de ciertas películas de Brian De Palma o Danny De Vito.

◀ hablar del *mecanismo de la explicación*, elemento reincidente en la segunda versión. Así como se habla del hijo muerto de Ted para justificar su "culpa a expiar" mientras en Hitchcock los personajes eran "más culpables cuanto más inocentes"<sup>3</sup>, así es explicado el fin de **Los pájaros II**, mediante esa frase tranquilizadora, igual que en la escena del ataque a la casa pertrechada, en que las nenas dicen que las atacan por tener cautivo a un pájaro.

## IV

Es por demás curioso, el modo en que el mismo relato delata lo ocurrido en el film original. Que aparezca de cuerpo presente Tippi Hedren puede entenderse como un guiño respecto de la película de Hitchcock, pero no saciados con ello, Smithee-Rosenthal le hacen decir a ella que "sucedió hace casi treinta años algo parecido en un lugar cercano: Bodega Bay". Lo inusitado y feroz, lo imposible de explicar deviene, entonces, en recurrencia, regularidad, sistema. Ya no es el ataque desmedido y brutal, sino una suerte de oleada cíclica que merodea "la zona", mientras Hitchcock había buscado el "lugar cualquiera" para que no hubiera ninguna posibilidad de asociación "razonada" del hecho.

Pareciera una metáfora, así dadas las cosas, la escena en que el protagonista de **Los pájaros II** trabaja en su casa -idéntica a la del film de Hitchcock- y la pinta de rojo, cuando un pájaro, seguramente proveniente de la película original, le inflige un picotazo feroz. Es que al igual que la colorización de clásicos, la *remake* no busca actualizar un pasado, sino borrarlo al reescribirlo.

## Notas

1. La idea de la serie y lo que se sale de la serie en el cine de Hitchcock, ha sido trabajada de modo excepcional por Gilles Deleuze en *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Paidós, 1984, pags. 283 a 286.

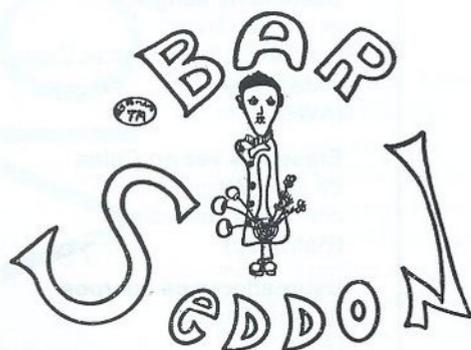
2. *El cine según Hitchcock*, Francois Truffaut, Alianza Edit., 1984, pag. 247.

3. Este concepto fue propuesto por Eric Rohmer y Claude Chabrol en su libro *Hitchcock* (Edit. Universitaires, París, 1957)

## Los pájaros II

(*The Birds II: Land's End*, EE.UU, 1994)

*Dirección:* Alan Smithee (Rick Rosenthal). *guión:* Ken y Jim Whert y Robert Eisele, sobre el cuento corto de Daphne du Maurier. *fotografía:* Bruce Surtees. *montaje:* Maryam Brandon. *efectos visuales:* Peter Kuran. *música:* Ron Ramin. *intérpretes:* Brad Johnson (Ted), May (Chelsea Field), James Naughton (Frank), Jan Rubes (Karl), Tippi Hedren (Helen). 86'. Editó AVH.



ALMUERZO  
A PARTIR DE 12 HS.  
VIERNES Y SÁBADOS  
SHOW EN VIVO  
JAZZ - JAZZ LATINO  
SALSA - BLUES  
TANGO  
MEDIA NOCHE

25 DE MAYO 774  
313 - 0669

# Steadycam

Cursos intensivos de  
operación  
por **César Lapidus**

Grupos reducidos  
Equipos profesionales  
16 mm - U-Matic

## **Cievy**

Cochabamba 868  
Informes:  
304 - 1297 / 26 - 1170

**Pedro Almodóvar**  
A. Holguín \$ 15

**Kenji Mizogouchi**  
A. Santos \$ 15

**El Montaje**  
D. Villain \$ 15

**Paisajes de la Forma**  
S. Zunzunegui \$ 16

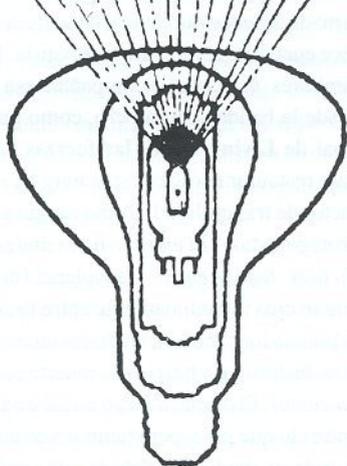
**Los Grandes Estrenos  
del Cine Mundial**  
Libenson / Tabany \$ 25

*La Crujía*  
CENTRO DE  
COMUNICACION  
EDUCATIVA

Tucumán 1999 (1050) Buenos Aires  
Tel/Fax: 01 375-0376/0664  
lun. a vier. de 10 a 20 hs.

**ALICIA DE LAS**

**LAMPARAS**



## Lámparas Especiales

Infrarrojos • Germicidas • Ultravioletas  
Actínicos • Scialíticas • Estroboscópicas

### **Filmación y Proyección**

Para Instrumental en General

Envíos al interior - Consultas telefónicas 8 a 18 hs.

**Ayacucho 79**  
**Tel: 953-2020 Tel/Fax: 951-2824**  
**Buenos Aires**

*The Crazies*, de George A. Romero

## Narrador como pocos

por **Fernando Martín Peña**



El realizador norteamericano George A. Romero ya es una leyenda. Con un solo film (**Night of the Living Dead**, 1968) cambió el rostro del cine de horror, condicionó a futuros colegas (Raimi, Landis, Craven, Tobe Hopper, Stuart Gordon) y hasta logró que buena parte de la crítica se interesara por fin en el género. Con el tiempo, Romero se las arregló para sacudirse el peso de su ópera prima con dos secuelas igualmente demoledoras (**Dawn of the Dead**, 1978; **Day of the Dead**, 1985) y además insistió en mantenerse totalmente independiente, aunque varias veces corrió riesgos que lo llevaron al fracaso y la inactividad. El más notable de esos riesgos se llamó **The Crazies** (*Los locos*, literalmente) y se lo puede hallar en video disfrazado bajo el título **Contaminator** (¡puáj!). No se trata de una edición reciente y encontrar una copia puede dar algo de trabajo, pero el esfuerzo vale la pena.

Tras el éxito de **Living Dead**, Romero hizo **There's Always Vanilla** (1971) y **Hungry Wives** (1972) dos películas que no tuvieron nada que ver con el género de horror y que fracasaron estrepitosamente. El sentido común y los acreedores le aconsejaban apurar un segundo film con los muertos vivos pero Romero se arriesgó una vez más y emprendió **The Crazies**. Su fracaso lo obligó a sobrevivir realizando documentales deportivos para la TV durante los cinco años siguientes.

**The Crazies** comienza con dos niños que, mientras juegan alegremente, descubren a su madre hecha pedazos. También descubren que su padre ha enloquecido y blande un hacha mientras trata de incendiar la casa. El paso del juego al horror es súbito y Romero subraya ese primer golpe componiendo toda la secuencia con planos fijos muy breves. Pronto se advierte en las cerca-

nías la aparición de otros dementes violentos y también la presencia de un destacamento militar armado, que resulta estar al tanto de la crisis y parece encontrarse allí para combatirla. Insistentes tambores marciales acompañan esa presencia desde la banda sonora pero, como pasaba en el final de **Living Dead**, las fuerzas organizadas para restaurar el orden están muy lejos de ser un factor de tranquilidad. Como asegura uno de los protagonistas, "El ejército no es amigo de nadie. Yo lo sé. Estuve en él". La violencia de la tensión que se crea inmediatamente entre los militares y la policía local resulta en discusiones interminables, histéricas, y hasta en la muerte accidental de inocentes. El oficial a cargo no sabe exactamente qué es lo que pasa, pero tiene sus órdenes y la lógica de su obediencia debida está condensada en un diálogo tremendo:

- ¡Si hace lo que le han dicho las consecuencias



serán desastrosas!

*-Puede ser, señor. Pero lo haremos de todos modos.*

Hay una voluntad documental en la marcación argumentativa de esas discusiones y se tiene la sensación de que podrían producirse, con atroz facilidad, en cualquier lugar y momento.

La explicación de la crisis es sencilla: un virus desarrollado por el gobierno como arma biológica ha caído accidentalmente en el circuito hidráulico de un pueblo y, por lo tanto, todos los que toman agua pierden irremediabilmente la cabeza. Pero para sostener esa anécdota mínima, Romero reparte las explicaciones en pequeñas dosis a lo largo de la narrativa y ese recurso, sumado a un montaje frenético, le permite afirmar una tensión máxima durante todo el metraje. Nadie sabe con precisión lo que sucede y es el escamoteo de la información lo que termina conformando el eje argumental del film. Por no estar bien informados, los tres protagonistas se arman y enfrentan tanto a los dementes como a los militares, pero también, fatalmente, van a tomar agua. Hay un científico que descubre el antídoto para el virus, y también un hombre que ha generado anticuerpos y cuya sangre puede proporcionar una vacuna definitiva, pero para los dos la muerte llega demasiado pronto, provocada por la confusión general, y nadie alcanza a saberlo.

Los únicos que no parecen afectados por el caos y la histeria son los integrantes de un misterioso grupo de ejecutivos que controlan la situación a distancia, hablan con el Presidente, dan órdenes por radio al jefe militar de la operación y, fundamentalmente, son quienes están al tanto de todo. Cuando finalmente deciden arrojar sobre el pueblo la bomba atómica, lo hacen no tanto para evitar que el virus se propague sino para que nadie sepa bien qué fue lo que pasó.

Como sucedía en *Living Dead*, aquí la violencia explícita no anula apuntes laterales, a veces sutiles, pero siempre muy corrosivos, como los tambores marciales ya citados o cuando la música remite directamente a la guerra civil norteamericana. Es imposible dar cuenta de este film sin referirse a Vietnam, pero también es cierto que su *political correctness* fue contemporánea al conflicto y por lo tanto mucho más

jugada que la de cualquier Oliver Stone. Sin perder nunca el control de su relato, Romero agota todas las cuestiones que el *mainstream* pondrá de moda dos décadas después, incluyendo la más urticante y paranoica de todas: la idea de que el enemigo está adentro. Romero ya sabía que bajo esa bandera se cometen los horrores máximos y lo más extraordinario de su obra es que en lugar de decirlo, sabe cómo mostrarlo.

Hay algún inolvidable momento de impacto *gore* (la anciana que convierte una aguja de tejer en un arma mortal) pero, en comparación con *Living Dead*, Romero se apoyó muy poco en esos efectos. En cambio, se expuso mucho más como narrador al condensar con la mayor austeridad todos los puntos de vista posibles para sacar mejor partido de su argumento. Esa austeridad, sumada a la densidad de su tema, ayudan a explicar la pésima distribución que tuvo *The Crazies* en 1973. Algunos años después circuló mejor con algunas modificaciones y el título **Code Name: Trixie**.

El éxito posterior de *Dawn of the Dead* y el de otros títulos que Romero colocó más o menos en el *mainstream* (*Creepshow*, 1982; *Monerías diabólicas*, 1988; *La mitad siniestra*, 1992) han oscurecido el recuerdo de *The Crazies* así como también el de *Martin* (1978), otro film de presupuesto minúsculo en el que Romero contó la historia de un desencantado vampiro contemporáneo.

#### **The Crazies**

(*Contaminator* -¡puáj!-, EE.UU., 1973)

*Dirección, montaje y guión:* **George A. Romero**.

*argumento:* Paul McCullough.

*fotografía:* S. William Hinzman.

*intérpretes:* Lane Carroll, W. G. McMillan, Harold Wayne Jones, Lloyd Hollar, Lynn Lowry, Richard France. *producción:* A. C. Croft. *duración original:* 103'.

*Edita:* Video Selection.

