Woody Allen

sus disparos sobre Broadway

Robert Redford

y el dilema

un sigle de **John Ford**

Cine argentino en democracia una polémica

en preparación la película de Perón

Kieslowski en Bs As

Seminario sobre Bleu, Blanc, Rouge

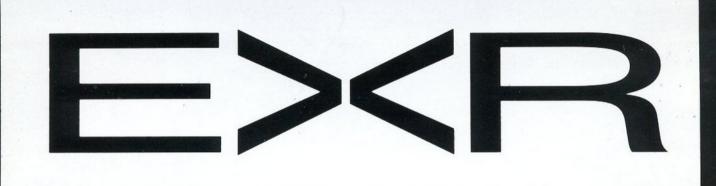
Dossier

Cienciaficción

blade runner / star trek / saga after jim cameron / efectos especiales

Film12 Año 2 Febrero/Marzo 95

Eastman



FILM SYSTEM BYKODAK

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

Film12

6 Woody Allen

Siete sorpresivas nominaciones saludaron a **Disparen sobre Broadway**, el último Allen, sin Allen. Paula Félix-Didier lo vio en Nueva York.

10 Quiz Show y Redford

La desilusión de un idealista jóven e ingenuo, narrada por un idealista más exitoso. Paula Félix-Didier revisa el último film de Redford y rescata la insólita experiencia del Sundance Institute.

14 John Ford

En febrero el viejo y querido maestro cumplió un siglo. Fernando Martín Peña repasa una carrera tan extensa como ilustre.

20 Dossier Ciencia Ficción

Una revisión completa de la obra de Jim Cameron, por Elvio E. Gandolfo.

La posible obscenidad de los efectos especiales, según Sergio Wolf.

Elementos formales recurrentes en la saga de **Alien**, descubiertos por Adrián Esteban Goldfrid. Una justificación del nuevo **Blade Runner**, por Marcelo Damiani.

La figura del Héroe en el género, según Martha Hendler. El interminable **Viaje a las Estrellas**, recorrido por Fernando Martín Peña.

42 Video

Lanzamiento: **Blue Chips**, de William Friedkin. Clásico: **Locas margaritas**, de Vera Chytilova. Realizadores: Andrés Di Tella, sobre Perón y los medios.

52 Kieslowski

Lo que dijo el realizador polaco durante su seminario en Buenos Aires, rescatado por Yvonne Yolis.

60 Libros

Cine argentino en democracia 1983-1993: un libro muy amable, en opinión de Sergio Wolf.

64 Clásicos Nativos

La bestia humana, de Daniel Tinayre, rescatada de las tinieblas por Daniel López.

Febrero/Marzo 95

Archivo Histórico de Revistas Argentinas I vww.ahira.com.ar



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 CINEMANÍA '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

Marcelo Damiani Elvio E. Gandolfo Adrián Esteban Goldfrid Martha Hendler Daniel López Roberto del Moore Yvonne Yolis

Corresponsal en N.York

Gabriela Chistik

Impresión

Impresora Americana

Distribución

Vaccaro Sánchez & Cia.

Film

en la tapa

Harrison 'Blade Runner' Ford

en la pagina

durante la filmación

anterior

Irene Jacob

espera ansiosamente su crítica, opinión o comentario en Cochabamba 868 Tel/Fax: 307-6170 Buenos Aires Film es una publicación de Marienbad S.R.L. Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual en trámite. Los artículos firmados representan la opinión de los autores y no necesariamente la de la revista. Impreso en Argentina.

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

BUENOS AIRES HERALD

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

na irritante costumbre del talento es la de alojarse con igual comodidad y espíritu democrático en individuos de todas las calañas. No es siempre cierto que la inspiración es fruto del trabajo y la preparación, que se suman a una natural aptitud que debe cultivarse. Muchas veces la claridad y el intelecto sólo sirven para reconocer mejor el talento en otros. Así le ocurrió a Salieri con Mozart. Así también le ocurre a David Shayne, as-pirante a director de Broadway, con Cheech, guardaespaldas de la mafia con un inmenso talento natural como autor dramático. Ambos son los protagonistas de Bullets over Broadway, el último film de

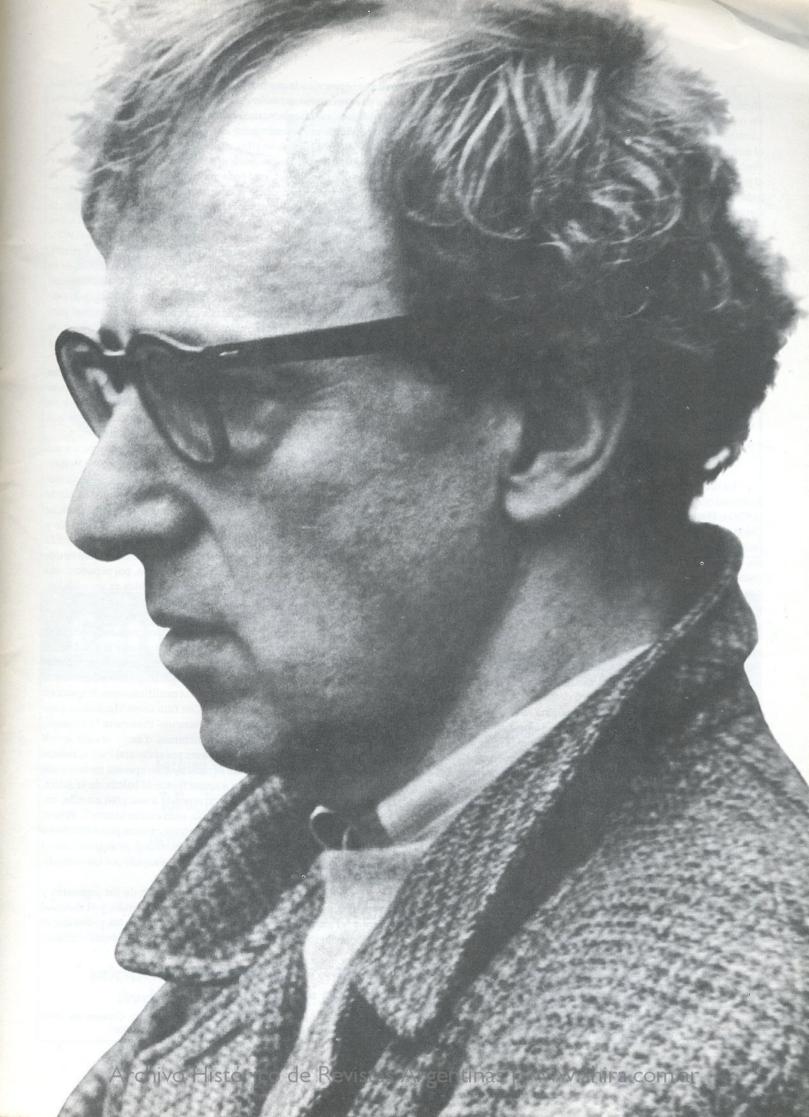
En su primera película como independiente, luego de un extenso con-Disparen sobre el artista

trato con la empresa Orion, Allen retoma elementos y temas que ha venido desarrollando durante toda su carrera. Es, ya se sabe, uno de los pocos directores americanos que soportan con comodidad el rótulo de

"autor": sus films, sean dramas o comedias, son absolutamente personales y están siempre impregnados de sus preocupaciones acerca del arte, la religión y el amor.

En Bullets over Broadway parece decidido a tomar en serio, con mucho menos cinismo y más franqueza que lo habitual, sus propias ideas acerca del arte, el talento y la fama. Se trata de una comedia ubicada en los años veinte, en la época de la prohibición y la mafia, y ese marco no es caprichoso. Según el propio Allen, "Resulta más apropiado ubicar esta historia en el contexto de los turbulentos años veinte, porque en esos días había coristas y mafiosos, y Broadway estaba en su apogeo. En este marco los personajes pueden explorarse en sus máximas posibilidades. Si ubicáramos la historia hoy, se lograría una ecuación completamente diferente; hoy existe una clase diferente de gángster y una clase diferente también de shows en Broadway".

> por Paula Félix-Didier desde NuevaYork



Es la historia de un joven autor teatral que debe comprometer algunos de sus más puros ideales para lograr que su obra suba a escena. En realidad, está más dispuesto a la transa de lo que a él le gustaría admitir. De hecho, claudica de un modo tan vergonzoso que ni siquiera él mismo puede verse como el auténtico artista que aspira a ser, y el verdadero artista surge de la fuente más inesperada y menos factible: el guardaespaldas de la chica del mafioso, quien termina por reescribir toda la obra. El tema resulta una vuelta de tuerca sobre la historia del Cyrano: el hombre no desea que su nombre se haga famoso, ni persigue los elogios que por derecho le corresponden; sólo quiere que la obra salga lo mejor posible y él sabe que sólo sus consejos pueden salvarla de un fracaso seguro.

De alguna manera, el propio Woody Allen resulta un Cyrano triunfador. En su caso el talento es huésped en un individuo que no cumple con ninguno de los requisitos de la belleza actual, y si bien es cierto que hoy en día no necesita esconderse, en su juventud empezó escribiendo ideas para otros. A los 17 años comenzó a trabajar como guionista para la NBC, y se desempeñó allí durante diez años hasta que se decidió a probar suerte como humorista en clubes nocturnos. Logró vencer la tremenda timidez que, como la de Bergerac, lo paralizaba, y con el tiempo logró imponer su estilo humorístico que con frecuencia escapaba a la tradición del *stand-up comedian* para volverse intelectual y casi intimista.

Más libertad, menos dinero

La relación entre Allen y la empresa Orion fue larga y fructífera, hecho del que dan cuenta títulos como Annie Hall (1977), Manhattan (1979) o Hannah y sus hermanas (1986). Durante todos estos años, Orion no vaciló en financiar -sin mayores discusiones- cada uno de los proyectos que el realizador les presentaba, aún los menos prometedores, como fue el caso de Sombras y niebla (1992). Esto le permitió contar con los recursos de producción y con el plantel técnico necesarios para moverse con una libertad casi absoluta. Pero esa situación no podía ser eterna y la empresa atravesó una etapa de dificultades económicas que decidieron la ruptura de relaciones.

Mientras estaba bajo las órdenes de las cláusulas del contrato con Orion, Allen estaba comprometido a realizar con regularidad films protagonizados por él mismo, para poder luego hacer uno donde su lugar estuviera sólo detrás de las cámaras. Eso fue lo que hizo ahora, en cuanto pasó a Miramax y se libró de esa presión. Pero aunque en **Bullets Over Broadway** su nombre no figura en el reparto, el papel de John Cusack -como ocurre con muchos de los que concibe para otros actores- parece en realidad escrito para sí mismo. Todos ellos funcionan como el *alter ego* del neurótico, inseguro e intelectual Woody.

Woody Allen tiene un conocimiento de primera mano del ambiente que retrata, ya que inició su carrera en el circuito de los clubes del Greenwich Village, cuya atmósfera beatnik frecuentaba. Además tuvo cierta experiencia como autor de Broadway: en 1966 subió a escena una obra suya titulada Don't Drink The Water¹. Sin embargo, asegura que ese hecho no tiene nada que ver con la idea que inspiró este film: "En realidad, surgió de una buena idea cómica que tuve, una idea divertida que haría una película divertida".

Se trata sin dudas de un film que resulta atractivo para el público de Woody Allen, aunque probablemente no lo sea para un público más amplio. No hay cambios estéticos ni de producción, aunque se hace evidente la falta de recursos para la reconstrucción de época. Detrás de las cámaras, Allen y los productores, Jean Doumanian y Robert Greenhut, reunieron al mismo grupo de técnicos que viene trabajando con Allen desde hace varios años, como Carlo Di Palma en la fotografía, Santo Loquasto como diseñador de la producción y Jeffrey Kurland como vestuarista. "Trabajar con la misma gente una y otra vez resulta una ventaja que funciona exactamente igual en cualquier negocio, ya

sea una zapatería o lo que sea. Uno está tratando de hacer una película y ya no es necesario aprender a conocer las posibilidades y debilidades de cada uno, sus idiosincrasias, y ellos no tiene que aprender tu método de trabajo. He encontrado gente a la que le gusta trabajar conmigo y a mí me gusta trabajar con ellos, así se ahorra mucho tiempo. Nos metemos de lleno en el asunto desde el primer día, los ritmos, el modo de hablarnos, la velocidad, está todo muy aceitado".

Por primera vez desde Recuerdos (1980) no están ni Diane Keaton ni Mia Farrow en el papel femenino principal. Sin embargo, la presencia de Dianne Wiest no es tampoco una novedad, ya que la actriz viene trabajando con Allen desde La rosa púrpura del Cairo (1985). Wiest es Helen Sinclair, una ex-estrella de Broadway venida a menos, a quien Shayne admira profundamente y desea para protagonista de su obra. Ella se hace rogar y acepta sólo con la condición de introducir algunos cambios en el libro que le permitan dar mayor brillo a su personaje y lucirse como antaño. John Cusack, que también trabajó para Allen en Sombras y niebla, interpreta al joven artista que lucha entre sus ideales y el compromiso, y Jack Warden es esta vez el viejo actor elegido para formar parte del reparto, como en otras oportunidades lo fueran Lloyd Nolan (Hannah y sus hermanas), Van Johnson (La rosa púrpura del Cairo), John Houseman (La otra mujer) y Keye Luke (Alice). Warden es el representante de Shayne, la encarnación de su mala conciencia que lo alienta a aceptar los condicionamientos que sean necesarios para lograr subir a las tablas.

El joven dramaturgo proclama: "¡Soy un artista!" y jura a sus amigos del café -entre los que se encuentra el realizador Rob Reiner, como el artista fracasado pero incorruptible- que no aceptará condiciones ni compromisos para montar su nueva obra. Pero pronto cambia de idea cuando el dinero no llega y su representante Julian Marx consigue un trato con un gángster dispuesto a financiar el proyecto, siempre y cuando su última amiga tenga un papel importante. La obra se llama El Dios de nuestros padres y en realidad el espectador nunca sabrá de que se trata. La chica en cuestión (Jennifer Tilly) resulta, por supuesto, una pésima actriz. El aporte más significativo de la chica es, en realidad, Cheech, su guardaespaldas.

Shayne se despierta en las noches gritando: "¡Me vendí! ¡Soy una prostituta!", pero en realidad no vacila en continuar cediendo ante cualquier sugerencia de Cheech (Chazz Palminteri) o de la Sinclair. La actriz -que padece del síndrome Norma Desmond- vive en un departamento cuyo balcón asoma sobre Broadway y muy pronto magnetiza al director con su encanto y le arranca cuantas modificaciones le apetecen

El film es también, como siempre, un film sobre Manhattan, pero esta vez -obligado quizá por la falta de recursos- transcurre básicamente en interiores. Los exteriores son nocturnos o están resueltos con planos muy cortos Así, el consabido paseo por el Central Park se reduce a un banco de plaza y la avenida Broadway sólo aparece mencionada cuando Shayne y Sinclair salen a tomar fresco al balcón de la actriz. Ella, con la grandilocuencia que corresponde a una gran estrella, extiende su brazo y proclama: "¡Algún día, todo esto será tuyo!". Pero el contraplano de la calle iluminada que discurre varios pisos debajo no existe. Esto produce un cierto aire de teatralidad pero transmite el estado de opresión que sufre el protagonista, ahogado por los remordimientos.

La mirada amarga que cuestiona la validez de los supuestos y valores que sostienen la ética del artista comprometido, y el eventual triunfo del amor verdadero inscriben este film entre los pocos que el realizador eligió terminar sin esconderse detrás de su habitual cinismo.

La obra fue filmada por Howard Morris, con Jackie Gleason, en 1969.
 Aparentemente, Allen va a convertirla ahora en su próximo film.

EL CIUDADANO VENTA DE VIDEOPELÍCULAS



Clásicos • Temáticos • Cine de Autor • Operas Deportivos • Documentales • **Todo el Terror**: incluyendo "B" de los '30 y '40 • Moderno • de Autor (Corman, Craven, Hopper, Raimi, etc) • Español (J. Franco, L. Klimovsky, N. I. Serrador, A. de Ossorio, etc)... **Y aquel título inconsequible.**

Esmeralda 461 (e/ Corrientes y Lavalle) Tel: 325-5731

Estudio de Pino Solanas

Formación de Actores para Cine Pino Solanas

Técnica y Lenguaje de la Realización Cinematográfica Pino Solanas

Taller Integral de Dirección en Video G. Henneckens - Pino Solanas

Actuación y Dirección de Actores para Estudiantes de Cine Cora Roca

Taller Integral de Guión Emilio Gorini

Seminario de Fotografía - Foto Fija Cristina Fraire

Iniciación: Marzo 1995 - Informes: Lunes a Viernes 14 a 19 hs. Avda. Callao 86 - 5º Piso Izq. - Tel: 951-8173 / 954-0444

Sundance Kid

Quiz Show y otras inquietudes de Robert Redford



por **Paula Félix-Didier** (desde Nueva York)

Alto, rubio y con un inequívoco aire de honestidad, Robert Redford fue sin dudas el galán cinematográfico más popular de los años setenta. William Goldman -guionista de **Butch** Cassidy and the Sundance Kid (George Roy Hill, 1969)- lo consideró por ese entonces "sólo otro rubiecito de California; si arrojás una piedra en Malibú, con seguridad le darás a seis como él". Sin embargo, las cosas no resultaron así y esa cara bonita sólo resultó el instrumento para desarrollar ambiciones mayores. Redford sentía que tenía cosas para decir y de algún modo encontró el modo de sacudirse el peso de ser un ícono wasp -el perfecto americano medio, blanco, protestante y pequeño burgués.



(izquierda) el concurso corrupto de **El dilema**, dirigida por Robert Redford (arriba)

n 1976, Todos los hombres del presidente (All the President's Men, Alan J. Pakula) -de la que fue productor ejecutivo y protagonista- marcó el primer giro de su carrera en ese sentido. Redford se reveló como un "progresista", lo que en Estados Unidos equivale a tener algunas ideas propias sobre la política externa e interna de la Casa Blanca y a asumir un compromiso público con el medio ambiente. En 1980 dirigió su primer film, Gente como uno (Ordinary People), un melodrama que muestra el lado oscuro del modo de vida americano a partir de la disgregación de una familia tipo, de clase media, feliz y acomodada, que entra en crisis tras la muerte del hijo mayor.

Este debut le valió dos Oscars, y un prestigio que repercutió en la creación del Instituto Sundance -dedicado al estímulo del cine independiente- y en la realización de otras dos películas: El secreto de Milagro (The Milagro Beanfield War, 1988) y Nada es para siempre (A River Runs Through It, 1992).

Quiz Show: el dilema (1994) es su cuarta película y una nueva metáfora de su visión del mundo. Basada en un hecho real, el film reflexiona sobre los años cincuenta, sobre el comienzo del fin del sueño americano, sobre los efectos del discurso televisivo y sobre el poder de las grandes corporaciones frente al individuo. Se trata del escándalo desatado en 1959 cuando un joven abogado demostró que un popular programa de preguntas y respuestas que emitía la cadena NBC estaba basado en un fraude, ya que los participantes conocían las respuestas de antemano. El episodio fue relatado en las memorias de Richard Goodwin, el abogado que llevó adelante el caso, publicadas en 1988 con el título Remembering America. Goodwin es un abogado de brillante carrera que comenzó como empleado de la comisión de investigaciones del senado y terminó escribiendo los discursos de Ted y Bob Kennedy.

A partir de la denuncia de un participante, Goodwin supo que *Twenty-One*, uno de los programas de concursos más populares de los años cincuenta, se basaba en un enorme fraude: el concursante que había ganado en una emisión tras otra durante meses aseguraba que conocía las preguntas de antemano y así podía preparar las respuestas. Y que lo habían obligado a perder en favor de un profesor de literatura que se convertiría en ídolo del público.

A fines de los cincuenta, los programas de concursos se habían transformado en una de las opciones de mayor *rating* de la televisión. En todo Estados Unidos podían contarse más de veinte y su éxito tal vez pueda explicarse en el marco de la posguerra y las promesas de ascenso social del sueño americano. El atractivo de programas como *Twenty-One* estaba,

sencillamente, en la seducción del dinero y la fama. Concebido y creado por Dan Enright, Twenty-One consistía en la participación de dos concursantes, que competían uno contra otro en cabinas aisladas. El objetivo era ganar veintiún puntos contestando preguntas sobre diversos temas de cultura general.

En 1958, uno de los participantes se convirtió en un héroe popular de exagerada fama, hasta el extremo de aparecer en las portadas de revistas como Time y Life. Se trataba de Charles Van Doren, profesor de literatura en la Universidad de Columbia, hijo de Mark Van Doren (poeta ganador del premio Pulitzer) y dueño de un encanto irresistible. El público lo adoraba y más de cincuenta millones de norteamericanos encendían sus televisores semana tras semana para verlo. El propio Redford recuerda: "La idea que cautivó tanto a los medios acerca de Van Doren fue que él representaba la excelencia académica y cultural. A pesar de que se prestó demasiada atención a su contribución para promover la educación, es importante no olvidar que los productores eran los que tenían el control, y que en ultima instancia ellos manipulaban lo académico sólo para lograr beneficios para la televisión".

Herbie Stempel, el concursante que debió fallar en una pregunta para dar lugar a Van Doren, denunció el fraude pero su queja cayó en el vacío: nadie podía creer que Van Doren era un fiasco, y menos si lo decía un resentido judío de Queens. Por las dudas, sin embargo, la producción del programa decidió que Van Doren debía salir de él, así que le ofrecieron un contrato para trabajar en otro programa (Today Show) y el 11 de marzo de 1957, una abogada llamada Vivienne Nearing lo venció en Twenty-One.

En 1959, la investigación sobre el fraude fue cerrada por falta de pruebas, pero el joven Goodwin mantuvo sus sospechas y decidió hacerse cargo del asunto. Trabajosamente logró demostrar que Stempel decía la verdad pero el dedo acusador, que debía enjuiciar a la televisión en general, sólo se detuvo en los productores del programa y en Van Doren, cuya carrera quedó arruinada. La NBC se desentendió de los cargos, aseguró que no tenía ningún conocimiento del fraude y logró superar la crisis sin mayores pérdidas.

Para Redford el episodio no es en absoluto trivial, sino que significó un paso más hacia el escepticismo característico de la generación del sesenta: "Podría sonar extraño hoy en día que un escándalo en un programa de concursos pudiera provocar tal atrocidad, pero esa realmente fue la primera de una serie de desilusiones que violaron nuestra sensación de confianza".

El proyecto-impulsado por el actor Richard Dreyfuss- iba a estar en principio dirigido por Barry Levinson, pero finalmente el guión terminó en manos de Redford y Levinson sólo participó como integrante del reparto en el papel de un animador televisivo que conduce un programa junto con un chimpancé

Como toda la obra de Redford, no es en lo formal donde se pueden encontrar los rasgos más sobresalientes del film, que, por ejemplo, podría durar algunos minutos menos. Cuenta con un elemento importantísimo en la fotografía de Michael Ballhaus (La edad de la inocencia, Bram Stoker's Dracula) para describir la atmósfera neoyorquina de los años cincuenta. El mayor mérito del film está sin duda en la elección del reparto. Los actores principales contribuyen en mucho a conseguir el objetivo más poderoso del film: lograr que el espectador se identifique con Van Doren, hacer que uno se sienta irremediablemente atraído por ese personaje sabiendo que nos está engañando, luchar para conmoverse con Stempel y desear a la vez que todo lo que dice sea mentira, y finalmente acompañar a Richard Goodwin en su cruzada contra una gran cadena de televisión, aunque sabemos de antemano que en la vida real esas cosas no terminan como uno quisiera.

Redford logra colocar al espectador en una incómoda posición de ambigüedad. Uno sabe cuál es la actitud correcta pero el atractivo de Van Doren nos impulsa -como a los espectadores en 1958- a defenderlo. Y el dilema es ése: cómo evitar la seducción de lo incorrecto envuelto en una bella apariencia y respaldar lo correcto por desagradable que resulte.

John Turturro, que para su papel se reunió varias veces con el verdadero Herbie Stempel, conoció a Redford en el Sundance cuando acompañaba a los hermanos Coen al festival anual que organiza la institución. Turturro (Barton Fink, Hazlo correcto) procura transmitir la mezcla de compasión y desagrado que despierta el personaje de Stempel; Ralph Fiennes (La lista de Schindler, Cumbres borrascosas) es un perfecto Van Doren, con la apariencia y el carisma ideales para el papel; y Rob Morrow, conocido por su participación en la serie televisiva Northern Exposure, se luce como el joven abogado Goodwin, cuyo idealismo desaparece junto al de toda una generación.

El film tiene un mérito más en el modo en que describe el ambiente intelectual neoyorquino del que proviene Van Doren. Otro acierto del casting resulta clave para lograrlo, porque para interpretar al padre de Charles Van Doren, con quien el abogado Goodwin mantiene varias conversaciones esenciales, Redford rescató a Paul Scofield, el extraordinario protagonista de Un hombre de dos reinos (A Man for All Seasons, Fred Zinnemann-1966). En el elenco figura también Martin Scorsese como uno de los patrocinadores del programa, representante de un tónico llamado Geritol.

El film resulta un vehículo ideal para exponer una vez más las opiniones de Redford respecto de la ética, la pérdida de la inocencia y la necesidad de descubrir las verdades que se ocultan detrás de fachadas oficiales.

Un proyecto generoso

El compromiso de Redford con el cine lo condujo desde la actuación hasta la producción y dirección. Y más tarde a la concreción de un proyecto destinado a ayudar a jóvenes realizadores a cumplir con sus sueños de filmar largometrajes: el Sundance Institute, un espacio para el estímulo del cine independiente.

En los años ochenta, mientras los grandes estudios se embarcaban en una carrera más y más frenética hacia la realización de superproducciones multimillonarias, el cine independiente albergó las inquietudes de muchos que quedaron completamente fuera del sistema. El espectro de cineastas independientes se dividió entre realizadores independientes más o menos comerciales (como Spike Lee, Jim Jarmusch o los hermanos Coen) y los "verdaderos" independientes, que trabajan al margen de los circuitos comerciales (como Jon Jost, Beth B y Scott B, Henry Jaglom o Lizzie Borden). Las entidades que apoyan este cine, como el Sundance o American Playhouse, deben situarse en algún lugar a mitad de camino entre estas dos líneas. Redford, por su propia experiencia como director, aprendió que en Hollywood no hay espacio para muchos realizadores creativos, y que si se es negro, rojo, amarillo o mujer las posibilidades de llevar adelante un proyecto personal son remotas. "Yo sé lo que es distribuir un film que uno ha producido. En 1969, yo mismo llevé bajo el brazo Downhill Racer (dir.: Michael Ritchie-1969) sé muy bien como se siente un cineasta que se pasa dos años para hacer una película, y luego dos años más para distribuirla, sólo para descubrir que no puede hacer ningún dinero con ella, y que se han ido cuatro años de su vida. Esa persona es alguien que necesita ayuda".