#### **Amanecer**

de F. W. Murnau.  
(Epoca)

#### **El hijo de la furia**

de John Cronwell,  
con Tyrone Power.  
(Cobi)

#### **Carta de una enamorada**

de Max Ophüls.  
(Yesterday)

#### **Te odio, mi amor**

de Preston Sturges,  
con Rex Harrison  
(Orson)

#### **Lo que le pasó a Reynoso**

de Jean Renoir,  
con Robert Taylor y Lana Turner  
(Círculo Cultural del Cine)

#### **No salgas esta noche**

de Leopoldo Torres Ríos,  
con Floren Delbene.  
(Arte Video)

#### **Ensayo de un crimen**

de Luis Buñuel  
(Kinema)

#### **Obsesión**

de Luchino Visconti,  
con Massimo Girotti.  
(Memories)

#### **Milagro en Milán**

de Vittorio De Sica,  
(Kinema)

#### **Ana Bolena**

de Ernst Lubitsch,  
con Henry Porten  
(Arte Video)

#### **El mago**

de Ingmar Bergman,  
con Max Von Sydow  
(Memories)

#### **Un rostro de mujer**

de George Cukor,  
con Joan Crawford  
(Cobi Films)

#### **La marselesa**

de Jean Renoir,  
con Louis Jouvet y Pierre Renoir  
(Círculo Cultural del Cine)

Premio Georges Melies 1994

## La infancia de Iván

por Sergio Wolf



La edición 1994 del Premio Georges Melies, que organizan anualmente la Embajada de Francia junto con la Fundación Cinemateca Argentina, tuvo, esta vez, la consigna *100 años del cine*, que motivó la presentación de 19 cortometrajes, de los que resultaron seleccionados **Juguetes** (Ezequiel Sarsar-Alberto Waisman, primer premio), **Carrousel cowboy** (Marcelo Gómez, primera mención) y **Jueves próximo** (Fernando Castets, segunda mención). Más allá de la información a consignar, el material ofreció aspectos que motivan la reflexión. En lo que refiere a las tendencias de la producción, habría que apuntar dos ejes: uno, la sorpresa por la exigua cantidad de trabajos que concursaron, como si el tema disparador no hubiera sido suficientemente seductor cuando en realidad "lo abarcaba todo", y el interrogante que abre respecto del futuro de uno de los certámenes nacionales más importantes de la realización no profesional; otro, que

aproximadamente la mitad de los cortos participantes consistieron o en un mero acopio de escenas de *las mismas* películas "de prestigio" -con Chaplin y Fellini como inequívocos *leit-motif*-, o en un intento de "reconstrucción" documentada o paródica de los comienzos del cine, evidenciando la imposibilidad de sus hacedores de justificarse a sí mismos como deudores de una tradición artística ya secular.

Distanciándose de la nostalgia del cine como espacio de la aventura de **Carrousel cowboy**, y de la nostalgia del cine como espacio de comunión social de **Jueves próximo**, el video **Juguetes** se erigió en la propuesta más sorprendente. Y lo sorprendente radicó en que pudo *dialogar* con la Historia del Cine.

De recorrer su superficie, **Juguetes** (o **Igrushki**, dado su doble título) narra la historia de un tirano a quien ofrecen sucesivos "juguetes" para que se divierta, y que no son sino los

## videorealizadores

artefactos que van aproximándose hasta culminar en el "cinematógrafo". Aparato que registra aquello que él no desea quede registrado, por lo que buscará que el invento sea destruido.

Sin embargo, atravesando su *fábula*, **Juguetes** alude al **Iván el terrible** de Serguei Eisenstein, y es aquí donde logra *dialogar* con el cine. Es entonces cuando el homenaje se fusiona con la cita, es entonces cuando la cita queda incrustada en un relato "otro" que no vampiriza ni busca prestigiarse con el préstamo del film célebre. La propia formulación de **Juguetes** busca homologarse con su objeto, busca ligarse con la tradición *eisensteiniana*: expande una similar lógica enfática de encuadres, trabaja el espesor de los claroscuros y de las melodías de acuerdo con el devenir dramático de la trama, y cultiva ese concepto del espacio a través de un montaje que propicia el encuentro casi sistemático del plano general con el primerísimo primer plano. Es más, hay pasajes en que el diálogo es un *diálogo en clave*, como la escena del crimen y el cuchillo cuyo significado **Juguetes** invierte, y a la que el propio Eisenstein se refiriera en un su texto *El sentido del cine*.

No es, solamente, que resulte curioso que haya un *diálogo* con el cine en un video primerizo e iniciático. Es que si no existe ese diálogo, si no alcanza a formularse un vínculo que extraiga nuevos sentidos de aquellas lejanas imágenes, el cine no logrará despegarse de ese espíritu de los tiempos que parece exigir olvido. Y terminará por convertirse en letra muerta, en el mero archivo del mundo que pudo -o debió- haber sido.

### Juguetes/Igrushki

*Dirección, guión, fotografía y edición:*

**Ezequiel Sarsar y Alberto Waisman.**

*música:* Fernando Giusiano. *dibujos:*

Ignacio Miliani. *producción:* Marcelo

Pannullo e Hilarión Senders. *intérpretes:*

Marcelo Lahitou, Ernesto Arias, Héctor Omar Ester y José Sanchez. 13'. S-VHS.

# TODO COMIENZA AQUI

**TELECINE RANK CINTEL URSA**

DIGITAL DA VINCI Renaissance 8:8:8

**FLASH HARRY Y PAINTBOX**

D1

de QUANTEL

**EDICION FULL DIGITAL EN**

D2

**TELECINE BOSCH FDL 60**

ENCORE PRISM

**COPIADO D1 D2 PULGADA BETA SP U-MATIC**

**CHROMA KEY POR ULTIMATE**

**SALA DE INSERCIÓN DE AUDIO**

**TRASCODIFICACION PAL-NTSC**

**Videocolor**

**SAN LORENZO 3845 OLIVOS**  
(1636) BS. AS. ARGENTINA **FAX 799 6202**

**799 6112 - 794 0874**

## Esfuerzo necesario

por **Fernando Martín Peña**



Muchos capitalizaremos el trabajo monumental de Joaquim Romaguera i Ramió, que ha reunido 987 filmografías de realizadores de España, Portugal y Latinoamérica. En cada caso se consignan films de largo y corto metraje, películas o programas para la televisión, trabajos hechos en video o incluso súper 8, fechas biográficas esenciales y los países en los que la filmografía se desarrolla.

El libro era parte de un proyecto algo más vasto (cineastas de todo el universo) que no alcanzó a concretarse todavía, aunque el autor ya lo terminó y también hace falta. Romaguera (n. 1941) es un erudito catalán imprescindible en la biblioteca, en particular desde que compiló junto con Homero Alsina Thevenet los volúmenes *Fuentes y documentos del cine* y *Textos y manifiestos del cine*, que ya llevan varias ediciones en los dos continentes.

A diferencia de otros estudiosos de su materia, Romaguera sabe compartir con su lector/consultor un tono juguetón y cómplice. En este *Diccionario*, ese tono se manifiesta primero en la ilustración que eligió para la portada: una foto del film español *Orquesta Club Virginia* (Manuel Iborra, 1991) desde la que un grupo de músicos miran al lector con la misma desafortunada alegría que habrá invadido al autor cuando terminó la última corrección de los originales. Después, vuelve a manifestarlo en una introducción que era absolutamente imprescindible: Romaguera sabe muy bien cuánto van a usar su libro, en particular quienes acunán a diario todo tipo de términos para empujar la erudición a un segundo plano. Sabe también que le apuntarán en voz alta errores y omisiones, reales o inventados, en lugar de citarlo cada que vez que hagan gaita con su trabajo. Por eso se permite dar debida cuenta de todos ellos y les recomienda prolijamente sugerir y enmendar "de cara a corregir lo que corresponda".

Como su amigo Fransesc Rialp y Casas allá, como Héctor V. Vena aquí, y como tanto otro obsesivo que se quema voluntariamente las pestañas para descubrir y consignar al cuarto tiracables en *Cumbres borrascosas* (Wyler, 1939), Romaguera trabaja a) porque le gusta, b) porque sabe que ser útil no es una pedantería.

### **Diccionario Filmográfico Universal (1)**

de Joaquim Romaguera i Ramió,  
sobre directores cinematográficos de  
España, Portugal y Latinoamérica  
Ed. Laertes, Barcelona, 1994.  
288 páginas.



**Introducción a la historia del arte cinematográfico**  
por José M. Caparrós Lera  
Edic. RIALP

**Pedro Almodóvar**  
por Antonio Holguín  
Ed. Cátedra

**Efectos especiales para televisión**  
por Bernard Wilkie  
Focal Press - RTVE

**Canciones que me enseñó mi madre**  
por Marlon Brando  
y Robert Lindsey  
Edic. Atlántida

**Ingmar Bergman**  
por Juan M. Company  
ed. Cátedra

**El tiempo de la narración clásica: los films de gangsters de la Warner Bros. (1930-1932)**  
por Vicente J. Benet Ferrando  
Textos Filmoteca

**El cine del tercer mundo**  
(Diccionario de realizadores)  
por Alberto Elena  
edic. Turfan

**El western**  
por Quim Casas  
Paidós



Todas las semanas con todas las noticias de cultura: Cine, Teatro, Video, Artes Visuales, Investigaciones de Política y de Cultura, Tendencias, Espacios, Historieta, Psicología, Televisión, Radio, Ecología, Humor, Lenguaje, Actualidad, Música, Danza, Educación, Chicos, Posters, Moda, Costumbres.

**Ni prensa amarilla,  
ni un príncipe azul,  
ni la vida color de rosa.**

**LA MAGA. El color lo pone la cultura,  
sin medias tintas, blanco sobre negro.**



## **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**

EN EL AÑO DE LA COMUNICACION

### **CONSIGNAS**

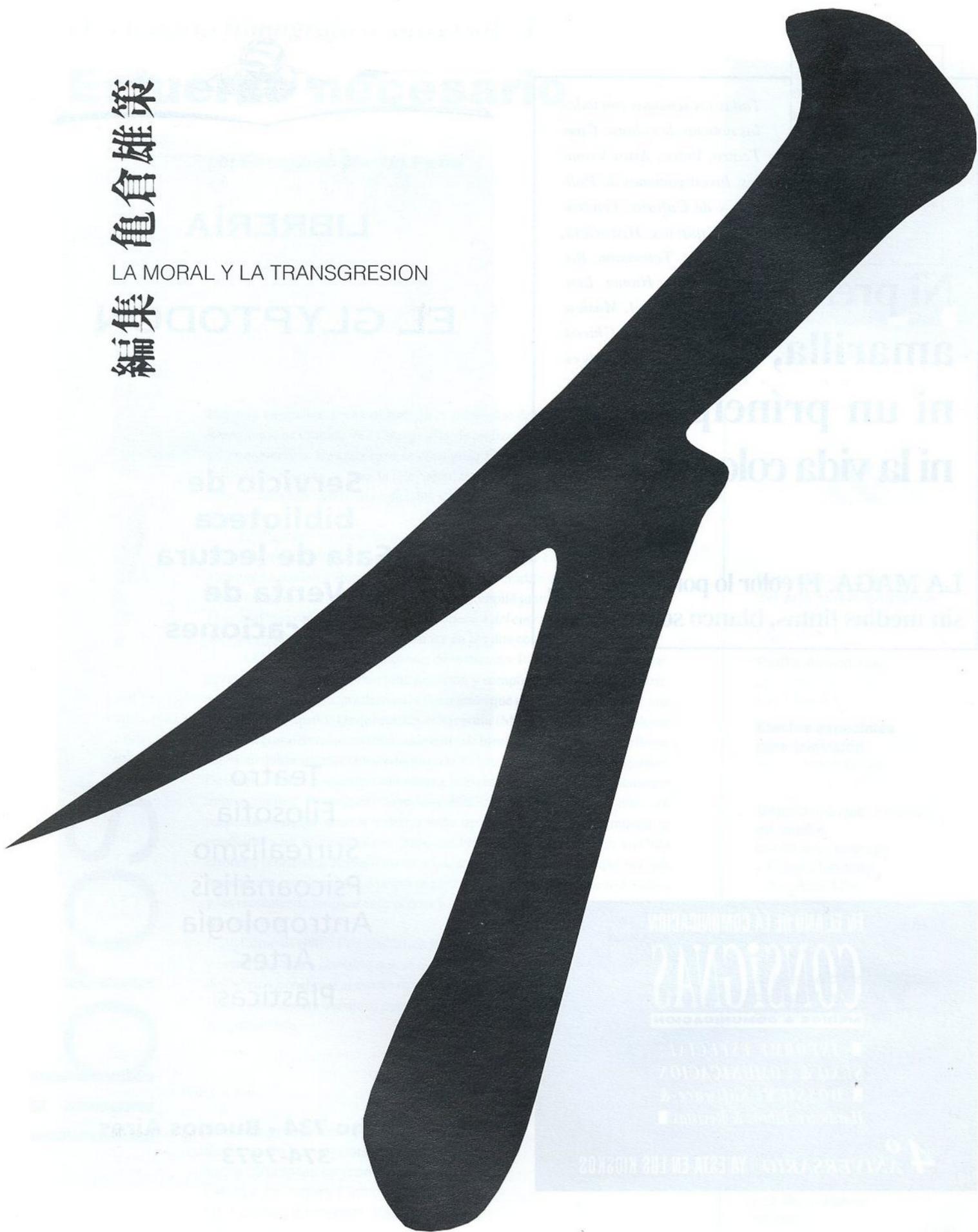
MEDIOS & COMUNICACION

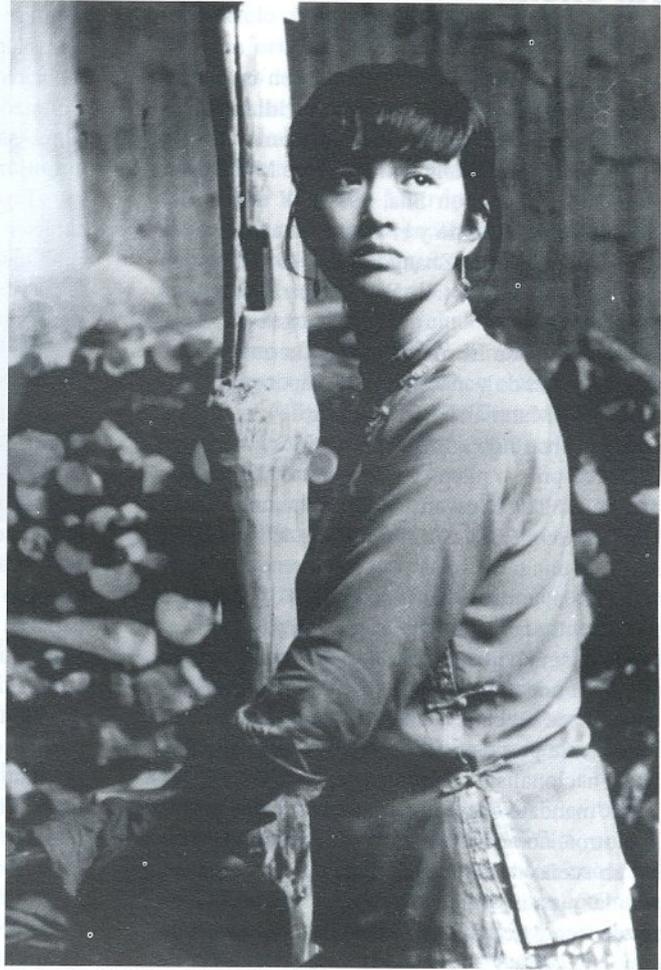
- INFORME ESPECIAL:  
SEXO & COMUNICACION
- DOSSIER: Software &  
Hardware. Libros & Revistas. ■

**4<sup>o</sup> ANIVERSARIO / YA ESTA EN LOS KIOSKOS**

策雄倉龜  
集編

LA MORAL Y LA TRANSGRESION





POR YVONNE YOLIS

## 編集

La Fundación Cinemateca Argentina, con el auspicio de la Embajada de la República Popular de China y la colaboración del Centro Cultural de Taiwán, llevaron a cabo, durante los meses de julio y septiembre, dos ciclos cinematográficos. Ambos, denominados *Nuevo cine chino* y *Nuevo cine de Taiwán*, estuvieron integrados por ocho y diez preestrenos, respectivamente, pertenecientes a la producción de la última década.

Para separar los ciclos, habría que remitirse, primero, a las divisiones geográficas. El cine de Hong-Kong, más violento y acelerado, contrasta fuertemente con el cine taiwanés, más crítico y meditativo. Sendos cines nacionales fueron igualmente influenciados por el cine japonés. Pero en el primer ciclo puede apreciarse que fue marcado especialmente, por el género de acción, del que el chino John Woo es el más conocido exponente. Mientras, en el segundo, predominan el realismo narrativo y la composición dramática, ligados quizá a Ozu y Mizoguchi, o a los representantes de la llamada Quinta Generación y reconocidos occidentalmente, como Zhang Yimou y Chen Kaige.

Esta división también puede implementarse dentro de cada ciclo teniendo en cuenta dos ejes fundamentales: por un lado, los films de acción, aunque no en el sentido americano del término, con una fuerte influencia oficialista; por el otro, los films que reflexionan y reelaboran los valores de la cultura china a través de una mirada crítica, encarnada por mujeres que no quieren seguir resignando su libertad para someterse a la antigua estructura patriarcal.

## Moral oficial y meditación crítica

Dentro del Nuevo cine chino, teniendo en cuenta el primer eje establecido, podemos incluir: **El meridiano de la guerra** (Feng Xiaoning, 1989), **Sacrificio de amor** (Deng Yuan, 1991), **La justiciera** (Yang Qitian y Toru Murakawa, 1990) y **Metrópolis 1990** (Sun Sha, 1990). Y dentro del segundo: **La mujer, el demonio y el amor** (Huang Shuqin, 1989), **Mao Zedong y su hijo** (Zhang Jinbiao, 1991), **Mujer del lago de aguas perfumadas** (Xie Fei, 1992) y **Sentimientos** (Wu Zhennian, 1991).

La primera escena de **El meridiano de la guerra** nos muestra imágenes reales de la masacre chino-japonesa durante la Segunda Guerra Mundial. El dramatismo de la siguiente escena épica está construido a través de muertes en cámara lenta con música en primer plano. Una especie de ballet, que por un momento remite a la escena de la ceremonia fúnebre de **Sorgo rojo** (Yimou, 1988), construida de igual manera. El *flashback* surge de una mujer mayor que emprende un viaje por la Muralla China, un viaje hacia el pasado. Un grupo de niños hallan una antigua bomba que será el símbolo de ese pasado, quizá la misma bomba que ella y un grupo parecido de niños enterraron mientras la inútil guerra contra los japoneses. Un ejército de chicos tratando de defender la Gran Muralla. No sólo este propósito es desmedido, sino también la exaltación del nacionalismo con que son mostrados. Todos cumplen con el "mandato" de ir hacia el Oeste, pasándose la misión unos a otros, no abandonando y cuidando al herido. Todos tienen un sueño de triunfo en la China Moderna del mañana: comida y padres que los cuiden, educación, un ejército formado frente a ellos y un monumento que recuerde a los caídos en la Guerra.

Todos los sueños son visionados en la ciudad desarrollada y triunfal que luego va a retomar **Metrópolis 1990**. Piden demasiado. Todos mueren tan inútilmente como anhelaban. A esta altura, con un montaje desprolijo y un zoom exageradamente evidente, nada queda de la leyenda refinada de **Sorgo rojo**.

A su vez, **Sacrificio de amor** podría ser una película clase B americana. Intenta imitar las películas de acción de Hong-Kong, pero no alcanza la precisión con que ellos realizan, por ejemplo, las escenas de artes marciales. Una historia de amor se intercala con escenas de Kung-Fú, donde no puede reconstruirse la acción, ni el espacio. Esboza, además, algunos elementos formales que luego no son desarrollados. Es el caso de la conformación de un Héroe (en el sentido clásico) aunque demasiado intachable. O el de las simetrías que no se utilizan como las flores, el patinaje o la profesión de él. Un fuera de campo que estructura algunas de las acciones. Y la muerte de la heroína. El film consta de una puesta en escena plana, que no aporta significado a la anécdota, es un espectáculo de artes marciales que no logra llenar el vacío que deja la construcción.

Con **La justiciera**, el ciclo retoma las artes marciales, pero las escenas de Kung-Fú están mejor construidas que en **Sacrificio de amor**. El relato está encarnado por una mujer de capa y espada, que lleva adelante la anécdota pasando "pruebas" destinadas históricamente al héroe masculino: la venganza de sus padres, con la espada como símbolo de la herencia, la ayudante que la salva de su enemigo, el maestro que le da el nombre de Justiciera y la entrena, y el enamorado que cumple el papel invertido de la doncella china frágil y

refinada, como cualquiera de las protagonistas de **La mujer, el demonio y el amor** o **Mujer del lago de aguas perfumadas**.

Narrativamente bien contada aunque el director haya incluido efectos especiales que vuelven cómica la lucha final, tono que el film no había explotado hasta el momento. Tono que el ciclo no explora en ninguno de los films, salvo los toques de humor que Ang Lee imprime a **Manos que empujan** y que retomaría en su posterior y exitosa **Banquete de Bodas**.

En cuanto a **Metrópolis 1990**, está incluida en esta clasificación por el carácter absolutamente oficialista con que presenta a la China moderna, capitalista y triunfal con que soñaba el niño de **El meridiano...** Se repite aquí la aparición de una vieja bomba de la Guerra, símbolo de un pasado que no debe repetirse. Esta es encontrada en medio de la construcción de la gran ciudad, la **Metrópolis** del título.

Con **La mujer, el demonio y el amor** entramos en otro terreno. Se trata de una mujer que interpreta papeles masculinos en el marco de la ópera de Pekín. Pero el suyo no es un conflicto con la sexualidad, ni siquiera con los trasfondos políticos o con el arte. La protagonista desarrolla su actividad como una destreza que heredó del padre, como ocurría en **La justiciera**, y quizá, como una venganza hacia la madre traidora que los abandonó. Se convierte así, en la sucesora del papel masculino, y toda la historia transcurre en torno a la ópera que se va conformando con las partes representadas y los pedazos de vida vividos. Una vida que no debe repetirse encarnada en una ópera que no hace otra cosa que repetirse. Se hace inevitable, nuevamente, la comparación, esta vez con el film **Adiós mi concubina**, de Chen Kaige: sólo que aquí los roles se hallan invertidos. El protagonista masculino interpreta papeles de ópera de mujer, pero su conflicto es más complejo: se establece un triángulo con su enamorado y una mujer que también lo ama (la Gong Li de los films de Yimou). La trama se desarrolla en un marco histórico extenso que contrapone de continuo arte y política, y que va mucho más lejos que esta primer versión.

Aunque ambos explotan una puesta en escena cargada por lo suntuoso de la ópera, la música y el valor dramático de los colores, **Adiós...** se convierte en una obra maestra por la profundidad ideológica con que está contada y **La mujer...** sólo concluye con una mujer que busca un buen marido en una China actual ya poblada de televisores. Una mujer que debe volver al pueblo en busca del verdadero sentido que ha tenido su vida y, por supuesto, el film.

En **Mujer del lago de aguas perfumadas** -título digno de Mizoguchi-, la mujer es nuevamente protagonista de una vida sometida a antiguas estructuras patriarcales como lo serán todas las mujeres del cine de Taiwán, ya que esta crítica va a repetirse como eje temático del segundo ciclo. Ella lucha en busca de una reivindicación, en medio de una China que industrializa la producción artesanal de aceite sacado de las aguas perfumadas. Ella tiene control sobre su sexualidad a través de las pastillas que toma a escondidas y mantiene relaciones con un amante. Pero al mismo tiempo ella somete a otra mujer, que es comprada para casarse con su hijo bobo (todos los hombres del film son mostrados como tontos o borrachos), al igual que una vez la vendieron a ella. Pero como la historia no debe repetirse -"moraleja" recurrente en todos los films del ciclo- la protagonista logra comprender y liberar el destino que la joven tenía marcado. La escena final de las dos mujeres en el muelle mirando las aguas perfumadas está estéticamente tan bien lograda como todo el film, donde otra vez nos acordamos de la perfección de Yimou. Esta escena, en que ambas mujeres se comprenden en silencio, resume quizá, con tono melancólico, el rasgo temático emergente del ciclo: las cosas deben empezar a cambiar, pero no es tan fácil romper con esquemas tan antiguos como arraigados.