En 1979, Redford envió a su pariente político, Sterling Van Wagenen, en busca de un grupo de gente dispuesta a apoyar un proyecto como el suyo. Así se reunió la que sería la primera comisión directiva del Sundance: George White (presidente del Eugene O'Neill Theater Center), Mike Medavoy (entonces vicepresidente de Orion), Sidney Pollack, Alan Jacobs (director de la Asociación de Cineastas y Videastas Independientes)1.

Formalmente el Sundance Institute quedó constituido en 1981 y comenzó como una especie de escuela de cine que realizaba semina-

rios cortos y reuniones de productores, directores y guionistas. Pronto sus laboratorios estivales, que propiciaban el encuentro de realizadores independientes con figuras de Hollywood, adquirieron prestigio y el Sundance evolucionó hacia un centro cultural polifacético, con múltiples actividades: una conferencia anual de productores, un laboratorio para guionistas, otro para compositores, otro para coreógrafos y un teatro infantil, e inició programas de apoyo e intercambio para el estímulo del cine latinoamericano y ruso. Entre los films latinoamericanos que el Sundance contribuyó a concretar hubo dos realizaciones argentinas: Ultimas imágenes del naufragio (1988), dirigido por Eliseo Subiela, que asistió a uno de los seminarios, y La última siembra, de Miguel Pereira (1991). Otros films que recibieron su apoyo fueron Lola (1989) de María Novaro, Archipiélago (1990) de Pablo Perelman y Latino Bar (1991), de Paul Leduc

La intención principal del Institute es el mecenazgo: poner en contacto a los realizadores con posibles productores, darles un espacio para proponer sus ideas y proveerlos de los conocimientos técnicos necesarios para desarrollarlas. El Sundance no se involucra en la producción de films, sólo actúa como un intermediario que puede facilitar el camino a jóvenes realizadores para acceder a su primer largometraje.

La idea central del proyecto -como la resume el propio Redford- parte del supuesto de que los independientes tienen mucho para decir pero les falta la habilidad técnica para hacerlo, mientras que Hollywood no tiene mucho para decir pero le sobra habilidad. "No busco apoyar a los independientes para confrontarlos con los estudios", dice Redford, "lo que busco es apoyar una visión personal del

realizador". Jorge Goldemberg, guionista argentino que participó como asesor en uno de los laboratorios que el Sundance coprodujo en México con la Universidad de Guadalajara, asegura que "sus basamentos no son anti-Hollywood, como lo prueba el hecho de que en este seminario participó gente de la industria como Carl Gottlieb. Por otra parte, el Sundance no produce películas, sino que brinda su intermediación para que esos proyectos denominados independientes puedan concretarse" ².

Pero la cara pública y más conocida del Instituto es el acontecimiento anual principal: el Sundance Film Festival que se viene realizando cada enero desde 1984 en Park City y reúne la producción de cineastas independientes apadrinados o no por el propio instituto. El festival "descubrió" realizadores como los hermanos Joel y Ethan Coen, que ganaron el Gran Premio del Jurado en 1985 con Simplemente sangre, Steven Soderbergh con Sexo, mentiras y video (1989) y Whit Stillman con Metropolitan (1990).

Más duradero que el proyecto del Zoetrope de Coppola, el Sundance aparece como una molestia para las majors de Hollywood que desearían ver su fracaso. Un larguísimo artículo en la revista Premiere, publicado en 1991, elige un momento de crisis en el Sundance para ensañarse con la institución y demostrar su inviabilidad. La idea de la nota es atacar a Redford porque le volvió la espalda a una in-dustria que lo ayudó y lo llevó a ser quien es. Sin embargo la relaciones entre ambos se mantienen en base a la mutua necesidad. Los estudios no vacilan en distribuir los films que el Sundance "descubre" cuando son posibles éxitos ni en apoyar a los noveles directores que surgen de sus filas, y Redford no

deja de aceptar trabajar en películas descaradamente comerciales, como Havana, Propuesta Indecente y Sneakers, para reunir el dinero con el que financia sus otros objetivos.

Mantener a flote su proyecto no resultó tan sencillo como Redford pensaba pero a pesar de las numerosas críticas, fundamentalmente relacionadas con su liderazgo personal y con el manejo del dinero, el Sundance se ha probado eficaz en el logro de sus objetivos: el festival dio impulso a la carrera de talentosos directores, los estudios han aprendido a buscar jóvenes promesas en las escuelas de cine y están más abiertos que nunca para dar una oportunidad a cineastas noveles.

De cualquier manera, la continuidad de un intento que hace quince años parecía quimérico merece respeto aún cuando no se acuerde con muchos de sus principios. Redford podría haber tenido una vida más cómoda sin meterse a proteger jóvenes artistas y tiene razón cuando asegura que "hubo muchos momentos durante los últimos diez años en que me hubiera sido mucho más fácil quedarme sentado al borde de una pileta en Beverly Hills". De haber ocurrido eso, es seguro que algunos de los films más originales de los años ochenta no se habrían realizado nunca.

Notas

- 1. Entre los integrantes del actual directorio figuran el director Sidney Pollack y los actores Denzel Washington y Glenn Close.
- De una entrevista a Jorge Goldemberg publicada por el suplemento El País Cultural del diario El País de Montevideo el 22 de abril de 1994.

SOLO

Películas Libros Revistas

Rodríguez Peña 402 esq. Corrientes Capital Federal

GUION

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

Tel: 552-4255 864-0892 794-0325

CENTENARIO

JOHN FORD

UN POETA; Un comediante

John Ford le gustaba transmitir la idea de que no había ninguna intención trascendente en su obra y por eso cada una de las pocas entrevistas que concedió es un verdadero catálogo de evasivas. Le divertía tanto deshacerse de sus estudiosos que se prestó para actuar en la parodia de una entrevista para un documental sobre su carrera que el realizador Peter Bogdanovich terminó en 1971 con el título **Directed by John Ford**:

-En su película **Tres hombres malos** (Three Bad Men, 1926) hay una elaborada secuencia de persecución. ¿Cómo la filmó?

-Teníamos una cámara.

-¿Considera que Resplandece el sol (The Sun Shines Bright, 1953) es algo así como un gusto personal que usted quiso darse?

-Sí.

-He advertido que su visión del oeste se ha vuelto con los años cada vez más triste y melancólica. Comparo, por ejemplo, Caravana de valientes (Wagon Master, 1950) con Un tiro en la noche (The Man Who Shot Liberty Valance, 1962). ¿Advierte usted ese cambio?

-No.

-Desde un principio, ¿qué elemento particular del western le atrajo?

-No sabría decirle.

-¿Está de acuerdo conmigo en que el tema de Sangre de héroes (Fort Apache, 1948) era que la tradición del ejército resulta más importante que el individuo?

-¡Corten!



Bodganovich hizo también con Ford una larga entrevista que después editó en forma de libro con el sencillo título **John Ford**. Al comienzo de lo que el autor se planteó como un recorrido por toda la obra del realizador, éste resume con irritante brevedad algunas de sus películas mudas, omite la mayoría porque dice que no las recuerda y finalmente se detiene en **Los tres pachines** (*Marked Men*, 1919) con la frase "Ah, de esa película me acuerdo muy bien. Es algo así como mi favorita". Pero acto seguido se pone a contar cómo fue que el escritor acreditado como guionista no tuvo ninguna incidencia en el resultado final, y y a no regresa al film propiamente dicho ni llega a explicar jamás por qué lo prefiere.

Ford utilizó esa estrategia no sólo frente a críticos y periodistas, sino también cuando debió acompañar su obra en retrospectivas y homenajes. Por un lado, hablar de su trabajo le parecía tan estúpido como explicar un chiste, pero por el otro se perdía en una anécdota cómica y evidenciaba en cada una de ellas su descomunal talento de narrador. No interesaba que esas historias fueran o no propias (los argumentos de sus films rara vez lo fueron) y menos que fueran ciertas (aunque debían ser verosímiles, como sus films). En cambio, importaba saber contarlas. Hasta el final, esa fue su única, definitiva verdad.

MITOS EN SILENCIO

John Ford se llamaba Sean Aloysius O'Feeney, versión americana del original irlandés O'Fearna. Fue el más joven de once hermanos y nació en Maine, Estados Unidos, el 1 de febrero de 1895. Sus padres eran inmigrantes irlandeses y es seguro que por lo menos uno de ellos provenía de Galway, en el oeste del país. Para Ford, Irlanda llegó a ser una obsesión romántica de enormes proporciones y a lo largo de su vida se dedicó a confundir deliberadamente fechas y lugares, a inventar anécdotas sobre su familia y sus orígenes. En ocasiones llegó a indicar que él mismo había nacido en Irlanda, dato que pudo ser desmentido después.

Uno de sus hermanos abandonó pronto a la familia para probar suerte como actor, cambió su nombre por el de Francis Ford y hacia 1914 se estableció en Hollywood como intérprete y realizador de series de aventuras en la flamante productora Universal. Algo después se llevó a trabajar con él a su hermano menor, quien entonces adoptó el nuevo apellido de su hermano y se cambió el Sean por John, que en inglés se pronuncia parecido. Pasó dos años haciendo todo tipo de trabajos en las películas de su hermano y en otras de la misma empresa, hasta que en 1916 fue nombrado asistente de dirección y en 1917 comenzó a dirigir sus primeros films. Más tarde, Ford se referirá siempre a su promoción en el oficio vinculando cada nuevo paso con alguna anécdota pintoresca. Es cierto en cambio que en esos años había una producción cinematográfica desenfrenada, que para cumplir con esa producción había que ser rápido y eficiente, y que todos estaban envueltos en un arrollador proceso de descubrimiento e invención. Ford, que había aprendido lo esencial del oficio junto a su hermano Francis, delató pronto un don natural para la composición y después asimiló todo lo que le faltaba sobre la marcha, con un importante aliado en el actor Harry Carey, que fue su primer protagonista y lo acompañó en 25 films de corto y largo metraje. Como otros que dirigió en esta época, con Tom Mix, Buck Jones y Hoot Gibson, todos fueron westerns.

Carey hacía un *cowboy* mucho menos espectacular y arquetípico que el de Mix o Gibson. Su personaje era llamado Cheyenne (o *Cayena*, en el Río de la Plata) y, como William S. Hart, se movía en un Oeste polvoriento y nada glamoroso. Al igual que Hart, era frecuente que Cayena se iniciara en el film como bandido y cambiara de bando por razones sentimentales hacia la mitad del film. Casi todos estos films recibieron la atención de la crítica por su cuidado formal y por un incondicional dinamismo. **Straight Shooting** (1917) fue el primer largometraje que Carey y Ford hicieron juntos, y también uno de los pocos que se conserva en la actualidad.

En 1920 Ford se fue de Universal e inició una relación profesional con la productora Fox que se iba a prolongar durante más de veinte años. Ese fue además el año en que se casó con Mary McBryde Smith, mujer que según el interesado "no iba al cine" y que lo acompañó toda la vida. En 1921, Ford emprendió solo un viaje a Irlanda para conocer el lugar y rastrear a sus parientes. Lo que allí vio debió proporcionar imágenes adecuadas a la concepción idílica que Ford tenía del lugar y así fue como, a la larga lista de personajes irlandeses que ya había colocado en sus películas, pudo agregar dos títulos directamente ambientados en aquella tierra: Hojas de trebol (The Shamrock Handicap, 1926) y La casa del verdugo (Hangman's House, 1928), donde Michael Marion Morrison, luego John Wayne, fue visto por primera vez en un film de Ford. "Wayne estaba estudiando en la USC cuando lo conocí. Trabajaba para nosotros como utilero durante sus vacaciones. Le pregunté qué quería hacer y me respondió que aspiraba a convertirse en realizador. De utilero pasó a tener pequeños papeles en mis películas y luego roles mayores en las de otros. Después, cuando apareció el libreto de La diligencia, yo dije: Me gustaría tener a Wayne en esta película. Y así fue".

En la Fox, el realizador buscó la competencia profesional antes que la expresión personal y así realizó films de todo tipo, con mayor o menor entusiasmo. Por una cuestión de personalidad, siempre agregaba algo propio y disfrutaba en particular improvisando secuencias de comedia. Se fue apartando del western, aunque los dos títulos más importantes que realizó durante la década pertenecieron al género y tuvieron que ver más con su iniciativa que con la del estudio. El caballo de hierro (The Iron Horse, 1924) fue una elaborada superproducción que reconstruía la historia de la unión de este y oeste a través de la vía férrea, y quedó en la historia como el primer gran hito en la carrera de Ford. Sin embargo, el realizador apreciaba más Tres hombres malos (3 Bad Men, 1926), en la que tres bandidos de buen corazón ayudaban a una pareja de colonos a establecerse en las tierras vírgenes de Dakota. La carrera entre los colonos en pos de la tierra fue estupendamente realizada, aunque su recuerdo quedó ensombrecido por el de una escena similar que William S. Hart había montado un año antes para Yerba Loca (Tumbleweeds), su último film. Otro proyecto personal de este primer Ford fue Cuatro hijos (Four Sons, 1928), historia de la desintegración de una familia alemana a causa de la Primera Guerra Mundial. El ambiente y la anécdota son distintos, pero el tema y el tono anticipan la madurez poética de ¡Qué verde era mi valle! (How green Was My Valley, 1941).

Descartado durante décadas y todavía sujeto a la revisión, el período mudo de Ford es recurrente en historias, imágenes, pasos de comedia, actores, personajes y métodos de trabajo que luego reaparecieron en sus mejores films de la etapa sonora. La formación práctica de una "compañía fija" de intérpretes data también de esta época (Carey, Wayne, J. Farrell MacDonald, Victor McLaglen) y más tarde incluyó nombres que fueron grandes durante este período y luego quedaron olvidados (Mae Marsh, May McAvoy, Hoot Gibson, Francis Ford). La

camaradería que a Ford le gustaba crear en el set tuvo mucho que ver en esa reunión, así como también el deseo de contar con gente que lo conociera, supiera interpretarlo sin muchas explicaciones y, de un modo menos explícito, tuviera rostros sugestivos. Consejo de Ford a jóvenes estudiantes de cine: "Trabaja con tu propia gente. Mira sus ojos. Se expresa más con los ojos que con ninguna otra cosa. En eso consiste más o menos todo".