## Acerca de la moral oficial

Dentro del ciclo Nuevo cine de Taiwán, la división no es tan marcada. Más bien puede enmarcarse dentro del segundo eje, debido a las características diferentes que le atribuimos al cine taiwanés. Los films exhibidos fueron: **Manos que empujan** (Ang Lee, 1992), **La orilla verde** (Hou Hsiao-Hsien, 1982), **Los muchachos de Feng Kuei** (Hou Hsiao-Hsien, 1984),



Ah Fei, de Wan Jen (Taiwán)

**Terroristas** (Edward Yang, 1986), **La boda** (Chen Kwen-Hou, 1983), **Ah Fei** (Wan Jen, 1984), **Canción del exilio** (An-Hwa Hsu, 1991), **Kuei Mei, una mujer** (Yi Chang, 1985), **Polvo rojo** (Yim Ho, 1990) y **Cinco mujeres y una sogá** (Yeh Hung-Wei, 1991).

**Manos que empujan**, ópera prima de Ang Lee, es nuevamente la reelaboración de la antigua cultura oriental, como lo era **Mujer del lago de aguas perfumadas**, pero en el marco de la cultura occidental. Los protagonistas se encuentran, desde el principio, inmersos en el conflicto que es el choque mismo de sus culturas: la china, representada por el viejo maestro de Tai-Chi (arte marcial pasivo y reflexivo) y la americana, encarnada en la esposa de su hijo, una joven escritora activa y moderna.

En la primera escena, podemos observar a cada uno a través de una ventana diferente. Ambas ventanas representan las dos miradas, los dos puntos de vista que van a oponerse y a hacerse evidentes en los pequeños actos cotidianos: él realiza ejercicios de concentración, ella sale a hacer aerobics; él escribe antiguos versos en tinta, ella tipea continuamente una computadora; él cocina recetas milenarias, ella lo soluciona con el horno a microondas. Hablan de manera diferente, comen de manera diferente, pero piensan algo en común. Por él finalmente deben comprenderse, poner la cocina en "orden". Aunque el viejo deba vivir fuera del hogar americano y trasladarse a Chinatown, aunque ella deba aprender algo de chino para comunicarse cuando él ocupe la habitación que le guardan en la casa. La adaptación aparece como indispensable para adecuarse a un mundo que avanza y se moderniza y no quedar recluso únicamente en viejas costumbres, muchas veces perjudiciales para quienes las padecen.

Ang Lee anunciaba ya el mismo tema de su segundo film, estrenado comercialmente en Buenos Aires: **Banquete de Bodas**. Sus protagonistas, un chino y un americano, también vivían en Estados Unidos y compartían maneras distintas de pensar que la de los padres orientales. Eran homosexuales y se amaban, pero no eran admitidos dentro de una tradición que prioriza la familia, el ritual del casamiento y el Banquete de Bodas, como máximo exponente de sus costumbres: el color rojo como símbolo de status, las bromas a los recién casados, el brindis, las fotos con los padres. Dramáticamente mejor construida, ideológicamente más profunda y con momentos de humor inolvidables **Banquete...** supera a **Manos...**, y a la vez, junto con ésta, convierte a Ang Lee en una de las primeras cineastas chinas de la Nueva Generación que logran ser valorada mundialmente.

A su turno, Hou Hsiao Hsien aparece como uno de los más reconocidos directores de Taiwán y algunas de sus películas también han sido conocidas internacionalmente. El dice no identificarse con las tendencias del cine de su país, la diferencia se nota en el ciclo, y admite su admiración por Bresson,

Wenders y Fellini. Su segundo y tercer largometrajes integraron el ciclo como muestra de su estilo.

**La orilla verde** incursiona en los problemas de los habitantes de la Isla de Formosa, antiguo nombre de la Isla de Taiwán y sugiere una mirada ecológica. Mientras, **Los muchachos de Feng Kuei**, también oriundos de la isla, deciden trasladarse a la ciudad. El espacio urbano -a diferencia de la visión que mostraba **Metrópolis 1990-** se presenta como símbolo de pobreza, juego, trabajo en fábricas y decadencia de los jóvenes. Lo único que une al protagonista con su aldea son los recurrentes recuerdos del padre muerto que reconstruyen parte de su niñez. A la ciudad, pese a todo, lo ata la lucha por el amor de una mujer. Ambos lugares lo único que comparten es, singularmente, un cine.

Edward Yang, director de **Terroristas**, fue considerado heredero del estilo de Antonioni. El relato consta de varias historias que se van entrelazando en una compleja sucesión de hechos, dentro del marco urbano. Las composiciones visuales y la compleja estructura narrativa que lleva adelante el film, lo constituyen como tal.

A partir de **La Boda**, las últimas seis películas están enmarcadas en el eje de la protagonista femenina que a través de su vida y su experiencia, intenta romper con un pasado que las tiene muy limitadas. Así eran la patinadora de **Sacrificio de amor**, la actriz de **La mujer, el demonio y el amor**, la joven de **Mujer del lago de aguas perfumadas** o **Kuei-Mei, una mujer**.

**La Boda** transcurre en los años '50 y lo más llamativo, como así también lo más curioso del film, es la música. Los protagonistas bailando tango es como se conocen, y en torno a este ritual prohibido, símbolo de su unión, se construye el drama de ambos: querer estar juntos pero no poder, debido a las diferencias sociales que los separan.

La madre de ella, nuevamente, no quiere repetir la historia de haber sido casada con un hombre al que no amaba, pero por miedo a otro error, tampoco deja que la hija elija y la castiga por hablar de "libertad" y "amor libre". Mientras, ésta sueña con casarse y tener un baño de espuma "como en las películas norteamericanas".

Primero están literalmente separados por el agua que hay que *cruzar* para llegar a la casa del otro. Luego ella es encerrada en la casa y mostrada entre rejas o tras la muralla que la mantiene aislada. El intento que hacen de escapar fracasa, a pesar de la ayuda del padre que parece comprender. Es la primera vez que el hombre no aparece como poderoso o tonto, como los borrachos de **Mujer del lago...**, o los jefes de **Cinco mujeres y una sogá**. A partir de este momento las puertas de la casa van a mantenerse siempre cerradas y él no va a poder verla por una imposición policial.

Ella se escapa para realizar el ritual prohibido del tango, pero esta vez los acompaña la música distorsionada que sella la tragedia del último encuentro. El silencio se impone cuando ella se envenena porque su Romeo se niega a decirle que la ama y muere bailando. Finalmente, él puede *cruzar* el agua con ella, sólo que ahora lleva en sus brazos una canasta, encabezando el rito del funeral. Se dijo que, como Truffaut, Chen Kwen Hou puede producir películas impecables del guión más sencillo, y **La Boda** parece demostrarlo.

**Ah Fei** es el nombre de la protagonista de esta historia que cuenta su vida desde pequeña atravesando, a la vez, veinte años de la historia de Taiwán: un esposo ausente y golpador, representante de la manera patriarcal de tratar a las mujeres. El pasaje del campo a la ciudad como necesidad de progreso,

aunque viviendo en peores condiciones de pobreza. Una hija que con los pocos ahorros logra entrar en la universidad. Un hijo que ingresa al ejército para defender a su país. Una madre que no deja que su hija elija a su amado, del cual debe separarse. Finalmente Ah Fei es una mujer hermosa y trabajadora que mantiene a la familia y que, a pesar de todos, decide casarse con su antiguo amor. Por supuesto, siempre hay tiempo para el arrepentimiento y el reencuentro con los padres. El guión de Hou Hsiao Hsien no se sostiene con una puesta en escena muy pobre, digna de un melodrama televisivo, como era **Sentimientos**.

Las últimas tres películas que cierran este artículo son, también, las tres mejores del ciclo. Porque resumen los temas críticos sobre los que se venía reflexionando, porque se desarrollan en el marco de la historia de Taiwán, porque estéticamente no reniegan de un estilo oriental ni de Padres como Ozu, Kurosawa o hermanos mayores como Yimou, cargado por la composición, el ritmo y los colores, e ideológicamente plantean alternativas poco condescendientes con la realidad de la China de hoy.

**Canción del exilio** comienza en Londres, y no es casualidad ya que Hong Kong era -en la década del '70- un protectorado inglés. Una joven, para la cual "*los conflictos de Medio Oriente no son cercanos*", debe regresar a Hong-Kong, lugar de origen, para el casamiento de su hermana. El ritual tiñe de rojo la imagen como símbolo de poder, de status, pero también de sangre y de muerte, por un pasado todavía confuso.

A partir del reencuentro con la madre, se desencadena el conflicto que la remonta a su infancia. Hasta llegar a la revelación de una verdad que explica el odio de tantos años: la madre es japonesa. Aquí se revela otra vez el conflicto ya sugerido entre chinos y japoneses que apareció en **El meridiano de la guerra**, o en la relación con la japonesa que quiere invertir en los aceites de la **Mujer del lago de aguas perfumadas**. Con la revelación de la verdad, ambas mujeres comienzan a comprenderse y viajan a Japón en busca de la identidad perdida de la madre. Al recuperar su pasado puede reencontrarse con la hija y volver juntas a vivir a Hong-Kong.

Como periodista, la joven luchará por el pueblo y la madre podrá cambiar la actitud hacia los abuelos que habían criado a la niña. Es el abuelo, al reencontrarse con la nieta, quien cierra el film con un tono nostálgico y a la vez de esperanza por un pasado que no debe repetirse. Es símbolo de esto un niño y también el primer plano final de la joven, a la que se le escapa una lágrima.

Historia épica, **Polvo rojo** desarrolla la trama de amor entre una joven china y un oficial que trabaja para el ejército japonés, en que se repite el conflicto. Un drama romántico durante la guerra chino-japonesa que por el título, el tema y la utilización de los colores, rinde homenaje al **Sorgo rojo** de Zhang Yimou. La utilización del azul abre y cierra el film, representando la tristeza del encierro al que la somete el padre al principio y la tristeza por la muerte de ella que vive el oficial cuando vuelve a buscarla al final. En tanto, el empleo del rojo como símbolo de pasión y de muerte, en los ambientes, la ropa, el vino. La incorporación de fundidos y cámara lenta para crear significado, una fotografía imponente, una leyenda tan realista como dramática, lo acercan a Yimou y lo constituyen como un digno representante de la cinematografía de su país.

"*Muchas leyendas subsisten todavía en casi todas las memorias, surgida de ellas nace este film en un estilo nuevo*". Esta es la frase que abre **Ugetsu**, de Kenji Mizoguchi, pero también podría ser el principio de **Cinco mujeres y una sog**.



**Sentimientos**, de Wu Zhennian (China)

Al igual que el film de Mizoguchi, éste se basa en leyendas fantásticas, ya no japonesas, sino taiwanesas. Y tal como sucedía en aquel otro gran Mizoguchi, **Cinco mujeres en torno de Utamaro**, este relato desarrolla, una a una, la tragedia que vive cada una de estas cinco mujeres cuyo nombre común es "*Mercancía sin valor*" según delata, en *off*, el relator de esta leyenda.

Las cinco trabajan en un campo de sorgos, visten igual y se divierten pensando como van a colgarse de la sog para poder "*pasear por el jardín*". Las cinco visten de azul cuando atraviesan la tragedia que les toca. La primera descubre que su cuñada tiene un amante y la ayuda a escapar, ya que ella sabe lo que es tener que casarse con un hombre al que no ha elegido. Pero al ser descubiertos, son capturados y enterrados vivos. La segunda va a visitar a su hermana que va a tener un hijo. A su llegada, el espíritu de un fantasma invade la casa y esa noche, cuando la hermana va a parir, deben elegir entre matar a la madre o al bebé. Ella se convierte en el símbolo de la muerte de la hermana cuando cuando le echan sangre, intentando espantar al fantasma.