Pero la contribución esencial del cine mudo a la obra de Ford fue sagazmente percibida y definida por el crítico y realizador Lindsay Anderson en su libro About John Ford (Plexus, Londres, 1981). "Para quienes han crecido en la era del sonido, a menudo el cine mudo no parece algo sofisticado. (...) Es fácil olvidar que no fue en realidad un medio naturalista, y que no era considerado como tal por su público ni por los artistas que trabajaban en él. Era un medio para cuentos de hadas, mitos, poesía para el mercado. La formación de John Ford en el cine mudo le proporcionó experiencia y dominio narrativo. Y le dio más. Le dio la comprensión de que un realizador es alguien que crea mundos, o más bien un mundo, y que en este sentido el cine es poético. Su gran triunfo iba a consistir en volver a encontrar -después de la introducción del sonido y la necesidad de hacer películas con diálogos 'realistas' - el camino hacia lo mítico y lo poético".

TRABAJANDO DURO

Ford recibió la llegada del cine sonoro con la misma actitud profesional que había caracterizado su trabajo previo. No aceptó las limitaciones de espacio y movimiento que le recomendaban los técnicos y terminó por imponer sus propias reglas. Su primer film completamente sonoro fue un mediometraje tan cómico como improbable, titulado Napoleon's Barber (1928): Bonaparte entraba a una peluquería para afeitarse, no era reconocido por el peluquero y asistía así a pintorescas opiniones del pobre hombre sobre su persona. Durante los próximos cinco años Ford trabajó con rapidez y eficacia en cualquier cosa, sin plantearse un proyecto que le interesara especialmente. La actitud que dominó su trabajo en este período está perfectamente contenida en la opinión que le dio a Bogdanovich sobre El enemigo público nº 1 (The Whole Town's Talking, 1935), una comedia policial con Edward G. Robinson: "Estaba bien. No fui a verla". Hubo ciertos hitos, sin embargo:

-En La audacia triunfa (Salute, 1929) y La tragedia submarina (Men Without Women, 1930) puso bastante de su propia fascinación con la marina y la vida militar; con el segundo título inició además una rica colaboración con el libretista Dudley Nichols;

-Médico y amante (*Arrowsmith*, 1931), con Ronald Colman, le proporcionó un importante éxito crítico y comercial;

-Hombres sin miedo (Air Mail, 1932) le permitió conocer al guionista, piloto y capitán de corbeta Frank "Spig" Wead. En 1945 Ford filmó Fuimos los sacrificados (They Were Expendable) sobre guión de Wead y la amistad entre ambos derivó además en un film sobre su vida, que se tituló Alas de águila (The Wing of Eagles, 1957), con John Wayne. Aunque no debe contarse entre lo mejor de Ford hay que señalarlo como uno de los films más próximos a su corazón.

En 1934 el realizador obtuvo un éxito considerable con La patrulla perdida (*The Lost Patrol*) para la RKO. En ese éxito Dudley Nichols jugó un papel fundamental ya que debió reescribir todo el libreto a último momento a pedido de Ford. Con ese sólido precedente y por iniciativa del realizador, RKO aceptó financiar una adaptación de la novela *The Informer*, de Liam O'Flaherty. El delator, protagonizado por Victor McLaglen y ambientado en Irlanda, fue reconocido desde su estreno como una obra mayor y obtuvo Oscars para Ford, McLaglen, el músico Max Steiner y el guionista Nichols, quien impulsó la idea de "emplear símbolos que pudieran sentirse en lugar de analizarse". Ese concepto, el juego de los intérpretes, la atmósfera y la marcada es-

tilización visual produjeron un film que debe considerarse experimental, en los términos del cine industrial del período. La comparación de El delator con algunos de los títulos más representativos del cine mudo alemán (y en particular con El último, de Murnau) no es caprichosa y debe remontarse hasta su misma concepción. Ford y Nichols discutieron largamente el concepto del film con todos los miembros claves del equipo antes de redactar el guión técnico, método infrecuente en el cine americano pero que se consideraba esencial en el cine alemán mudo. En carta a Lindsay Anderson, el guionista subrayó la extraordinaria cualidad pictórica de la mirada de Ford, así como su voluntad de experimentar. "Hollywood ha sido medio destruido por su obstinación con el 'realismo', al hacer que todo aparezca en la pantalla exactamente como lo ve cualquier persona, o una cabra, en lugar de observar a través del sentimiento de un artista. El delator no fue realista en absoluto, sino una búsqueda de la verdad mediante el uso de la mentira artística".

Los dos films que Ford y Nichols hicieron a continuación fueron experiencias fallidas. En opinión del guionista, **María Estuardo**, **reina de Escocia** (*Mary of Scotland*, 1936) enfrentó a Ford con su punto más débil: la representación sólida de una relación amorosa entre un hombre y una mujer. El caso de **El arado y las estrellas** (*The Plough and the Stars*, 1936), sobre una historia irlandesa del autor nacionalista Sean O'Casey, fue más frustrante porque se trataba de un proyecto personal y sentido. El director regresó a Fox y volvió a emplear con éxito el disfraz de profesional siempre listo que le había servido años antes.

DESFILE DE CLÁSICOS

Alfred Hitchcock le dijo a François Truffaut que cada vez que su carrera se encontraba en crisis recurría a un antiguo lema: runfor cover, correr a protegerse, trabajar sobre seguro. Esa parece haber sido la operación mental de Ford cuando decidió regresar al western e hizo La diligencia (Stagecoach, 1939) con guión de Nichols y producción del independiente Walter Wanger. Más allá de su solidez como relato de acción y estudio de personajes, el film debe ser considerado el primer western moderno: dio tal impulso al género que hoy ya nadie recuerda la ausencia de westerns significativos durante la década del '30. El historiador Phil Hardy enumeró otros datos importantes: "Fue el primer film de Ford rodado en el Monument Valley (que él iba a convertir en su propia reserva filmando allí durante más de un cuarto de siglo); el primero en el que incluyó al Séptimo de Caballería; el film que rescató a John Wayne del western clase B, iniciando así una relación entre director y actor que debe ser la más creativa de la Historia del Cine".

La enorme repercusión comercial del film, además, redefinió los términos del vínculo entre Ford y la Fox. Pero la relación director-actor que Ford estableció de inmediato no fue con John Wayne sino con Henry Fonda. Ambos hicieron enseguida tres obras mayores: El joven Lincoln (Young Mr. Lincoln, 1939), Al redoblar de tambores (Drums Along the Mohawk, 1939) y Viñas de ira (The Grapes of Wrath, 1940). Ambos volverían a trabajar juntos después de la guerra en otros tres títulos, hasta quedar distanciados por violentas diferencias sobre la adaptación cinematográfica de Mr. Roberts (Idem., 1955). Esa fue una de las pocas batallas que Ford perdió en su vida, ya que abandonó el rodaje y fue reemplazado por Mervyn LeRoy.

El joven Lincoln, en particular, proporcionó al realizador un tema ideal para dar vía libre a toda su capacidad poética, que en La diligencia había quedado debidamente postergada en favor de la acción. Todo el film está jugado sobre lo que su público ya sabía de Lincoln y el propio Ford dijo después que había tratado "de dar la sensación de que incluso de joven se podía apreciar que en este hombre había algo grande". El potencial que esa idea tenía para cubrir de ridículo a todo el proyecto era descomunal, pero una avasallante sinceridad impide todo el tiempo que eso suceda. No hay ninguna in-

sinuación didáctica: es como si Ford, Fonda, el guionista Lamar Trotti y demás actores y técnicos se hubieran reunido para cantarle una balada al prócer. Esa es, en definitiva, la cualidad que persigue a los mejores film del realizador.

La idea de filmar Viñas de ira, una polémica novela de Steinbeck sobre los desposeídos por la depresión, fue del guionista Nunnally Johnson. El jefe supremo de la Fox, Darryl F. Zanuck, puso manos a la obra y se encargó de la preproducción. Todo demuestra que Ford fue uno de los últimos en llegar al provecto y Johnson ha señalado reiteradamente que la influencia del director sobre el resultado fue menor, comparada con la que tuvo sobre otros títulos propios. Lo mismo parece haber ocurrido con los otros guiones de Johnson que le tocó filmar, Prisionero del odio (Prisoner of Shark Island, 1936) y El camino del tabaco (Tobacco Road, 1941). Pese a todo, el film le proporcionó un segundo Oscar de la Academia. En perspectiva es más fácil advertirlo más comprometido con Long Voyage Home (Hombres de mar, 1940), sobre varias obras de O'Neill. Y desde luego con la familia de mineros galeses que se desintegra en ¡Qué verde era mi valle! (1941), que le dio su tercer Oscar. La idea original, sin embargo, era que este film fuese hecho por William Wyler, quien llegó a preparar un guión técnico. El adaptador Philip Dunne vivió todo el proceso y señaló más tarde: "Ford hizo cosas que Willy quizás no hubiera hecho. Como cuando los dos muchachos parten hacia América con sus bultos, con el coro cantando fuera de la casa con el resto de los hermanos y el pequeño Huw (Roddy McDowall) que, sentado en la cama, de pronto se da cuenta de que se han ido de su vida. Naturalmente, yo había escrito un primer plano de Huw observando. Ford nunca cortaba. Lo rodó en un plano largo. No sé si fue en forma deliberada. Nunca se lo pregunté. Pero lo que no hizo fue genial".

Durante la Segunda Guerra Mundial, John Ford se alistó en la marina y fue puesto a cargo de la Dirección de Fotografía Sobre el Terreno, una dependencia del servicio de espionaje norteamericano en Europa. Durante el conflicto supervisó varios films cortos de propaganda bélica, de los cuales destacó The Battle of Midway (1942), rodado por él mismo con una pequeña cámara de 16mm. durante la batalla en cuestión. Terminada la guerra, el realizador fue licenciado con el grado de capitán. Fuimos los sacrificados (1945), con Robert Montgomery y John Wayne, fue realizada poco antes de su licencia y al principio iba a ser un documental sobre la experiencia del teniente John Bulkeley al mando de las lanchas torpederas en Filipinas. En 1942 Ford había rodado material documental sobre la vida en una torpedera, que luego no fue utilizado porque los soldados de la lancha elegida resultaron muertos poco después en Midway. Con ese antecedente, más el hecho cierto de que la resistencia de la marina norteamericana en Filipinas fue exterminada por los japoneses, no debe sorprender el tono trágico y sombrío que tuvo Fuimos los sacrificados. Lo que sí sorprende es que Ford se lo hava permitido cuando a su alrededor proliferaban los films que agitaban la bandera de la victoria, como Regreso a Bataan (Back to Bataan, de Edward Dmytryk) también de 1945, sobre Filipinas y con John Wayne. Una de las contradicciones más resonantes en Ford consiste en haber celebrado varias veces la vida militar (en la armada, la caballería y hasta en West Point), sin que la guerra propiamente dicha fuera nunca uno de los muchos temas que romantizó. El realizador mantuvo esa posición hasta el extremo de enfrentar a sus superiores por el pesimismo de su documental This Is Korea (1951) o negarse a aligerar las secuencias bélicas de El imposible súper-héroe (When Willie Comes Marching Home, 1950), una comedia de otro modo inofensiva que rodó con Dan Dailey para la Fox. En toda su carrera Ford sólo eligió hacer un film bélico tradicional, El precio de la gloria (What Price Glory?, 1952), remake de un film mudo de Raoul Walsh tan famoso por el humor violento e irónico de sus protagonistas (el capitán Flagg y el sargento Quirt) como por su frustrante amargura.

VENTAJAS DE LA INDEPENDENCIA

Después de realizar la memorable Pasión de los fuertes (My Darling Clementine, 1946), Ford consolidó la productora independiente Argosy asociándose a Merian C. Cooper, entre cuyos créditos figuraba la legendaria King Kong (1933). Con esa marca Ford ya había coproducido con Walter Wanger Hombres de mar en 1940, pero la empresa no tuvo oportunidad de establecerse hasta después de la guerra. Libre de la presión industrial, Ford se dedicó a la adaptación de la novela The Power and the Glory de Graham Greene, con el guionista Dudley Nichols, el actor Henry Fonda y la misma pulsión experimental que doce años antes había dominado el rodaje de El delator. Como el tema era una fábula simbólica sin geografía determinada (aunque el rodaie tuvo lugar en México), Nichols y Ford entendieron que se justificaba una aproximación expresionista. Nadie quedó conforme con los resultados, sin embargo, en parte por las modificaciones de fondo que la censura pidió sobre el texto original, en parte porque Fonda trabajó convencido de estar fuera de tipo y en parte porque ese resultado fue demasiado raro, una extraña cruza entre Ford, Murnau, Eisenstein y Orson Welles. El realizador, de un modo característico, insistió hasta el fin de sus días en que El fugitivo era uno de sus mejores films. Nunca convenció a nadie, aunque hay un impacto cierto en esas imágenes y una revaloración, con el libro lejos, no resultaría nada difícil.

Tras el fracaso de **El fugitivo** quedó claro que convenía aspirar a una libertad controlada. El paso inmediato fue, otra vez, *run for cover*: cinco *westerns* en dos años, cuatro de ellos con John Wayne, tres sobre el séptimo regimiento de caballería. Después, Ford restó importancia a todos ellos: "Cuando [Merian] Cooper y yo estábamos iniciando nuestra productora, hice cuatro o cinco westerns para ganar dinero. Fueron productos en serie, pero cumplieron un propósito". Los films en cuestión, desde luego, dicen mucho más.

Tres hijos del diablo (Three Godfathers, 1948) es en su totalidad una suerte de oda a Harry Carey, que había muerto el año anterior. No sólo le está explícitamente dedicada, sino que además es la remake de su film mudo Marked Men. Harry Carey, Jr. es uno de los protagonistas y la banda sonora incluye el tema Adiós, Cheyenne. El film narra además la peregrinación de tres bandidos (Wayne, Carey, Armendáriz) por el desierto, tras encontrar a un recién nacido abandonado que deciden salvar. Una travesía igualmente difícil es el tema de Caravana de valientes (Wagon Master, 1950), producción más lograda y modesta, sin estrellas y en blanco y negro. Los valientes del título son un grupo de familias mormonas en camino hacia una tierra mejor y propia, al otro lado de las montañas. Así como Tres hijos del diablo tiende al exceso melodramático en su argumento y en su dedicatoria, Wagon Master se inclina por un lirismo simple, directo, ascético. Un breve prólogo anticipa del modo más sintético posible la terrible amenaza que suponen los villanos Clegg; un diálogo decisivo entre Ben Johnson y Ward Bond se entabla con toda calma, mientras ambos afilan sendos palitos de madera con la voz y la mirada baja; la sencilla toma de un potrillo que se esfuerza por salir del río, reiterada al final, puede verse como una sutil metáfora, si es que uno cree en esas cosas.

Las tres películas de la caballería (Sangre de héroes, La legión invencible y Río Grande) están vinculadas entre sí por un juego informal de referencias cruzadas que Wagon Master y Three Godfathers prolongan indefinidamente al resto de la obra de Ford. Ambas películas consolidaron un vínculo de familiaridad entre el realizador y su público, el mismo vínculo que el realizador procuraba establecer con su grupo de trabajo desde el principio de su carrera. De ahora en más, la reiteración de situaciones, reparto y personajes, de apuntes laterales, canciones y exteriores, será una variable más, un elemento adicional que Ford trabajará con toda conciencia. Por eso en Wagon Master el actor Ben Johnson se parece tanto a George O'Brien en El caballo de

hierro, Alan Mowbray hace un personaje semejante al actor borracho que había hecho en Pasión de los fuertes, o los Clegg tienen tanto en común con los Clanton en ese mismo film. Por eso Francis Ford aparece en cualquier parte con su desprolija barba blanca, su mirada triste y su gorra de soldado, por eso Ken Curtis o Dick Foran tienen que cantar algo cada vez que aparecen en un film de Ford, y por eso la música que el joven Lincoln oye al fondo tras la muerte de su primer amor es la misma que acompaña a Vera Miles cuando recuerda a John Wayne frente a las ruinas de la casa que debió ser de ambos en Un tiro en la noche (The Man Who Shot Liberty Valance, 1962).

El compromiso de Ford con El hombre quieto (The Quiet Man, 1952) quedó documentado por el guionista Frank Nugent en las primeras frases del libreto: "Títulos. Detrás del título y los créditos hay una serie de planos de Galway y sus alrededores, zona que el director conoce como la palma de su mano. La misma mano con la que se encontrará este escritor si persiste en arriesgarse a sugerir planos". Ford rumiaba el asunto desde 1936, cuando compró los derechos de un cuento de Maurice Walsh que le proporcionó la base argumental. La verdadera razón, desde luego, era regresar a Irlanda. En 1948 estuvo a punto de viajar a Irlanda para comenzar el rodaje pero el fracaso de El fugitivo lo impidió. En 1950 Argosy firmó un contrato de coproducción con la productora Republic, pero su dueño, Herbert Yates, se negó a que El hombre quieto fuera el primer film de ese acuerdo. Ford hizo entonces Rio Grande con el mismo elenco y con su éxito obtuvo la aprobación de Yates, aunque el empresario nunca entendió por qué había que hacer la película en Irlanda. Siguió sin entenderlo cuando lo vio terminado: "Es todo verde. ¿No tienen marrones o negros en Irlanda? ¿Por qué tiene que ser todo verde?". Verde o no, El hombre quieto fue una obra mayor del poeta maduro, además de un notable éxito comercial y la excusa para que la Academia le otorgara su cuarto Oscar.

"VÁMONOS A CASA. DEBBIE"

En 1956 el realizador presentó Más corazón que odio (The Searchers), con Wayne y Jeffrey Hunter, film que buena parte de la crítica considera hoy su obra maestra. En una filmografía como la de Ford ésta es una elección difícil, pero hay buenas razones para sostenerla. Más corazón que odio narra la historia de la prolongada búsqueda de Debbie, una niña que ha sido capturada por los comanches. El tono está a medio camino entre la poesía que Ford había alcanzado en westerns como Pasión de los fuertes, y el crudo y triste cinismo que inundará sus westerns posteriores, y es que la mirada del realizador irá admitiendo cambios que fueron parejos a la evolución natural del género. Más corazón que odio podría proponerse también como una explicación: la del pasado del arquetípico héroe del oeste. Terminada la búsqueda de la joven, Ethan Edwards (Wayne) vagará sin rumbo y sin hogar hasta encontrar la muerte, porque -como el indio- no entra en los planes de la civilización. La cámara lo sitúa, al principio y al final del film, definitivamente fuera del hogar. Lo que encuentre de ahora en más en su deambular seguramente no será muy distinto al tipo de aventura que encontraron hombres como Shane o tanto otro héroe solitario suelto. Si siempre se sugiere que el héroe del western oculta un pasado probablemente sufrido, Más corazón que odio da cuenta de ese pasado. Proporciona las razones que hacen al hombre vagar, según pide la canción que acompaña a los títulos.

Más corazón que odio fue además la última colaboración entre Ford y Merian C. Cooper. El realizador volvería a buscar la independencia en Irlanda, curiosamente, asociado a un amigo y productor local llamado Michael Killanin. Ese fue el origen de The Rising of the Moon (1957) sobre tres relatos irlandeses. Lindsay Anderson escribió después que "el film está más próximo a la charada que al drama. Ford sigue siendo un extraño en este país: los mitos que trata de perpetuar

y de formar parte, no son realmente suyos". El comentario es paradójico, porque Anderson sabe que a Ford nunca le interesó comprender realmente a Irlanda, sino a-ñorarla. El crítico tolera que Ford dibuje un retrato poético del Oeste americano, sin importar lo poco que ese retrato tenga que ver con la realidad, pero que haga lo mismo con Irlanda le gusta bastante menos.

Como fuere, el film fracasó y tuvo una pobre distribución internacional, al igual que **Un crimen por hora** (*Gideon's Day*, 1959), un policial con Jack Hawkins realizado en Inglaterra. Ni **Alas de águila** ni **El último viva** (*The Last Hurrah*, 1957), con Spencer Tracy, fueron grandes negocios para sus empresarios. *Run for cover* una vez más. La última.

REALIDAD Y LEYENDA

Un tiro en la noche contiene una de las frases más citadas de la Historia del Cine. Se la dice un periodista a James Stewart tras enterarse de que el hombre que mató a Liberty Valance no fue él sino John Wayne, un oscuro cowbay que ha muerto olvidado: "Cuando la leyenda se vuelve realidad, hay que imprimir la leyenda". Ford sabía de leyendas. En Pasión de los fuertes había contado su propia versión de la leyenda de Wyatt Earp, en parte por el simple placer de contar y en parte porque el libreto le daba amplias oportunidades de ejercer su ya asumida condición de poeta. Ese film fue una ficción con nombres reales sobre la que Ford afirmó su visión romántica de la conquista del oeste, una visión que contenía tanto afecto por los hombres que permitían la ci-vilización como nostalgia por lo salvaje que se perdía. Como después ocurrió con Un tiro en la noche, a partir de la misma combinación de elementos, el resultado fue un film extraordinario que seguía al pie de la letra aquella frase del periodista.

Porque ¿a quién le importa la verdad de los acontecimientos después de ver Pasión de los fuertes? Al propio Ford, curiosamente. En una secuencia de su último western, El ocaso de los Cheyennes (Cheyenne Autumn, 1964), el realizador hizo que James Stewart interpretara a un Wyatt Earp jugador, egoísta, interesado y mujeriego, en el paso de comedia más ácido de toda su carrera. Sus amigos sabían que Ford acostumbraba refugiarse en la comedia cuando se aburría. El western se había vuelto "crepuscular", las leyendas caían, los héroes se volvían antihéroes y eran sumergidos en charcos de una mugre que hasta entonces el cine americano no se había permitido. Pero aunque ese proceso se hizo en busca del "verdadero Oeste", Ford sabía que la verdad tampoco estaba en el otro extremo. Su segundo Earp fue su propia, lúcida y breve aproximación al Oeste auténtico, desprovisto de poesía y aliento épico y, por lo tanto, desprovisto de interés. El ocaso de los Cheyennes tiene una fuerza cierta en sus imágenes, pero esa fuerza ya no abreva en la nostalgia y la melancolía sino en la rabia del desencanto, de la impotencia frente al western perdido. Era la misma rabia con que en Misión de dos valientes (Two Rode Together, 1961) James Stewart le explicaba a Richard Widmark que emprender el rescate de los blancos cautivos por los comanches ya no tenía ningún objeto. Con el tiempo, los cautivos se volvían salvajes; con el tiempo, el western se volvía spaghetti.

El realizador pasó sus últimos años tratando de mantenerse activo. Después de **El ocaso de los Cheyennes** no logró terminar el rodaje de **El soñador rebelde** (*Young Cassidy*, 1965) en Irlanda y debió ser reemplazado por el fotógrafo Jack Cardiff. Su último trabajo de ficción fue **Siete mujeres** (*7 Women*, 1966), curioso film ambientado en la China de 1935, que fue parcialmente mutilado por la Metro-Goldwyn-Mayer.

Aunque sus últimos westerns, en particular El capitán Búfalo (Sargeant Rutledge, 1960) y El ocaso de los Cheyennes, trazan líneas inéditas en el Ford anterior, su carrera terminó de un modo inequívocamente conservador. Hizo para la TV la biografía del marine Chesty Puller, trató de sacar adelante un proyecto sobre el servicio de espionaje norteamericano durante la Segunda Guerra y supervisó un documental sobre Vietnam. Hizo una de sus últimas apariciones en público en marzo de 1973, para recibir un ho-menaje del American Film Institute. El presidente Richard Nixon asistió a la ceremonia, lo que provocó protestas públicas de Jane Fonda y otros intérpretes opuestos a la política republicana en Vietnam.

John Ford nunca había participado en polémicas y a esa altura estaba demasiado cansado para iniciarse en esa desgastante práctica. Falleció de un cáncer en Palm Desert, California, el 31 de agosto de 1973.

CUESTIÓN DE ESTILO

Si el proyecto le interesaba, Ford trabajaba junto al guionista apuntando ideas, situaciones o frases del diálogo. A menudo sugería la redacción de una biografía completa de cada personaje principal para sumar color y dimensión a las caracterizaciones. Del mismo modo, insistía en que todos sus actores conocieran la totalidad del guión y no sólo sus roles. En ocasiones agregaba diálogos durante el rodaje o permitía la improvisación. Nunca aceptó crédito por sus aportes al libreto.

Sabía que tenía un don especial para componer y disfrutaba haciéndolo, en lo posible con un formato de pantalla standard y en blanco y negro: "Cualquiera puede filmar en color", decía, "pero hace falta un verdadero artista para hacer una película en blanco y negro". Prefería planos largos fijos y trataba de evitar los primeros planos, aún durante diálogos prolongados entre los personajes. Por lo general tendía a suprimir los parlamentos expositivos, pero era indulgente con las conversaciones largas si se divertía, no sólo con el texto sino con el actor. En esos casos prefería registrar a los intérpretes en un solo plano medio, respetando sus miradas y expresiones. En Misión de dos valientes, Richard Widmark y James Stewart sostienen un diálogo, en su mayoría improvisado, durante cuatro largos minutos sentados a la orilla de un río. El resultado de esa charla no aporta nada al tema del film, pero define sutilmente a los dos y a la relación entre ambos.

Le gustaba que la cámara estuviese afirmada sobre un trípode sencillo, como en el cine mudo. Desconfiaba de grúas y carros de travelling, y restringía su uso a lo imprescindible. El impacto estético de una escena estaba siempre por encima de las reglas de continuidad más primarias. Por eso los súbitos cambios en la dirección de perseguidores y perseguidos durante el climax de La diligencia, violación que reiteró después en otras películas, como Caravana de valientes.

Disfrutaba el trabajo en locaciones y lo consideraba una especie de vacaciones pagas. No filmaba mucho; con frecuencia lograba lo que quería en una o dos tomas. Como Hitchcock, prefería no rodar una escena desde varios ángulos, para que el montajista no tuviera material como para apartarse de la intención original. Durante sus largos períodos como director contratado no asistía al montaje y a veces ni siquiera veía las películas terminadas

Fuentes:

About John Ford, por Lindsay Anderson; John Ford, por Peter Bogdanovich; The Western Films of John Ford y The Non-Western Films of John Ford, ambos de J. A. Place; John Ford, por Quim Casas. Revistas Focus on Film, Films in Review, Film. Comment y Sight & Sound.

El cine no volvió a ser el mismo desde que en 1977 irrumpieron **La guerra de las galaxias** y **Encuentros cercanos del tercer tipo**. Pasaron muchas cosas desde entonces, de las que el presente dossier elige algunas:

> el desarrollo de los efectos especiales, la carrera de James Cameron, el culto a **Blade Runner**, la saga de **Alien** y la interminable resurrección de **Viaje a las estrellas**.