La tercera tiene una tía que es abandonada porque no puede tener hijos. Esta es la función más importante para una mujer de familia, como lo demuestran, al no abortar, la joven de **Banquete de Bodas** o la de **Kuei Mei, una mujer**. Por eso entra en estado de locura y es encerrada en un cuarto del que escapa por las noches para correr y gritarle a los Dioses. Las sombras negras recortadas en la noche, podrían ser de cualquiera de ellas. La cuarta sufre porque la abuela cumple setenta años y su único deseo es poder sentarse en la mesa masculina el día del festejo. Costumbre prohibida que ella no puede cambiar. La última va a ser casada con un hombre rico al que no ama, en cambio está enamorada de un ingenuo y simple pastor.

Estas mujeres sufren en silencio por culpa de las imposiciones de los hombres. Imposiciones externas, que no las toman en cuenta, como las voces en *off* que marcan su destino: las de los hombres que atrapan a los enamorados prófugos, los llantos de la embarazada, los gritos de la loca, la charla de los padres planeando la boda.

La decisión estaba tomaba, el ritual debe cumplirse con ayuda de la bruja que las conecta con el más allá. Acceder al jardín parece ser un beneficio para las mujeres que desean liberarse. El jardín, el "*paraíso*", no es más ni menos que un país donde ellas puedan tener los mismos derechos que los hombres. Pero el precio que deben pagar es muy alto: vestidas de rojo, se cuelgan al mismo tiempo de una sog y mueren ahorcadas. Con un estilo muy simple e historias tan fantásticas como trágicas, el director refleja una realidad más cercana de lo que parece.

## 雄策

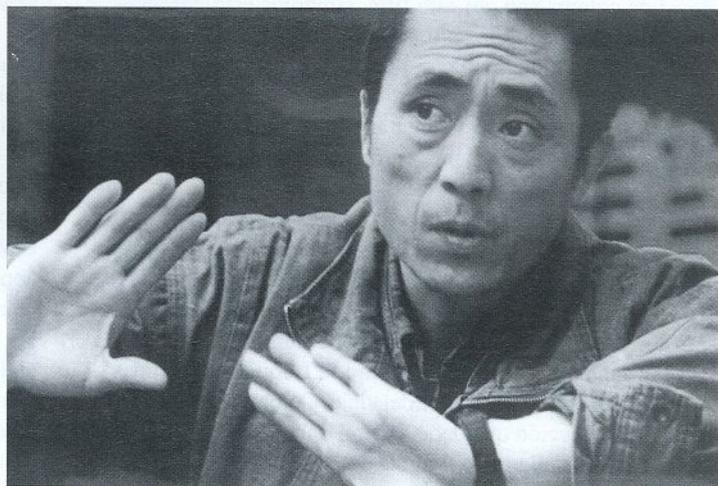
Analizando la filmografía de Zhang Yimou, podemos observar que mantiene una estructura narrativa clásica. Yimou plantea el conflicto desde el principio del film y lo desarrolla en torno al punto de vista de un personaje femenino, el que siempre encarna Gong Li. Esta mujer está sometida a un oponente, amo o esposo o, como en el caso, de **Qiu Ju, una mujer china**, a un tribunal de justicia, que tiene “poder” sobre ella.

A través de la puesta en escena, en este caso poniendo especial énfasis en la luz, clásica hasta la ruptura que implica el cuarto film, y el color que varía la gama según la conveniencia dramática, podemos advertir los “estados de ánimo” y el sentido o la connotación de cada escena y del film en general.

Con respecto al plano sonoro, el director utiliza una música determinada que repite a lo largo del relato, en situaciones muy específicas. Pero lo que predomina es el silencio, con ruidos ambiente lejanos que acentúan la sensación de vacío, de soledad interior de los personajes. Y el poderoso recurso de la voz en *off* y el fuera de campo, con el que reconstruye varias de las situaciones sugeridas e incluso al “Señor” de **Esposas y concubinas**.

Los cuatro films -excluido **Vivir**, su último y aún inédito en Argentina- tienen similar presentación: letras amarillas o rojas sobre fondo negro y el nombre que “remata” ocupando toda la pantalla. Desde el inicio el color rojo, que es la marca de Yimou, tiene los títulos como manchas de vino en **Sorgo rojo**, de sangre en **Esposas y concubinas**, de tinta en **Ju Dou**, de venganza en **Qiu Ju**.

Sin sonido en las dos primeras y con la música de tensión de los platillos, que sonará cada vez que enciendan las linternas en la tercera y a lo largo de los viajes en la cuarta. La voz en *off* y el fuera de campo son dos recursos muy utilizados para crear sentido en los cuatro films: tanto en **Esposas...** y **Sorgo...** que comienzan con un primer plano de la protagonista y la voz en *off* que narra la historia, como el personaje del amo de **Esposas...** que durante todo el film aparece fuera de campo. Es tomado de espaldas y fuera de cuadro, reconocible por la voz *off*. Esto crea curiosidad en el espectador y mayor intriga en torno de la atracción que ejerce en las cuatro mujeres, y refuerza, además, el mecanismo de poder establecido, la impunidad de este hombre visto desde el punto de vista de la sometida.



### 1.

En **Sorgo rojo**, utiliza encuadres muy cerrados sólo al principio y dentro del balancín, para enfatizar el encierro y el dolor del personaje. Al espacio claustrofóbico del balancín lo podemos comparar con la fortaleza de **Esposas...** y quizá también con la tintorería de **Ju Dou**, o más metafóricamente con las instituciones judiciales a las que acude Qiu Ju. Estos espacios suelen ser representados mediante planos generales de los techos, como si el espectador y ella “no pudieran ir más allá”. Fuera del balancín de **Sorgo...** se produce mucho movimiento, y la música es muy potente. Dentro del balancín, solamente podemos advertir la cara de ella, virada al rojo como símbolo de opresión en la oscuridad.

La iluminación clásica es visible durante todo el film en el empleo de filtros: las noches son bien azules. En los escenarios iluminados artificialmente, dirigiendo la mirada, cuando llega a la aldea, la luz “del sol” que recae sobre ella atrae nuestra atención mientras los sirvientes permanecen en sombras. Y a veces, los filtros reforzando los colores: el rojo invade las imágenes y se acentúa al final cubriéndolo todo, con un contundente poder de connotación.

Lo que hace Yimou es simbolizar a través de las formas y el color. La *forma circular* se repite en el círculo de sorgos que se abre cuando ella “se entrega”, en los primeros planos de los sorgos simulando el movimiento ondulante de la relación sexual, en el círculo de vino rojo que la protege cuando duerme. El rojo es el color al que recurre todo el tiempo: es el color del vino, producto del sorgo, sinónimo de ritual, de protección, de sangre. Es el color de la sangre, derramada al final en referencia a su primer relación. Es el color del fuego, marco de la ceremonia, hacedor del vino, fruto de la pasión. Es el color de la ropa que ella viste hasta que su amor se concreta y es trasladado a la ropa que viste su hijo. Y es, por último, en medio de la destrucción final, el color que torna todo definitivamente rojo.

## 2.

En el caso de **Ju Dou**, también el conflicto está planteado desde el principio.

Aquí, Yimou trabaja el fuera de campo desde lo sonoro. Podemos advertir las torturas y castigos a los que es sometida Ju Dou por su “esposo”: escuchamos los gritos y quejas de ella. Recrea, además, el sonido ambiente nocturno con aullidos y ruidos lejanos. Todas las situaciones en que los “enamorado” hacen el amor, están sugeridas desde el plano sonoro. Sólo hay una melodía que se repite en determinados momentos. Cuando no es así, utiliza el silencio, los gritos, las voces o el canto en *off*.

Los colores son, en este film, símbolos estructurantes del relato. Plasmados en las telas que se tiñen en la tintorería, que representa el abismo en el que están “sumergidos” los personajes. Así están las telas, tirantes del rodillo en los momentos de tensión, o se sueltan y “liberan” y caen en la pileta cuando hacen el amor por primera vez, o cuando Timbai tira al padre al agua y lo mata.

Nuevamente, los colores determinan o expresan el carácter de todas las escenas. Desde el rojo que la envuelve en las noches de tortura, en definitiva el viejo muere en la tinta roja.

Hasta los naranjas y amarillos que duran mientras dura la historia con su amado. Pasando por el turquesa empleado en los instantes felices: cuando se rinde a Tiaquin, en las ropas del bebé, o al festejar la muerte del viejo. Color que simboliza, también, la elección que debe hacer Timbai, elección representada por dos piletas de tinta; la del padre color turquesa y la del viejo color negro.

Las “formas” aparecen aquí como fondos, agujeros, profundidades: el agujero por el que se espían y conocen, el túnel circular que los lleva al lugar secreto, las piletas, el abismo que representa la tintorería.

Volviendo al tema del sonido, otro recurso utilizado por Yimou es reemplazar el sonido real de determinados pasajes, por otro del mismo carácter y que además alude a un momento conocido. Por ejemplo, cuando hacen el amor oímos la rueda de la tintorería, y la segunda vez, además, vemos las imágenes de las telas colgadas. En la ceremonia fúnebre, el sonido que se agrega para crear tensión es el de los platillos. Los gritos van desapareciendo y solamente quedan algunos instrumentos. Por fin, las imágenes terminan siendo mudas, lo que las hace mucho más dramáticas. Ambos visten de blanco y la imagen tiene la tonalidad anaranjada del principio, como si todo hubiera vuelto a la “normalidad”.

En **Ju Dou** ya se alude a las linternas rojas como símbolo de muchos hijos. En **Esposas...**, cuando ella dice estar embarazada, se dejan prendidas día y noche representando la longevidad.

## 3.

La mancha roja que titula la apertura de **Esposas y concubinas**, se repite a lo largo del film, dividiéndolo en las cuatro estaciones del año. En tanto, el conflicto también queda planteado desde el primer plano de Songlian, y el primer elemento que aparece es una “linterna nupcial”, como la de **Sorgo rojo**.

Desde el comienzo suenan los platillos que irrumpirán cada vez que vengan a encender las linternas.

Al igual que en las películas anteriores de Yimou, la iluminación mantiene el cromatismo que opera como símbolo de estados de ánimo, de pasiones. De tal manera, todo será gris y oscuro en la fortaleza del amo hasta que éste imparta la orden de “encender” a una de las mujeres. Entonces, todo se volverá rojo; la ropa, la habitación y las linternas.

Además de la voz *off* del “Señor”, hay otros sonidos fuera de campo que aportan información, como el golpeteo del masaje de pies, asociado con que el amo está con otra concubina; o la voz de la cantante de ópera, que funciona como amenaza y se interponde, a través de la voz, entre el amo y Songlian.

Otra vez podemos identificar el tema del poder. Songlian se introduce en esta prisión de costumbres rígidas, y las relaciones de poder se definen por la posesión de linternas rojas y masajes de pies, favores del “Señor”. La sirvienta muere por poseer linternas a escondidas y aspirar a ser una concubina. Toda la historia de la corta vida de la protagonista, está representada mediante las linternas. En verano, en especial en los primeros tiempos, las linternas se prenden a menudo. En otoño, con las expectativas de embarazo dejan encendidas las linternas día y noche. En invierno, al descubrirse el engaño, cubren las linternas con luto negro. En primavera, cuando ella se vuelve loca, ya no tiene linternas. Otras nuevas se encendieron en la casa de la quinta concubina.

En los cuatro films, Gong Li es la mujer dominada, destinada a vivir sometida bajo un poder. Pese a ésto, ella nunca se somete completamente: en **Sorgo...** conduce la producción del vino y a los sirvientes, en **Ju Dou** mantiene su amor en secreto y enfrenta al viejo, en **Esposas...** se rebela al mundo cerrado, simétrico, basado en una rígida geometría que Songlian rompe y desordena.

## 4.

A diferencia de las películas previas, **Qiu Ju, una mujer china** no mantiene la estructura clásica. La luz ya no cumple la misma función dramática sino que se acerca más al documental: es una luz lavada, literal, igualitaria, que muestra todo y delata en vez de dramatizar. Es una luz denotada: no remarca objetos ni personajes, busca prolongar la “objetividad” de esta epopeya emprendida por la protagonista.