De todo ésto tuvo la culpa... el impacto de la



dossier

Ciencia de la constant de la constan

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

dos veces

Arnold Schwarzenegger como Terminator (1984)

La esposa de Jim estaba inquieta, casi atemorizada. Cada vez que llegaba a casa después de su trabajo de camarera, lo encontraba rodeado de aparatos, de lentes, de complejos manuales técnicos. De acuerdo: era loco por el cine. Pero había otra gente interesada por el cine que no se concentraba tanto en la forma misma, material, tecnológica, de hacerlo.

James Cameron había nacido en Kapuskasing (Canadá), muy cerca de las Cataratas el Niágara. Su padre había sido ingeniero eléctrico y fue muy estricto con la educación de Jim y de su hermano Mike. Había tenido una primera revelación, un golpe en el plexo, con 2001 Odisea del espacio (2001, a Space Odyssey-1968), la película de Kubrick, que vio a los 15 años: "La vi más de diez veces porque no podía entender cómo habían hecho aquello". Pero la maravilla se convirtió en frustración cuando vio La guerra de las galaxias (Star Wars-1977) de George Lucas. "Quedé muy irritado. Yo quería hacer aquella película. Ahí es donde empecé a trabajar".

Lo primero que hizo fue dirigirse a la biblioteca de la Universidad a enterrarse en libracos poco consultados: disertaciones de doctorado sobre proyección frontal y trasera, impresión óptica y mecánica de la imagen cinematográfica. Eso lo apartaba de gran parte de otros interesados en el cine: "Lo único que me interesaba eran los efectos visuales. Ni siquiera sabía quién era Humphrey Bogart". Para ese entonces había construido un carrito para travellings y otros molestos aparatos en el pequeño living de su casa. Estaba poseído por una mezcla poco común: una visión de director por una parte, y una sólida decisión, casi ansiedad, de dominar técnicamente el medio que iba a manejar. En ese sentido era un heredero claro del francés Méliès (1861-1938), otro creador donde el qué y el cómo no sólo valían lo mismo sino que se potenciaban mutuamente, y que se interesaba por los aspectos ilusionistas, visuales del cine.

Pirañas en Jamaica

Todo joven inquieto que se interesaba por los costados más curiosos o menos consagrados del cine, pensaba en un primer recurso en Estados Unidos: ir a ver a Roger Corman, un productor y director de películas de clase B a quien siempre le sobraban algunos pocos dólares, algunos metros de película y algunos decorados de otra producción. Cuando Cameron decidió visitarlo, ya había construido varias maquetas. Corman lo contrató de inmediato en esa especialidad: en pocos meses Cameron estaba dirigiendo un departamento propio, cargo en el que siguió durante dos años. Cuando por fin decidió dirigir su propia obra fue un producto típico a la Corman: la secuela con poquísimo dinero de una película hecha con poco dinero antes: Piraña (Piranha Joe Dante-1978). En el caso de

Piraña II (Piranha II: The Spawning-1981), Cameron tuvo que trasladarse a filmar en Jamaica con un equipo técnico que hablaba sólo en italiano, dado que se trataba de una típica aventura multinacional de Corman, con coproducción italiana. Y ése era sólo el primer problema.

No le hizo ascos al trabajo: en este film, para diferenciarlo en algo del primero, las pirañas volaban. Los modelos eran horrendos bichos de goma. Como las tomas consumían una gran cantidad de peces voladores falsos por día, el propio Cameron se ponía a fabricar pirañas nuevas de caucho por las noches.

El resultado final había resultado trágico o desopilante, según el estado de ánimo del espectador. En el final los asistentes a una fiesta junto a una playa huían despavoridos hacia la cámara, perseguidos por los muy poco convincentes bichos voladores. Un impulso semejante invadía a algunos espectadores: saltar de la butaca, correr hacia la salida, correr por las calles, alejarse de aquella película.

Como anécdota para reportajes futuros quedaría su pésima relación con el productor Ovidio G. Assonitis, a quien casi trompeó por engañarlo sistemáticamente acerca del estado del montaje final. Junto con los aspectos técnicos, aprendió algo sobre relaciones humanas: "Aquel tipo me dejó para siempre una desconfianza profunda hacia las demás personas que tienen poder creativo sobre una película. Una gran desconfianza".

El golazo y la gran escuela

Por eso cuando comenzó a redondear la idea de lo que terminaría por ser *Terminator* (1984), eligió el camino opuesto a muchos otros. Cuando le contó a su agente la idea de un robot asesino del futuro, éste la consideró mala. Lo despidió. Cuando terminó, se lo vendió a la productora Gale Ann Hurd por un dólar. Con una condición: sólo podría ser dirigido por él. Después de refriegas considerables con distintos estudios las cosas comenzaron a encaminarse a través de la firma Orion. Un punto clave era el interés de Arnold Schwarzenegger, quien había comenzado a destacarse con **Conan el Bárbaro** (*Conan the Barbarian*, John Milius-1982). Cuando se reunieron y comenzaron a discutir, terminaron por tomar una decisión magistral: Arnold no sería el bueno, el "muchachito", sino el villano.

El otro papel estaría muy bien cubierto por Michael Biehn, un excelente actor, que aportaba el toque flexible, romántico, armónico con Linda Hamilton, una camarera común y silvestre a quien le cae del cielo la tarea de procrear al Héroe Futuro.

Trabajador incansable, mientras daba los últimos toques al guión final del film, Cameron escribía al mismo tiempo los guiones de Rambo II (Rambo; First Blood Part II, George P. Cosmatos-1985) y Aliens. A principios de 1984 comenzó el rodaje. El flamante director dejó estupefactos a los actores y sobre todo a los técnicos con su conocimiento enciclopédico sobre los distintos aspectos tecnológicos de una película con abundancia de difíciles escenas de acción y efectos especiales. Pero al mismo tiempo se ocupaba de la atmósfera, de que los actores pudieran respirar y desarrollar los personajes. Otro rasgo legendario: su insistencia en probar él mismo las hazañas de doblaje: "Estaba loco por completo", recordó Schwarzenegger. "Hacía todas las acciones él mismo, para ver lo que quería, y sin el menor uso de defensas acolchadas". Con el recuerdo de Piraña II aún fresco, Cameron se ocupó de cuidar su film en todos sus pasos. Orion, por ejemplo, había decidido que el film era de clase B, y aún cuando ya se había ubicado en los primeros puestos de recaudación y recibía críticas excelentes, se negó a apoyarlo con un aumento de publicidad. El impacto de Terminator superó con creces el período de su exhibición: se convirtió en un clásico, y se la considera tan influyente a su manera como Alien o La guerra de las galaxias. La secuela parecía inevitable.

Pero Cameron emprendió la realización de una secuela distinta: Aliens, el regreso (Aliens, 1986), continuación de Alien (Ridley Scott, 1979). El éxito de Terminator lo había convertido en "confiable" para la industria, y esta vez emprendía una superproducción de más de dos horas, con grandes gastos en efectos especiales. Para aumentar la tensión (un estado de cosas que excita y afina a Cameron, en vez de asustarlo), el film fue realizado en Inglaterra con un equipo inglés despreciativo del "oso Grizzly" americano que se atrevía a meterse con la continuación de un sofisticado clásico inglés.

"Las interrupciones a las cinco en punto para tomar el té se realizaban con micrométrica puntualidad", recordó la revista Prémière. La forma de taparles la boca fue muy americana: aunque la compañía 20th. Century Fox tenía pocas esperanzas en el producto, éste hizo una ganancia de 83 millones de dólares y convirtió a Cameron en una estrella del cine de acción.

Hubo algunas discusiones laterales interesantes. La actriz Sigourney Weaver, por ejemplo, estaba preocupada por el exceso de armas (el film tenía mucho de la serie *Combate* puesta al día, en su primera mitad). "¿ Y qué harías tú?" -le preguntó Cameron- "¿ Hablarle al alien hasta matarlo?". La actriz cedió, pero cuando filmó Alien 3 exigió que no hubiera armas. Como el film fue un fracaso comercial, Cameron se tomó la revancha. "Para hacer lo que ella pedía se fueron a un planeta prisión donde no había armas: luchaban contra el alien escondiéndose. De-trás de las puertas. Y eso fue un poco menos satisfactorio, desde luego".



por Elvio E. Gandolfo

Un tropezón personal

Abismo (*The Abyss*, 1989) constituye una perfecta divisoria de aguas en la obra de Cameron hasta hoy. Es su intento más serio de fabricar un film personal, aunque sin renunciar a lo que terminó por convertirse en su marca de fábrica: el gusto por el riesgo traducido en presupuestos monumentales, que luego aumentan la apuesta respecto a la recaudación. Si un film cuesta 60 millones de dólares tiene que recaudar por lo menos 100; si cuesta 100 tiene que recaudar 200, y así sucesivamente.

Abismo costó mucho v no recaudó ni por lejos lo necesario. Lo más grave, sin embargo, fue que, paradójicamente, parte de ese fracaso se debió a que Cameron cedió ante las presiones de la productora. El film había nacido de una pesadilla propia: una ola gigante que barría al mundo. Esa ola apareció en la primera versión, en los tramos finales. En vez de eso, para acortar la duración, y hacerla más comprensible, la película termina con un muy tonto final feliz relacionado con extraterrestres "buenos", dignos del peor Disney o del peor Spielberg. Ese cierre era un suspiro desmayado después de la tensión que el argumento había ido creando con elementos fuertes: tripulación muerta de un submarino nuclear con una bomba atómica a bordo, especialistas en trabajos para plataformas submarinas de petróleo mezclados con un pelotón de marines dirigido por un paranoico, tensiones entre el capitán de la tripulación civil y su casi ex esposa. A ello se agregaban luces veloces y raras, poco a poco reveladas como trazos de una civilización bajo agua tan extraña como para ser alienígena.

En la mayor parte de su metraje **Abismo** es una experiencia palpable de suspenso tan fuerte como **Terminator** o **Aliens**. Las actuaciones de la pareja protagónica (Ed Harris y Mary Elizabeth Mastrantonio) son memorables. Más aún: un trozo brevísimo en el que se empleaba una técnica de efectos especiales computados denominada *morphing*, que parecía modelar mágicamente un chorro de agua, abrió caminos insospechados, no sólo al Cameron futuro sino también al cine en general.

Pero la ley de taquilla es dura: la película fue considerada un desastre desde la industria y desde la crítica. Con rencor e ironía Cameron recordó cómo un crítico influyente que la vio antes que nadie la consideró "casi la segunda venida de Cristo" en su comentario impreso, para después (una vez conocido su fracaso) no incluirla siquiera en su balance de fin de año.

Un entrenador implacable

Fue también con esa película que se afirmó definitivamente la fama de "general feroz" de Cameron con su gente. Las anécdotas abundaron: desde los técnicos que se quejaban de que a veces no los dejaba ni ir a orinar, hasta los protagonistas que tuvieron verdaderas crisis histéricas en las escenas más exigentes (una de ellas es la "muerte" casi absoluta de la Mastrantonio). Una de las bromas del propio Cameron para aliviar la tensión de filmar en una enorme usina nuclear abandonada llena de agua fue: "¡Los dejo respirar! ¿Qué más quieren?". En la versión en disco láser (un director's cut que restituye lo eliminado en la versión para cine), Ed Harris cuenta que en uno de los días más duros, mientras regresaba a su casa en coche, se puso a llorar. Y quienes han visto actuar a Harris saben que no es exactamente un mimoso. Fue en esa película donde se inició la costumbre de hacer remeras con

frases alusivas: "No puedes asustarme: yo trabajé con Jim Cameron". Otra decía: "Terminator 3: conmigo no".

En varios reportajes Cameron contestó a esas críticas con una comparación deportiva. A su juicio hacer películas con muy alto presupuesto que traten al mismo tiempo de superar en hazañas técnicas y expresivas a las demás, y comunicar algo, equivale a jugar en primera división en fútbol o béisbol. "En deporte es perfectamente aceptable que no se toleren los errores y la pereza. Trabajar en una gran película es como ser un atleta tope. Así que es mejor que lo seas. Esa es mifilosofía". Por otra parte, todos reconocen, desde los dobles para las escenas de riesgo hasta el último técnico, que Cameron trabaja igual o más que ellos.

En cuanto a las críticas por los probables excesos de presupuesto (sus dos últimas películas fueron entregadas fuera de fecha y superando en mucho lo calculado), sostiene: "Cada dólar está ahí, puesto en la pantalla. Y eso el público lo nota. Sabe que le estoy dando algo bueno por sus 7 u 8 dólares de entrada".

Cuando Arnold fue bueno

Terminator 2 (Terminator 2; Judgement Day, 1991) constituyó un regreso triunfal al primer plano. Lejos de limitarse a repetir la fórmula, el film fue más lejos que el primero en diversos sentidos. Sobre todo en el visual, y no como mera hazaña técnica. Usado esta vez a pleno, el procedimiento de morphing concretó de manera a la vez espectacular y poética mucho de lo que buscó el cine de vanguardia durante décadas. Una cabeza que se eleva desde un piso ajedrezado, arrastrando detrás un cuerpo; un cuerpo que se vuelve mercurio líquido; una mano que de pronto, sin solución de continuidad, pasa a ser un pico metálico letal.

A su vez la apariencia de los personajes de la primera **Terminator** aquí es contradicha por sus actos. La bella Linda Hamilton bordea la paranoia y la demencia justificada: se ha convertido en una combatiente eficaz por una parte, y debe soportar los rigores fascistas de un hospital mental por otra. Ha dejado muy atrás a la suave damisela del primer film. La transformación de Schwarzenegger es aún mayor: el robot asesino imparable del primer film aquí es un robot bueno que no puede matar (pero sí golpear, triturar, etc.) y en vez de buscar a un futuro héroe para matarlo aún antes de nacer, lo defiende con auténticos ribetes paternales. El nuevo Terminator, por ultimo, invierte las virtudes asesinas del anterior: es elongado, apuesto, velocísimo, prolijo. Más aún: para mayor contradicción, en la mayor parte del metraje ese malo proteico, plástico, va vestido con uniforme de policía.

Como trasfondo de su violencia y creatividad visual, el film plantea un par de mensajes pacifistas. Uno tiene que ver directamente con la probable guerra atómica, a través de la pesadilla "real" de Linda Hamilton sobre el Día del Juicio (tal el subtítulo de la secuela). El otro, más sutil, revela los límites y la irracionalidad de la "violencia justificada", cuando la misma mujer trata de matar a un científico negro y es detenida paradójicamente por el Terminator Arnold.

Mi nombre es Bond

El último título de Cameron, Mentiras verdaderas (*True Lies*, 1994), constituye una nueva vuelta de tuerca. Es el más caro de todos, pero ocurre en el presente. Tiene dificilísimas escenas de trucaje, pero ese trucaje tiende más a "reconstruir la realidad en laboratorio" que paisajes extraterrestres o aventuras en parajes extraños. La clave reside en proporcionar un control máximo de las escenas difíciles: aviones Harrier bombardeando un puente con camiones, o uno de los enormes aviones manejado con ligereza de juguete en el centro de Miami, frente y casi dentro de un altísimo edificio.

En el plano argumental, el film es un obvio homenaje a las películas de James Bond, pero con una venganza: es por lejos el mejor y más fluido film de espionaje espectacular que se haya hecho. Cameron habló de que el auténtico tema era la relación entre Schwarzenegger y Jamie Lee Curtis, pero en la realidad del film esa zona se vuelve importante (y está muy bien narrada), como intervalo prolongado y disfrutable entre dos avalanchas de acción. Con costos secretos, que según parece superaron los 100 millones de dólares, nadie se quejó demasiado una vez que fueron recobrados. Por otra parte, **Mentiras verdaderas** fue el

Mujeres y películas

El trabajo y la vida cotidiana han estado estrechamente mezclados en Cameron, sobre todo a través de sus mujeres. Cuando realizó **Terminator**, hizo que la protagonista tuviera como oficio el de camarera, en homenaje a su primera esposa. La productora y coguionista, Gale Ann Hurd, terminó por ser su segunda pareja. Con ella realizó la mitad de sus films (**Terminator**, **Aliens** y **Abismo**). Cuando ella continuó su carrera, si-guieron en buenos términos, y los adictos a los géneros de acción, terror o cienciaficción saben que el nombre de Gale Hurd en la producción representa una garantía de calidad mínima

La siguiente fue Kathryn Bigelow, también interesada en el cine de género (**Cuando cae la oscuridad**, **Point Break**). Al igual que con Gale Hurd, Cameron siguió en buenas relaciones después de la separación, y ha colaborado como gui-onista con ella.

Es probable que Cameron hubiese deseado que la camarera cuyo nombre no suele ser mencionado en las notas sobre su vida se transformara en una de esas mujeres duras pero femeninas que pueblan su obra. Lo logró en el terreno de la ficción. En el primer Terminator Linda Hamilton comenzaba siendo una mujer común y hasta un poco tonta y pusilánime para afirmarse como madre tenaz dispuesta a luchar en el final. En Terminator 2 la metamorfosis está completa: la Hamilton es una guerrillera experta y hasta un poco psicótica por la violencia. Con ella estableció su cuarta pareja y tuvieron un hijo. La vida no es fácil con un maníaco de las filmaciones complejas y el cuidado del detalle como él: viven separados y se toleran sus mutuas idiosincrasias.

En Mentiras verdaderas, la doble vida conyugal por motivos más de trabajo que eróticos o sentimentales ocupa un espacio considerable. Y la protagonista, Jamie Lee Curtis, comienza a inclinarse hacia el otro lado de la escala: el cotidiano. Aunque termine mezclada en la Gran Aventura, su participación es poco realista, casi onírica.

Pero tal vez la mejor representación de las tensiones entre dos caracteres fuertes esté en Abismo, con gran poder de convicción gracias a las actuaciones de Ed Harris y Elizabeth Mastrantonio, alcanzando esas cotas de choque que tuvieron en la pantalla del pasado parejas como las de Spencer Tracy y Katherine Hepburn, o Bogart y Bacall. Una escena lateral expresaba con precisión la intensidad antípoda de la atracción y el rechazo: después de una discusión violenta, Harris entra al baño minúsculo del submarino y logra sacarse, después de un considerable esfuerzo, el anillo de casamiento. Lo arroja al inodoro. Se va y cierra la puerta. Un pequeño espacio de tiempo. Harris vuelve a entrar y mete la mano hasta el codo en el agua sucia para recobrar el anillo, cumpliendo furioso con un mandato implacable de sus propios instintos.

film que mayor promoción previa tuvo en las revistas especializadas. Tal vez porque Hollywood ha aprendido que lo que Cameron suele gastar experimentando, se recobra con creces cuando sus descubrimientos se afinan, abaratan y aplican a escala masiva. Es, en un solo hombre, una especie de laboratorio de investigación y desarrollo.

Cuéntala de nuevo, Jim

La primera película de Cameron era una secuela de cuarta categoría. Su Terminator, un film de indudable primer nivel, tuvo que soportar sin embargo un juicio del escritor Harlan Ellison, que lo acusó de plagio de dos de sus guiones para la serie Rumbo a lo desconocido (The Soldier y Demon with a Glass Hand) y de un cuento, No tengo boca y no debo gritar. Aunque al menos en este último caso, que circuló en español, la afirmación es exagerada, Ellison ganó. Aliens era una nueva secuela, aunque esta vez a todo trapo. Abismo era la "película submarina" que se proponía terminar con todas las películas submarinas. Terminator 2 era la secuela de un film propio. Y en Mentiras verdaderas la dependencia era al cubo: de los films de James Bond por una parte, y como remake de un film francés de escasa circulación mundial, La Totale!, por otra.

Aunque todo esto parece indicar a un repetidor de fórmulas e incluso argumentos previos, el espectador de sus films siente que en ellos se funden lo reconocido con lo inexplorado de un modo excitante, a veces salvaje. Cuando se piensa en sus mejores títulos (los dos **Terminator**, las primeras tres cuartas partes de **Abismo**), no puede dejar de reconocerse la impronta de un creador, o, según lo definió Richard Corliss, de un *artist entertainer*, un artista del entretenimiento.

Una de las claves reside en esa voluntad poderosa, a veçes casi suicida, de "ir más allá" en el terreno visual, específicamente cinematográfico. Hay un límite que cuando se supera deja atrás el peso de la técnica y se convierte en virtuosismo de ejecutante magistral: el uso de la cámara lenta en la secuencia del tiroteo en un bar punk de **Terminator**; la batalla contra los bichos de **Aliens** donde la angustia se multiplica porque la vemos a través de pantallas de video y micrófonos; la secuencia de la "muerte" de Mary Elizabeth Mastrantonio o el descenso infinito hacia el fondo del océano y el "nacimiento" de Ed Harris en **Abismo**; el tiroteo y la fuga desenfrenada en la nieve que abre **Mentiras verdaderas** o el enfrentamiento en un baño del mismo film.

Pero sus virtudes de narrador no se detienen allí. Hay zonas más sutiles. El modo en que trata a las mujeres de sus películas, por ejemplo, con una mezcla de respeto e ironía, construyéndolas como mezclas explosivas de vigor y debilidad, recuerdan a Hawks, a Eastwood, a Carpenter. En Terminator el breve encuentro romántico entre la camarera que comienza a advertir los peligros que la rodean y el comprensivo soldado del futuro que la defiende, tuvo el suficiente latido afectivo y legendario como para que le ganara al film un sólido público femenino en Estados Unidos. En Mentiras verdaderas una secuencia donde el ama de casa rutinaria interpreta a una prostituta de alto nivel rindió uno de los mejores y más desprejuiciados comentarios humorísticos sobre los roles sexuales que se hayan visto en el cine reciente y reveló a la Curtis como una comediante espléndida, sobre todo porque no hay una molécula de comentario explícito: lo que viene, viene natural y disfrutable como en el viejo cine cómico mudo o la comedia de los '30. A veces aflora una referencia cinéfila inesperada: cuando Schwarzenegger se "arregla" el ojo con una navaja en Terminator se cita El perro andaluz de Buñuel.

En el plano específico del relato Cameron es un maestro en encontrar la solución funcional perfecta que, al mismo tiempo, rinde un plus esencial de contenido. Valga como ejemplo el modo en que en **Terminator 2** expone su desagrado ante los hospitales mentales. Allí, como tantas otras veces, parece preguntarse: ¿cómo hacer de otra manera lo que se ha hecho mil veces? Y la encuentra. En vez de describir palizas, violaciones, estruendo, elige una escena minimalista, silenciosa: el guardián enfermero conduce a la mujer a su celda, la ata a una cama por su peligrosidad y, antes de irse, inclina la cabeza y le lame la mejilla. Nada más, pero el efecto es perturbador, opresivo. El rendimiento funcional viene poco después: la mujer se libera, sale, y aplica a

ese guardia terribles golpes con un bastón: como hemos visto antes lo que hizo (algo creíble, dado el contexto), esos golpes suenan perfectamente justificados, y aumentan la tensión de violencia del film.

Como una especie de surfer arriesgado de las aguas de las grandes superproducciones, Cameron sabe también cuándo aplicar los controles clásicos del cine comercial. No hay que ser hipersensible para sentirse molesto por los excesos belicistas de Aliens. No en la excelente zona guerrera de la primera hora, sino en detalles como el hecho de que la pequeña Newt aprenda con tal velocidad a hacer la venia y decir "afirmativo". O para rechinar los dientes ante los excesos racistoides que rodean a los villanos de Mentiras verdaderas, donde todo personaje central está presentado como una mezcla torpona de mongoloide y payaso.

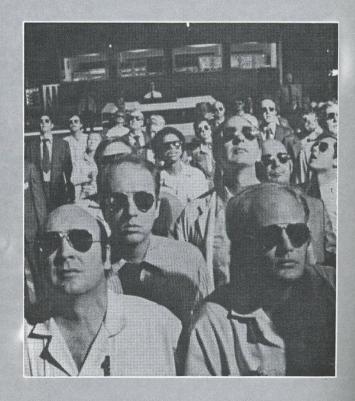
Son precios intangibles a pagar, paradójicamente, para cubrir los costos de esos films, para seguir en la cresta de la ola. Aún así, siempre aparece la secuencia densa, expresiva, sugerente, muchas veces relacionada con situaciones visuales arquetípicas, profundas. En Aliens, por ejemplo, la caída de la pequeña Newt a las cavernas "contaminadas" y su absorción por una larva múltiple de incubación, tienen el poder de impacto visual repulsivo de los mejores cuentos de hadas. Y poco después el enfrentamiento entre la soldado Weaver y la madre alien orilla por un momento el reconocimiento de igualdad de ambos impulsos maternales.

Lo que vendrá

Con lo que se puede contar siempre es con la voluntad de experimentación y cruces de Cameron. Antes de Mentiras verdaderas estuvo a punto de filmar un tema de esquizofrenia múltiple y psychokiller, basado en un caso real, que se frustró por diferencias con la productora por una parte, y con el propio personaje real. Ahora está concentrado en llevar al cine un clásico de la historieta: El Hombre Araña. Como siempre, mezclará lo previsible con el contenido latente, vertebrante detrás de las imágenes. "De algún modo amplié la historieta original para incluir todo el tema de la angustia adolescente. ¿Qué pasaría, me pregunté, si tuvieras 17 años y pudieras llevar a cabo realmente cada jodida cosa que se te ocurriera, y no creyeras en nada de lo que te dijeron sobre el bien y el mal? Es básicamente La Ultima Tentación de Peter Parker (nombre del Hombre Araña en la "realidad"). Será densa, pero divertida: con las redes de araña, todo lo que esperas ver, pero por debajo circulará un tema más oscuro".

Fuentes Revistas Prémière, Entertainment, American Cinematographer y Movieline.

especiales _a nueva obscenidad



"Vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. (...) Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver. Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido"

Jorge Luis Borges, El Aleph

"Ya no es la obscenidad de lo oculto, reprimido, oscuro, sino la de lo visible, de lo demasiado visible, de lo más visible que lo visible, la obscenidad de lo que ya no tiene secreto..."

Jean Baudrillard, El otro por sí mismo

Tanto Baudrillard en *El otro por sí mismo* como Borges en *El Aleph*, reflexionaban sobre la posibilidad -ciertamente abominable- de "poder verlo todo". Esa fatal omnividencia revelaba el todo como caos, la infinitud como tragedia por tratarse de la agonía de los límites. El mundo como magma, o laberinto sin centro. Y si es verdad que el arte del relato consiste en tejer un velo, una prohibición y un tabú, es que una zona de ese relato debe quedar fuera de campo. Si narrar es exponer una zona y escamotear otra, entonces, un máximo de transparencia, exhibición y visibilidad no hacen sino "mostrarlo todo", aniquilando el deseo. Es decir: exterminando toda *sugestión* narrativa.

El auge de los *efectos especiales* remite a la misma idea: la posibilidad de materializarlo todo, de construir un *todo visible*. El velo cae y con él se esfuma el pudor, esa virtud narrativa. Ya no hay ausencias ni sugerencias que debe completar el espectador activo, sino hiperrealismo de lo visible para el espectador perezoso que ansía "espectáculo".