Gong Li vuelve a encarnar a la protagonista femenina sometida, esta vez al poder de instituciones judiciales y sus trámites burocráticos. El conflicto también se presenta desde el inicio y luego sólo se desarrolla un relato circular, en torno de idas y venidas de Qiu Ju buscando respuestas y justicia. Los viajes del campo a la ciudad, y viceversa, se simbolizan a través de la forma: los movimientos repetidos y circulares de las mujeres cortando “chiles” no hacen más que representar la idea.

El color rojo continúa siendo simétrico respecto de los anteriores films: ella viste siempre de esta tonalidad.

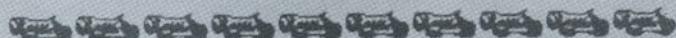
El personaje del esposo no aparece fuera de campo, como el amo de **Esposas...** Sin embargo, está fuera de cuadro aún cuando lo integre. Es la razón de la épica de esta mujer, se habla constantemente de él, la justicia es buscada para él, pero es otro personaje más. Aunque lo vemos, no existe dentro de la trama.

El sonido mantiene los silencios, la música de platillos y los ruidos ambiente lejanos que crean el clima de desesperanza que envuelve a estos personajes. Incluso al final, en el primer plano de Qiu Ju, y pese a haber logrado su “objetivo”, su expresión demuestra desesperación. Esa desesperación del melodrama que siempre marca el epílogo del cine de Yimou.

會  
集  
編

POR YVONNE YOLIS

# ALDEAS ECOLOGICAS ARGENTINAS



*"Un oasis naturista en plena ciudad"*

*Todo lo que necesitas  
para pasar un momento  
de paz y esparcimiento*

*Un verdadero paraíso en:*

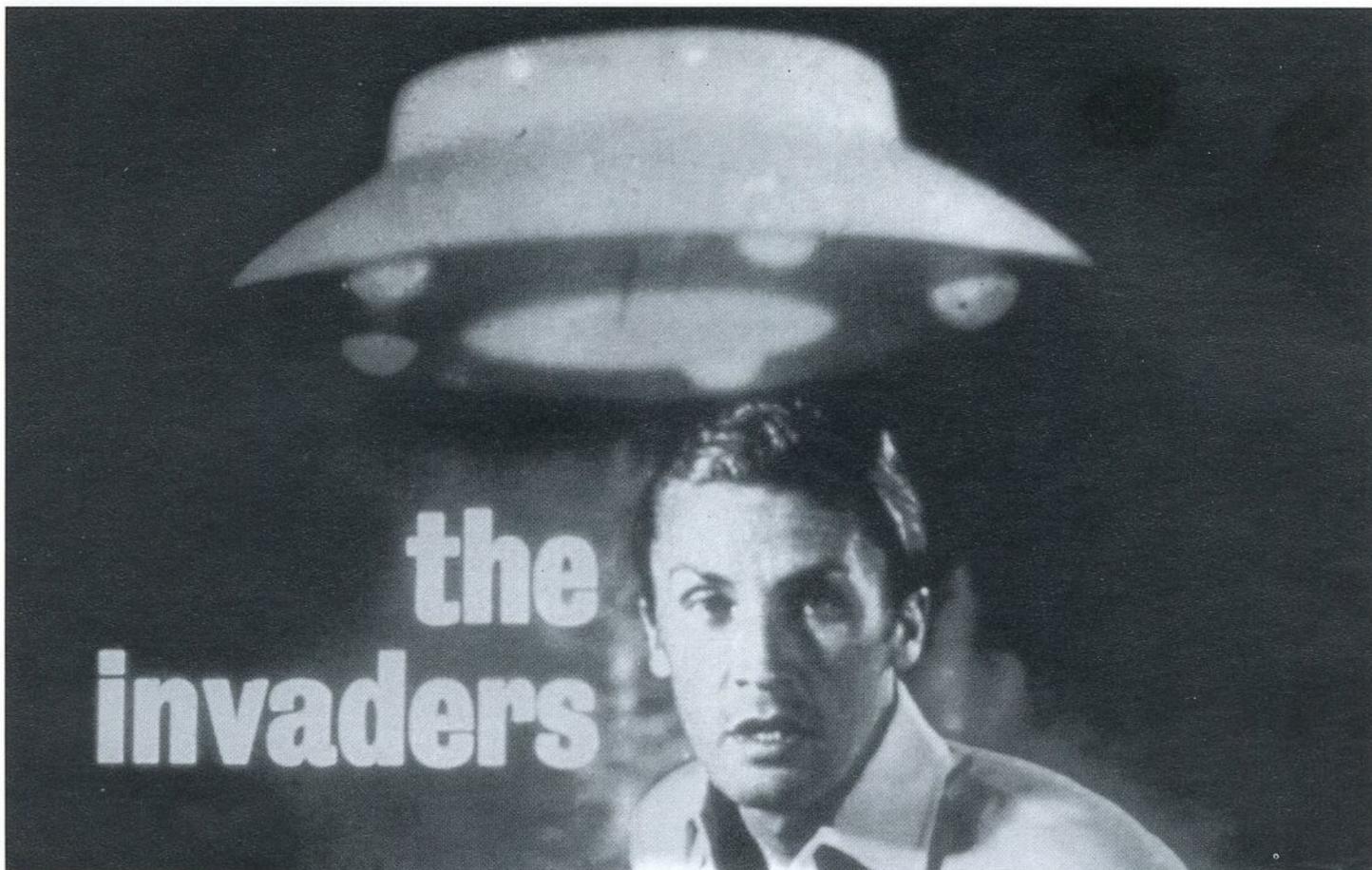
Lavalle 373  
314-2100  
Capital Federal

**Preservar la integridad de la Tierra y del Hombre  
es nuestra ocupación radial favorita**

**FM CASTELAR  
104.9**

**para vivir una calidad de vida mejor**

**703-2811 / 2812**



# Larry Cohen paperback writer

por **Diego Curubeto**

**M**arcado *sufre su deshonra con la conciencia tranquila...* Con esta estrofa comenzaba la versión en castellano de la serie **Marcado** (*Branded*) en la que Chuck Connors interpretaba a un militar injustamente acusado de cobardía. Todos los episodios de esta serie, que se emitió en los Estados Unidos entre 1964 y 1965, comenzaban con la degradación del protagonista: le arrancaban las insignias del uniforme; le rompían el sable. Chuck Connors deambuló por las dos temporadas televisivas de **Marcado** demostrando al público y a los otros personajes de la serie que en realidad no era un cobarde y que las acusaciones contra él eran totalmente injustas.

En **Los invasores** (*The Invaders*) Roy Thinnes personificaba a David Vincent, aquel arquitecto que una mala noche tomó un atajo en el camino y descubrió que nuestro planeta estaba siendo silenciosamente invadido por extraterrestres. Semejantes a los humanos, los alienígenas sólo quedaban delatados por ese dedo torcido que toda su adelantada tecnología nunca pudo corregir. Esta variación sobre los *body snatchers* de Don Siegel se convirtió en una de las series de TV más paranoicas de todos los tiempos.

**Marcado** y **Los invasores** tuvieron dos cosas en común. Fueron dos extraños casos de serie televisiva con probable mensaje político, que parecía apuntar a la caza de brujas macartista, aunque lo hacían en forma lo bastante sutil como para no molestar a los ejecutivos de los canales de televisión. Y ambas series fueron creadas por el joven Larry Cohen, quien muchos años más tarde se ocupó -siempre que pudo- de hacer explícita esa intención política. A pesar de ser uno de los creativos más prestigiosos de la TV de los años '60 (también escribió episodios de **Los defensores**) Cohen decidió abandonar el medio para probar suerte en el cine clase B de los '70.

En un comienzo le fue bien: consiguió dos grandes éxitos de taquilla con dos películas independientes: **It's Alive!** y **Black Caesar**, pero sus

respectivas secuelas tuvieron rendimientos medianos y poco después aquel joven talento que estaba a punto de volverse rico con la TV fue transformándose paulatinamente en un cineasta más o menos maldito. En los últimos años dirigió películas que sólo se estrenaron en video y también incrementó su trabajo como guionista en films ajenos.

Pero lo interesante del caso **Larry Cohen** es que se trata de uno de los pocos directores capaces de filmar las películas más bizarras sin perder nunca su conexión con el *establishment*. Con Cohen pasó un poco lo que pasaba con los viejos films B de los grandes estudios: como sólo cumplían la función de relleno para los films realmente importantes, a nadie le interesaba demasiado su contenido mientras no se fueran de presupuesto.

En estos films bizarros Cohen desarrolló conceptos muy diversos: una especie de yogurt que vuelve zombie a quienes lo consumen (**The Stuff**), una mutación que hace que algunas mujeres den a luz monstruosos bebés asesinos (**It's Alive!** y sus dos secuelas, **It Lives Again** e **It's Alive III: Island of the Alive**), las andanzas de una gigantesca serpiente voladora que mata gente y anida en un rascacielos neoyorquino (**Q**), la llegada a la tierra de un curioso extraterrestre místico cuya figura se parece bastante a la de Jesucristo pese a ser hermafrodita (**Demon**, también conocida como **God Told Me To**), o las correrías de una siniestra ambulancia que merodea las calles para secuestrar gente (**Ambulance**).

Pero en su prolífica trayectoria (aunque no muy conocida o valorada) Cohen no se dedicó exclusivamente al cine de terror. También dirigió films policiales (**Perfect Strangers**) fábulas siniestras de cine dentro del cine (**Special Effects**, con Eric Bogosian), comedias negras (**Housewife**, **Wicked Stepmother**, esta última con un elenco heterogéneo: Bette Davis y Barbara Carrera), *blaxplotations* (**Black Caesar** y su continuación, **Hell Up in Harlem**) y hasta una biografía del jefe del FBI **The Private Files of J. Edgar Hoover** protagonizada por Broderick Crawford.

Pero el punto fuerte del cine de Larry Cohen fue siempre el terror. Ya desde su experiencia televisiva Cohen tuvo claro que lo interesante del género es la manera en la que permite sublimar temas contemporáneos. Por eso películas como **Q**, **Ambulance**, **God Told Me To**, **It's Alive!** y hasta la fallida pero graciosa secuela de la historia de Stephen King **Return to Salem's Lot!** utilizan como medio el terror para explorar distintos temas contemporáneos desde una óptica absolutamente contestataria.

«¡Ahorre sus gritos para cuando vea su rostro!» recomendaba el slogan publicitario de **It's Alive!** (*El monstruo está vivo*). El título del primer film de terror de Cohen surge del grito victorioso de Victor Frankenstein, en el film de James Whale, al ver moverse por primera vez a Boris Karloff. Cuando en 1974 apareció este film B y recaudó millones en la taquilla mundial, la crítica se horrorizó tanto con las masacres del bebé mutante (la primera de ellas tenía como víctimas al médico y las enfermeras que ayudaban a darlo a luz) que en un comienzo no pudo percibir el trasfondo de crítica social y denuncia ecológica del film. Quizá el mayor logro conceptual de **It's Alive!** haya sido la vuelta de tuerca del guión, según la que el bebé - de aspecto absolutamente atroz - termina despertando lástima en el espectador. El bebé de Larry Cohen no es responsable de sus actos. Su mutación fue provocada por laboratorios inescrupulosos que manipularon los ingredientes de sus drogas para embarazadas.

Los horribles infantes siguieron gateando en las dos secuelas ya mencionadas. **It Lives Again** (1978) sostiene en buena medida el nivel del original, mientras que **It's Alive III: Island of the Alive** (1987) ya deriva en estilo enloquecido, autoparódico y divertido, con momentos interesantes pero carente de la tensión de sus predecesoras.

**God Told Me To** (1976) quizá sea el film más audaz de Cohen, y por sus características no llama para nada la atención que haya tenido una distribución casi nula en los Estados Unidos<sup>2</sup>, pese a que con el tiempo terminó alcanzando cierta fama entre los expertos en *cult movies*. El título original fue cambiado cuando algunas emisoras de TV se negaron a pasarla, y Cohen la rebautizó **Demon**. Tony Lo Bianco aparece como un policía muy religioso que investiga una serie de crímenes sin sentido en los que los asesinos, al ser atrapados aseguran: “*Dios me lo ordenó*”. De la investigación surge que ese “Dios” es un extraño ser hermafrodita cuya madre fue

violada por extraterrestres. Este bastardo místico tiene doce seguidores, entre los que hay un traidor que lo entregará.

Si hubiera tenido mayor presupuesto y una pizca de publicidad, **God Told Me To** habría levantado la misma polémica, censuras y acusaciones de blasfemia que **La última tentación de Cristo**. Al surgir de una productora barata, con escasas posibilidades de exhibición masiva, el film se perdió en silencio.

Sin ser precisamente un éxito de taquilla, **Q** (1982, también conocida como **The Winged Serpent** y **Q-The Winged Serpent**) se distribuyó normalmente dentro de los alcances de todo film B, y en la Argentina se la puede conseguir en video. Es una de las mejores películas fantásticas de los años '80, y uno de los momentos culminantes de la obra de Cohen.

**Q** es nada menos que la gigantesca serpiente alada azteca **Quetzacoatl**, monstruo que ya había aparecido en un film de terror con George Zucco en 1946. Lo interesante es que Cohen rompe por completo la fórmula del viejo film de monstruo (héroe conquista chica mientras combate bicho) para superponer dos historias paralelas: la de la serpiente que ha hecho su nido en el edificio Chrysler de Nueva York, y la de un perdedor (Michael Moriarty en su mejor forma) fuera de la ley, que por casualidad tropieza con el escondite de la divinidad azteca. Cohen usa las dos historias para elaborar uno de los más ingeniosos homenajes a New York y al cine clase B. **Q** suele ser considerada como lo mejor del director, excepto por aquellos perfeccionistas a quienes los efectos para dar vida a la serpiente (animada por David Allen) les parecieron demasiado baratos. Entre estos perfeccionistas se puede incluir a uno de los intérpretes, David Carradine, que estuvo filmando en la Argentina al año siguiente de aparecer en **Q** (vino a hacer **The Warrior and the Sorceress** de John Broderick con producción de Corman y Aries) y aseguró que, aunque la película le gustaba bastante, las limitaciones del presupuesto habían impedido a Cohen realizar el monstruo con toda la dedicación que había previsto originalmente.

**The Stuff** (1985) y **Ambulance** (1990) son hasta la fecha los dos últimos **Cohen** cien por ciento auténticos, a pesar de que en ambos casos las ideas son mejores que su desarrollo argumental. **The Stuff**, que se puede ver en video como **La sustancia mortal** es un film único, en el que los efectos devastadores de un yogurt adictivo ponen en peligro la seguridad nacional y hacen necesaria la intervención de militares totalitarios para poner orden en los Estados Unidos. Las escenas que describen los efectos de la sustancia no tienen desperdicio. **Ambulance** -tanto en los Estados Unidos como en la Argentina sólo se estrenó en video- es una mezcla de comedia negra y *thriller* fantástico en la que una misteriosa ambulancia rapta gente (preferentemente diabéticos) con fines inconfesables: la película funciona muy bien cuando sólo se conoce esta premisa, pero a medida que el misterio se va dando a conocer la cosa decae un poco.

Desde los '80 Larry Cohen comenzó a acceder al cine clase A, al menos en calidad de guionista. Escribió policiales muy imaginativos, como **Palabras que matan** (**Best Seller**, John Flynn-1987) con un policía convertido

*Piazzolla en New York*

*Bill Evans en  
Buenos Aires*

*Le Tango a París  
(1906-1940)*

*Chet Baker y Bill Frisell  
juntos*

*Miles Davis en París*



**ACQUA**  
records

*Discos Compactos*

*venta al público y  
por correo.*

*solicite su catalogo al  
telefax (0541) 902-3354*

*¿cuarteto cedron, john  
cage, Oscar aleman,  
john zorn, knitting  
factory, keith jarrett,  
oliver messiaen, ... ?*

◀ en escritor (Bian Dennehy) que es presionado por un asesino psicópata (un antológico James Woods) para que escriba sus andanzas para la mafia. O el asombroso film tribunalicio **Tan culpable como el pecado** (*Guilty As Sin*, Sidney Lumet-1993) en donde una abogada inescrupulosa (Rebeca De Mornay) quiere hundir a toda costa a su defendido psicópata (Don Johnson) al darse cuenta de que no sólo es culpable sino que además quiere matarla a ella. Cohen también participó en la historia de la reciente **Body Snatchers** de Abel Ferrara, además de producir y escribir la divertida pero bastante menor saga del temible **Maniac Cop** (comenzada en 1988 por William Lustig y originando, hasta ahora, dos secuelas).

No hay noticias muy trascendentes sobre las últimas andanzas de Larry Cohen, que ya tiene 56 años, aunque a veces se quita edad porque *"hay dos cosas que nunca me gusta decir: los años y las cifras de los presupuestos de un film"*. Los siguientes conceptos provienen de un extenso reportaje que le hicieron para el libro *Incredible Strange Films*, editado por Research, e ilustran bastante bien su particular manera de ver las cosas:

*"The Stuff es una denuncia sobre la industria de la alimentación, la publicidad de alimentos masivos y el cínico modo en el que maneja ésta la Food & Drug Administration de los Estados Unidos. Al final de la película se prohíbe la sustancia, pero los comerciantes la vuelven a sacar con otro nombre. ¿No es lo mismo que pasó con la sacarina y el Nutrasweet?"*

*"¡Por Dios! No hay nada más violento que la Biblia. Dios mata a todo el mundo, inunda todo el planeta, destruye a Sodoma y Gomorra, quema a todos sus habitantes..."*

*"La gente dice: el reverendo Moon, ¡qué delincuente!  
Y yo digo: ¿y el Papa?"*

*"Tengo más control que la mayoría de los directores. Me dejan en paz cuando filmo, y me dejan en paz cuando edito. Cuando hacés películas de bajo costo nadie te molesta por que los ejecutivos están muy ocupados con los problemas que les traen las películas caras. Por otro lado, en las películas de bajo costo los ejecutivos no invierten en publicidad porque piensan que no vale la pena. Y sin publicidad no hay manera de alcanzar buenas cifras de taquilla. Por eso con las películas de bajo costo uno tiene libertad pero recibe muy poca atención de los medios"*

*"Créame, no prefiero los bajos presupuestos. Si tuviera más dinero, con toda seguridad encontraría la forma de gastarlo en algo"*

*"Si fuera un escritor, no me importaría que la gente leyera mis novelas en paperbacks (ediciones de bolsillo). Mientras los lean, no habría diferencia con las ediciones de tapa dura. Para mi, el cable y el video son como los paperbacks, y el estreno en los cines vendría a ser como las ediciones de tapa dura. Así que soy un escritor de paperbacks, ¿y qué?"*

#### Notas

1. En la que para matar vampiros hace falta la intervención de un cazador de criminales nazis, interpretado nada menos que por Samuel Fuller.
2. En Buenos Aires ni siquiera se editó en video.

# 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

## 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

# SOLO EN ME

**Películas**  
**Libros**  
**Revistas**

Rodríguez Peña 402 esq. Corrientes  
Capital Federal

**Cuadro  
a Cuadro**  
*imágenes & edición*

de Horacio Cohen  
Tel: 771-4707

*En Noviembre*  
BARREIRA PRODUCCIONES S.A.  
*fue el cliente que más utilizó*  
*nuestros servicios.*  
*¡Gracias!*  
*Pasen a recibir su recompensa.*

El año 1938 se presentaba como uno de los, hasta ese momento, más fructíferos del cine local. Lamarque proseguía con Ferreyra en la Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos -SIDE- de los Murúa para pasar de inmediato a la Sono y ponerse bajo las órdenes de Amadori. Al propio tiempo el sello de los Mentasti encargaba a Soffici **Kilómetro 111**. Luis Saslavsky rodaba para Pampa un experimento formal que no resultó en la taquilla -**Nace un amor**- y Elías Alippi se internaba por el camino de la vanguardia en **Callejón sin salida**. Por otra parte Leopoldo Torres Ríos desgranaba su teoría de los ritmos visuales en **La vuelta al nido**. Sin embargo, y si se descuenta el Lamarque de Amadori -**Madreselva**- para la Sono, el sello de las recaudaciones pareciera ser Lumitón, aún cuando insistiera en imponer a Lola Membrives en **La chismosa** (Enrique T. Susini). Y es que en Munro trabajaba de manera exclusiva Manuel Romero (21-9-1891/3-10-1954). Con 179 títulos en el género chico criollo además de 146 letras de canciones<sup>1</sup> este hombre pareció haber nacido para el negocio del espectáculo. Se había iniciado en el cine en los estudios Joinville y a su regreso a Buenos Aires se unió a Lumitón para debutar con **Noches de Buenos Aires**, rodada en tres semanas del verano de 1934-1935. Desde ese momento y hasta 1953 no dejaría el cine. Aunque algunos de sus colegas no lo tomaran en serio<sup>2</sup>, nadie dejaba de reconocer que, gracias a su celeridad y al entusiasmo con que el público pagaba la entrada, buena parte del cine nacional de aquella época se edificó sobre los éxitos que él conseguía.<sup>3</sup>

La versatilidad con respecto al dispositivo genérico bien pudo haberla heredado del género chico criollo<sup>4</sup>. Aunque, naturalmente, se trata de un arma de doble filo ya que sus puestas en escena abusaban de los códigos sonoros<sup>5</sup>. Sin embargo se hace necesario decir que lo único que se proponía era entretener al público de la época con su eterna muletilla del "*Vamos, rápido que esto no es para Cannes*"<sup>6</sup>. De acuerdo con algunos investigadores, 1938 se transformaría en el mejor año de Romero y esto gracias al estreno de **La rubia del camino**, **Mujeres que trabajan** y **La vida es un tango**.<sup>7</sup>

## Plata dulce

Siempre y cuando las manufacturas Romero colmaran las arcas de Lumitón, los doctores del sello no se preguntaban jamás de qué modo lo conseguía. Por otra parte fue él quien dotó al estudio de un elenco estable y quien merece ocupar un sitio destacado en la historia del cine argentino por haber incorporado a quienes eran ya primeras figuras del teatro o a los que recién comenzaban. En este sentido, la lista es interminable. Del mismo modo ya hemos hablado de la educación visual de Romero<sup>8</sup>, realizada en base a los productos de segundo orden de las *majors* norteamericanas. Si Alberto de Zavalía y Luis Saslavsky, entre otros, buscaban un lenguaje de apoyatura en Europa, él jamás ocultó que hablaba desde las zonas de las *quickies* norteamericanas. Podía ocurrir que le interesara el guión de algún producto de primer orden, pero no la ausencia de celeridad que él juzgaba imprescin-

dible, al menos para este año de 1938. **Lo que sucedió aquella noche** era otra de las comedias de Frank Capra en su eterna armonía con el New Deal de Roosevelt. Sería un error leer este tipo de cine sin ubicarlo dentro de un eje espacio-temporal que corresponde, además, a un tipo de producción determinada. Que a través de esas fábulas se buscara determinado efecto en el público corresponde exclusivamente a los años '30, tanto en Estados Unidos como en Argentina. La fuga-de-la-rica-heredera es un tema que Romero tomó en préstamo. Robert Riskin se basó en una historia de Samuel Hopkins Adams. Hay, sin embargo, diferencias fundamentales. Si en 1934 y en Estados Unidos a Capra le interesaba subrayar la presencia constante de la Depresión -*travelling* que sigue a Colbert hasta la casilla de las duchas, episodio de la mujer que se desmaya de hambre, multitudes que deambulan sin trabajo-, a Romero en 1938 y en Argentina le importaba, sobre todo, demostrar que los casamientos exogámicos no sólo eran posibles sino deseables.

Por otra parte en el film norteamericano la excentricidad se reparte entre el periodista -quien organiza incluso un *strip-tease* ante la heredera- y el padre de la fugitiva, dejando a la supuesta heroína en el incómodo lugar de un objeto pasivo. En el film argentino Betty huye para no casarse con un ridículo conde y desde esas primera secuencias sabemos que la dama en cuestión no es precisamente admiradora de nadie y que los demás están allí para que ella trace su propio radio de acción en cuanto a las funciones. Diríamos que en el guión concebido por Romero existe una visión de la mujer muy diferente a la del filme de Capra. Sin embargo, y para explicar qué es lo que se ve en el cuadro en ambos filmes dentro de aquel sistema de estudios, se hace necesario indicar que el realizador norteamericano tuvo que construir la manufactura alrededor de Gable<sup>9</sup> mientras que Romero lo hizo a partir de Paulina Singerman. "*El conde es distinguido, es elegante, es bueno mozo, es... es una porquería...*" admite Betty a través de Singerman en una de sus posteriormente famosas y dislocadas transiciones. Se trasladará de Bariloche a Buenos Aires para no casarse, es decir, exactamente lo contrario de lo que ocurría con su contrapartida norteamericana. A partir de aquí el guión ideado por Romero le hace vivir una serie de peripecias, la más importante de las cuales es su antológico encuentro con el camionero. La construcción de espacio en este realizador se lograba, para esta época, con la utilización de unos pocos planos y el uso de un montaje analítico-dirigista-manipulador de trazo grueso, es decir, hartamente. Lo que resulta interesante señalar es que el *fuera campo* continúa aún hoy en **La rubia...** llamando tanto la atención como lo que se ve en el cuadro y establece con el mundo visible una curiosa relación de constantes sorpresas -la incómoda inseguridad de lo no visto-. Así, una mirada de Betty lanzada hacia ese *fuera campo* obliga al espectador a pensar cuál va a ser su nada predecible reacción.

Por supuesto que la visión del mundo de Romero acerca de las diferencias sociales provenía de su larga experiencia en el teatro por secciones. Esto es, creaba estereotipos que se responden perfectamente al modelo actancial de la fábula, aún cuando se resienten si los enviamos al referente de los años '30, el de Victoria Ocampo y el de Roberto Arlt o el de Homero Manzi. Se vuelve a repetir aquí que lo único que intentaba era un fórmula eficaz para el entretenimiento, aunque hoy día pueda entreverse que se trata del primer realizador argentino que pregonó, a través de casi todos los vehículos Singerman, una alianza de clases que se concretaría

a mediados de los años '40. **La rubia...** ha sido llamada primera *road-movie* nacional, primera comedia sofisticada. Desde nuestra perspectiva, una *road-movie* con todas las de la ley es **Yo quiero morir contigo** (1941-Soffici), donde los estudios desaparecen y los azorados jóvenes del frustrado pacto suicida se ven envueltos en peripecias que ellos no buscaron. En cuanto a lo de sofisticación hace falta algo más que un personaje para lograrla. Es indispensable una distancia, una *dejà-vu* que Romero no poseía.

La "gente bien" de este realizador no se diferencia demasiado de las muchachas que trabajan, y su idea de ese grupo social era presentar al sempiterno malvado Enrique Roldán ataviado con cierta estridencia en medio de los art-déco de Ricardo Connord. Aunque como ocurre en **La rubia...** de pronto irrumpía la música de Lomuto y la infaltable canción, en este caso *La marcha del camino* o *Muchachita de campo* para que nos enteráramos, en primer término, de que se trataba simplemente de cine y en segundo lugar de que quien estaba detrás de la cámara era Romero con veintiocho días de actividad ininterrumpida -el lapso que va desde la primera toma hasta la fecha de estreno de **La rubia...**-. Es que las huellas de la enunciación no se disimulan en el discurso romeriano.

### La película del rey

El indudable mérito de este realizador residía en practicar una constante autodenuncia sobre el sitio desde el que hablaba, el cine de clase B norteamericano, y de avisarles a los espectadores que iba a darles una cuota de entretenimiento gracias a las imágenes no tan sutilmente empalmadas en el montaje. Al propio tiempo y bajo su dirección, verdaderos talentos pasaron a formar parte de la plana mayor de Lumitón. Tal es el caso de Paulina Singerman, debutante en este medio aunque con una larga trayectoria en teatro. Ella es, en cine, la primera de las grandes comediantes que tuvo el cine argentino y quienes vinieron luego, desde Malisa Zini a Nérida Romero, pasando por varios personajes de Norma Alejandro -**No toquen a la nena** (1976-Juan José Jusid) o **Cien veces no debo** (1993-Alejandro Doria)- tienen para con Singerman una deuda. Su compañero de rubro, Fernando Sorel, era un tenor que Romero eligió como pareja debido a lo que por entonces se consideraba apostura, aunque la jugada, en su caso, no resultó... En cuanto a la otra debutante en el rubro actuación -había participado antes sólo como cancionista en **El casamiento de Chichilo** (1938-Isidoro Navarro)- Sabina Olmos tendría por delante una larga carrera. Del resto del elenco se destaca, en el rol del singular Conde, la presencia de Enrique Serrano, llamado a transformarse con los años en uno de los pilares económicos de Lumitón.

Si **La rubia ...** no es esencialmente una *road-movie* y mucho menos una comedia sofisticada, ¿por qué merece incluirse en los *Clásicos Nativos*? Sencillamente porque su lectura permite extraer nuevos significados sobre cierto momento no sólo de nuestro cine sino también acerca de uno de los aspectos de la contradictoria realidad argentina de aquel período. Romero no rodaba para Cannes sino para un público determinado, tanto de Argentina como de Iberoamérica. Y para quien se interese por aquellas generaciones de latinoamericanos, **La rubia...** es uno de esos ejemplares que otorgan luminosidad a esa ecuación cine-espectador que no siempre resulta fácil de rastrear. Una muestra evidente de esta adhesión romeriana a los cruces culturales de una época es que el personaje que inventó para Singerman ya no funcionaría hacia 1944. Habían cambiado los tiempos y aún cuando la actriz insistiera siempre en su prohibición con la llegada del peronismo -algo indudable-lo cierto es que luego de 1955 ya no regresó al cine.

### Notas

1. Insurralde, Andrés: *Manuel Romero*, Centro Editor de América Latina, colección Los directores del cine argentino, Buenos Aires, 1994.

2. Luis Saslavsky y Mario Soffici en conversaciones con el autor. Octubre de 1978, y octubre-noviembre de 1974 respectivamente.

3. "A pesar de que yo era muy chica, me di cuenta de muchas cosas. En ese momento no lo podía ver muy claro, pero Romero era el cine argentino: es decir, sobre las espaldas de Romero, para mi gusto, se hizo el *Cine Argentino*", Delia Garcés en *Reportaje al cine argentino, los pioneros de sonoro*, Calistro Mariano y otros, América Norltdis Editores, Buenos Aires, 1978.

4. cfr. hipótesis de la clase media como conciencia generadora y de este cruce cultural como el primer medio masivo en Argentina en Marco, Susana y otros: *Teoría del género criollo*, Eudeba, Buenos Aires, 1975.

5. Tarruella, Rodrigo: "Manuel Romero: Entierro y quema en el día de la primavera" incluido en *Cine argentino, la otra historia*, comp. de Sergio Wolf.

6. Olga Zubarry al autor, octubre de 1994. La actriz escuchó esta frase de boca de Romero durante el rodaje de **Valentina** (1950).

7. Ib. (5)

8. Posadas, Abel: "Manuel Romero: cine popular o populismo" en *Revista Crear en la cultura nacional*, NB9 julio-agosto 1982, Buenos Aires.

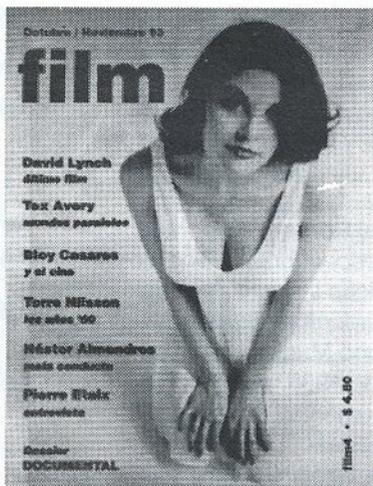
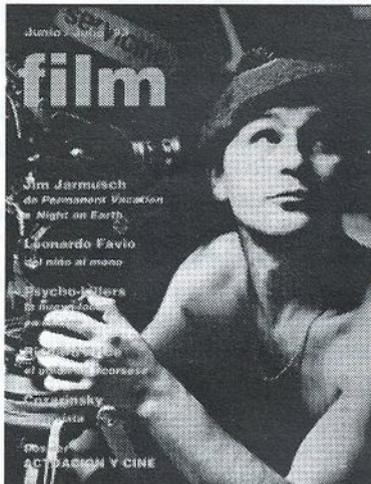
9. Hirschchron, Clive: *The Columbia Story, The Complete History of The Studio and All Its Films*, Crown Publishers, 1990, New York.

### La rubia del camino

*Dirección y guión:* Manuel Romero. *fotografía:* Luis Romero Carranza. *escenografía:* Ricardo Connord. *música:* Francisco Lomuto. Incluye *La marcha del camino* y *Muchachita de campo*. *montaje:* Francisco Mugica. *est y lab:* Lumitón. *rodaje:* Marzo de 1938. *estreno:* 6 de abril de 1938. *cine:* Monumental. *duración:* 80' *intérpretes:* Paulina Singerman, Enrique Serrano, Fernando Borel, Sabina Olmos, Marcelo Ruggero, María Esther Buschiazzo, Juan J. Porta, Enrique Roldán, Mary Dormal.

por **Abel Posadas**

# Clásicos



Aún están en venta  
los viejos números de  
**Film**

(número 1 agotado)

## Erratas

Nuestro número anterior (**Film10**) ha sido particularmente prolífico en errores. Agradecemos a Beto Cattani, y a todos los lectores minuciosos que se comunicaron con la redacción para dar cuenta de los equívocos. Dejando de lado los ortográficos -no por menos importantes sino por muchos-, estos son algunos de los destacados:

- En nuestra columna de Videoclásicos se consigna una extraña película: La Marsellesa, de Jean Renoir, sí, pero con protagónicos de Robert Taylor y Lana Turner donde debiera haber dicho Louis Jouvet y Pierre Renoir.
- También en Videoclásicos, pero ya en la nota principal, el “neorrealismo” de Godard se transforma, por los azares del tipeo, en “noerrealismo” que exhibe el título.
- En la página 25 se dice que “Ali Salem de Baraja (era) ...un cómico radial rosarino de apellido gallego”. Error: Su apellido era Benzaguén o Benzaquen, de origen árabe. Había nacido el 12/5/1907 y estuvo casado con Pepita Serrador.

## Postdata

Agradecemos la inmerecidamente elogiosa carta de Denise A. Almeida, de la ciudad de Rosario.

Gracias también al guionista-escritor-redactor Juan Marín por enviarnos su dossier-portfolio, y al diseñador Fabián Trigo por el placer de hojearlo.

**Film12** sale los últimos días de **febrero**



**HAY UN LUGAR QUE EL AMANTE  
DEL CINE SIEMPRE SOÑÓ  
Y NUNCA PENSO ENCONTRAR  
EN BUENOS AIRES**

Lo que busques en:

Bandas sonoras de películas • Seriales de TV • Films de todos los géneros • Ediciones de colección • Libros de cine • Revistas especializadas, nacionales e importadas • Posters, Afiches, Pins, Claquetas, Fotogramas, Remeras, y mucho más.

Abierto las 24 hs. los 365 días del año.  
Av Corrientes 1383 Tel: 372-8004  
Fax: 375-2884

**FILMS COMICS MAGAZINES**

# El libertino

- TENDENCIAS: EL PORNO NEW AGE \*
- NEKROMANTIC: EL UNICO FILM SOBRE NECROFILIA \*
- FABIAN BENA: CUATRO AL HILO A UNO INTENSO \*
- TOM OF FINLAND: SOLO PARA HOMBRES \*
- PIERRE LOUYS: MANUAL PARA JOVENCITAS



YA ESTA  
EN LOS  
KIOSCOS

*Para anunciar en*

**Film**

**307 - 6170**

**Eastman**

**EXR**

**F I L M**

**S Y S T E M**

**B Y K O D A K**