Por eso es que los *efectos especiales* son la pornografía del cine de género. Desde fines de los '70, uno de los campos "minados" por los F/X es el del cine de terror y el fantástico, con la minuciosa transformación del humano en monstruo delante de cámara como en **El hombre lobo americano** (Landis, 1981) o **La marca de la pantera** (Schrader, 1982), por tomar dos casos señeros. Y la ciencia-ficción. Esos territorios excluyentes, dejaron de serlo. Hoy el horizonte prefigura cambio de hábitos. Los géneros van modificándose: hay préstamos, cruces, híbridos. Los "códigos de un género" aparecen retorcidos pero visibles en otro. Y es entonces que esos géneros antes "ajenos" incorporan los *efectos especiales*.

Efectos mecánicos/Efectos digitales

Es curioso: el cine siempre ha ido nutriéndose de "nuevos efectos" con el objeto de buscar otros modos de crear sentido. Ya había incursionado el primitivo Alfred Clark, que trucó mediante la manivela de la cámara, en 1895, el hachazo que decapitó a María de Escocia. Meliés amplió los aportes pero siempre en el orden de "lo mecánico": parar la manivela y volver a filmar para producir "sustituciones", o trabajar sobre la pantalla dividida. Aun siendo protonarraciones, los efectos no sostenían al relato sino que era al revés.

Toda una tradición de la ciencia-ficción ha narrado sabiendo que los efectos no son la finalidad, y que pueden inventarse "formas narrativas" sin ellos. Por tomar cuatro casos: lo prueban Fritz Lang con su profético circuito cerrado televisivo de **Metrópolis** (1926), Godard con el cerebro informático armado con un ventilador de costo ínfimo en **Alphaville** (1965), Andrei Tarkovski con ese descampado convertido en zona mística posnuclear de **Stalker** (1979), o George Miller inventando un futuro concebido en torno de "desechos culturales" en su notable trilogía de **Mad Max** (1979, 1981 y 1985). No hay en ellas ni generación con fractales, ni digitalización, ni imperio de pixels.

El problema lo describió de manera notable Vivian Sobchack, al escribir que "cuando ciencia y ficción se exponen narrativamente como opuestos, el género deviene disoluto, se disuelve" ¹. La actualidad del género, parece predicar que la historia del film de ciencia-ficción es la historia de su producción tecnólogica más que la de los "tipos" de historia que incluye. Es decir: el triunfo absoluto del estilo Guerra de Galaxias, la victoria del film de sci-fi como puesta al día de la "novedad", como último límite del progreso. Este triunfo -el de los F/X- conduce a ver los films como futuros "objetos obsoletos", pasando a ser material de estudio de la arqueología al descubrirse otras innovaciones. Como si fuera posible pensar que lo que va recordarse de El abismo (Cameron, 1989) es la creación computada de los pseudópodos de agua que halla Ed Harris en lo profundo...





Nancy Allen y Peter Weller en Robocop 2, de Irving Kerschner.

Sin embargo, los films más trascendentes de las últimas dos décadas no son films que narran desde una perspectiva de felicidad y confort, sino que son relatos paranoicos. Esa civilización de la abundancia y donde todo es materializable, ha dejado al hombre en el camino: ni en Stalker, ni la tríada de Mad Max, ni los agonistas de sendas Terminator I y II (Cameron, 1984 y 1991), ni en Blade Runner (Ridley Scott, 1982) o El vengador del futuro (Verhoeven, 1990). Allí hay resistencia en dos sentidos: por un lado, la lógica narrativa pulseando con las indolencias de la tecnología, prescindiendo -muchas veces totalmente- del uso de efectos; por otro, héroes que padecen, que no retozan en universos interactivos, y cuyo epítome sería Max Headroom.

La paranoia está en el corazón mismo del film de cienciaficción, llamado también "de anticipación". Y ¿qué es lo que "anticipan"? Es simple: en general, sobre los soportes o esquemas de los géneros -el film noir y el melodrama en Blade Runner, el western en La guerra de las galaxias y El vengador...- trazan un deslizamiento "hacia adelante", proponen una hipótesis sobre el futuro. Futuro que, paradójicamente, habla siempre del presente. De allí la paranoia, ante ese (este) mundo de obscena visibilidad.

Dos décadas de efectos. Cronología

En 1977, Hollywood produce dos films que van a marcar de modo decisivo el género, tanto como una década antes 2001: Odisea del espacio (Kubrick, 1968). Estos dos films -La guerra de las galaxias, de George Lucas, y Encuentros cercanos del tercer tipo, de Steven Spielberg- tuvieron como responsables del "control de movimiento" a Alvah Miller y Jerry Jeffress. El dúo trabajó para la Industrial Light & Magic (ILM) en La guerra... y para la EEG en Encuentros cercanos... La "novedad" constó en materializar la creación de "ilusiones realistas", como las dieron en llamar.

También en 1977, es inventado el telecine Rank-Cintel, que tendrá un rol decisivo en el tipo de rodaie de los films de ciencia-ficción. Oficia de moderno "puente" entre la filmación y la post-producción electrónica. Otro elemento que se suma en los '80, y que se convertirá en clave, es el sistema Keykode de Kodak, que permite leer ópticamente los códigos de barras en los bordes de la película mediante números. Esto sería una bendición, al evitar un paso en la manipulación del negativo en el laboratorio y evitar que el montajista deba hacer coincidir a ojo. El problema es que cuenta -a su vez- con un componente computarizado que genera decisiones en el montaje.

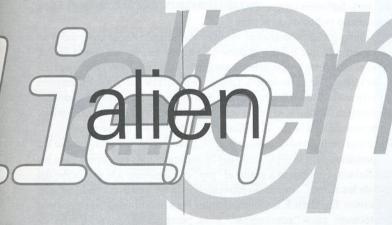
La guerra de las galaxias inventó un rubro, que hoy aparece en los "créditos principales", entre el director de fotografía y los productores ejecutivos. Poco después del suceso de La guerra..., el rubro F/X empezó a multiplicarse, a medida que las demandas de Hollywood se acrecentaban. Con el inicio de 1980, la ILM se agranda, trasladándose a San Rafael. Casi simultáneamente, uno de sus hombres claves, John Dykstra, se distancia de la ILM y organiza la Apogee. Tres años después, Richard Endlund deja la ILM. Acababa de concluir su tarea en la ya trilogía de La guerra de las galaxias -completada con El imperio contraataca (Kershner, 1980) y El retorno del Jedi (Marguand, 1983)- y decide adquirir la EEG. La EEG tenía al frente a Douglas Trumbull, otra de las stars de la especialidad, pero Trumbull estaba en plena etapa de prueba del sistema Showscan. EEG se convirtió, por obra de Endlund, en la Boss Films. Así, a fines de la década del '80 el mercado era vasto, y se lo repartían la ILM, Boss, Apogee, R/Greneberg Association (Nueva York) y Dream Quest (Simi Valley).

El estallido absoluto del relato, sucede en la década del '90. llamada también la Era Digital. La tecnología digital impone la posibilidad de poder componer los distintos componentes de la imagen mediante un número de combinaciones ilimitado. Cambiar el color de un cierto fotograma, o los tonos de los cielos mediante la denominada "pintura digital", o la creación interactiva de fondos mediante maquetas almacenadas en fototecas. Todos los detalles de textura y tono se transforman en "datos digitales". Es el esplendor del cruce entre la computadora y la película, prefigurado por el mismo cine a través de Tron (Lisberger, 1982).

Desde que Craig Upston convirtió los datos digitales enviados por la Voyager II en imagenes fotográficas del planeta Jupiter, para 2010 (Hyams, 1984), la "digitalización" inundó la materia de los films de género. Hasta que los propios personajes centrales -el villano de Robocop II (Kershner, 1990)- terminaron siendo muñecos manipulados digitalmente.

^{1.} Vivian Sobchack, Screening Scene: The American Science-Fiction Film, Ungar, Nueva York, 1987





por Adrián Esteban Goldfrid La saga Alien constituye un ejemplo particular en el relato de ciencia ficción. Está compuesta por tres películas que se diferencian, sobre todo, en lo que respecta al subgénero dentro del cual cada una se encuadra. Sin embargo, se pueden observar algunos elementos en cuanto a lo narrativo y a la puesta en escena, elementos que producen la correspondencia de tiempo y espacio que hace de los films una unidad. Estos recursos se incorporan para construir un mismo mundo, un mismo clima y carácter para tres instancias de una misma gran historia, que comienza desde el conocimiento de un extraño y destructor ser extraterrestre por parte de siete astronautas, y termina con la destrucción de su raza en un gigantesco horno para fundir plomo.

Los recursos sonoros, a veces algo subestimados con respecto a los visuales, que son comunes a los tres films, aparecen marcando eficazmente la continuidad del Mundo Alien. Entre éstos encontramos, por ejemplo, al tratamiento del sonido ambiente utilizado como vacío sonoro, compuesto por el rumor que producen los motores o turbinas; y, a la utilización de sonidos de puntuación y sugerencia de movimientos como apertura de puertas, encendido de luces, etc.

Además de la forma de constitución del universo sonoro que comparten las tres películas, se pueden observar recursos vinculados a la generación de tensión que caracterizan a la serie de films. Un rasgo básico y fundamental que nace en Alien, el octavo pasajero, y se mantiene hasta Alien 3, es el tratamiento del fuera de campo. La regulación de cuánto es lo que se muestra y cuánto lo que no, provoca constantemente el deseo de revelación de parte del espectador. El monstruo pocas veces es mostrado por completo; el desarrollo de las películas se limita a mostrarlo por partes, guardando su totalidad para el desenlace, para la lucha final. Es así como se comprueba, en toda la saga, que el alienígena aparece en campo únicamente en los momentos en que la muerte está presente. Y debe subrayarse, en ese sentido, que siempre es visualizado por el espectador al mismo tiempo que por los personajes.

A partir de aquí otra coincidencia puede ser establecida: el tratamiento del punto de vista. La narración de la saga **Alien** se puede definir como de *focalización interna fija*; en donde predomina siempre la mirada de la teniente Ripley que interpreta Sigourney Weaver.

Sonido ambiente como vacío sonoro

Los orientales al comenzar su conocida meditación pronuncian, para concentrarse, el sonido (*Mantra*) "Aummm..."; según dicen, éste es el sonido del vacío espacial; el sonido del silencio en el espacio. La creación de silencio en la saga de **Alien** se logra a través de un sonido ambiente que funciona como vacío sonoro, y ayuda a marcar la idea de permanente peligro; es un sonido que recuerda al *Mantra* oriental del espacio o, más occidentalmente, a un sonido de funcionamiento lejano de turbinas durante el vuelo; un sonido de navegación, o simplemente el sonido distante de reactores nucleares o gigantescos hornos de fundición.

En Alien, el octavo pasajero, encontramos este vacío sonoro en varias escenas. Para citar un sólo ejemplo entre muchos, podemos recordar el momento previo a la explosión del Nostromo, cuando la cuenta regresiva de autodestrucción está llegando a su fin. Toda la escena es invadida por un inquietante rumor que colabora, mediante el virtual vacío sonoro, al crecimiento de tensión. Aliens, el regreso, la segunda película de la saga, transcurre en la base termonuclear de una colonia humana en el planeta originario de los Aliens. Lo que antes era un sonido de navegación ahora se ha convertido en el rugir de los reactores. Una escena del film, en la cual este "sonido del silencio" es protagonista, transcurre en el momento en que Ripley y

la niña van a ser atacadas por un Alien dentro del laboratorio vidriado; aquí se crea el suspenso y la tensión a través de la suspensión de los gritos y golpes contra el vidrio que producen la mujer y la pequeña, para dejar exclusivamente nuestro "murmullo lejano" en primer plano. En Alien 3 la fábula se desarrolla en un planeta-prisión de máxima seguridad de nombre Fiorina. Aquí funcionan inmensos hornos de fundición de metal y así se justifica este sonido, que en un principio hemos llamado "de navegación". Podemos reconocerlo, por ejemplo, cuando Ripley reconecta al androide Bishop para decodificar la caja negra de la nave.

Puntuaciones sonoras de movimientos

El mundo del espacio exterior y las naves interplanetarias nos es bastante desconocido en lo que se refiere a experiencia real y directa. Sin embargo, a través de nuestro bagaje de conocimientos cinematográficos fantásticos, no tenemos duda de cómo suena una compuerta de descompresión al abrirse, o cuál es el sonido de un rayo desmaterializador. La saga de Alien no es una excepción en lo que respecta a la creación del verosímil del género de ciencia ficción espacial.

Es así como algunas funciones del sonido como el ilusionismo (cuando el sonido nos hace creer movimientos que no se muestran), el sincronismo (cuando el sonido puntualiza el hilo de la acción), y los indicios sonoros materializadores (cuando mediante el sonido podemos percibir la materialidad de las cosas), se ven reflejadas en los efectos sonoros que acompañan a estos movimientos propios del funcionamiento de la nave.

En Alien, el octavo pasajero, se constituye el mundo de la historia, se define el tiempo en el que ocurre y, mediante los recursos mencionados, se describe la tecnología y maquinaria espacial. Es así como creemos saber el material y nos damos una idea del peso de la tapa de los Crio-Tubos (cápsula de hibernación), sólo escuchando el zumbido que, estamos seguros, emite la vibración del ascenso de la misma. El capitán Dallas ingresa a la sala de la computadora Mather y, antes de entrar, activa las luces que iluminan el umbral de la compuerta. Por el sonido que emite el encendido de cada una, sabemos que se trata de una nave verdadera. Al consultar a Mather, cada tecla del tablero emite su "clic" característico y, por supuesto, los caracteres, mientras los vemos aparecer uno tras otro en el monitor, desprenden su pitido correspondiente.

En Aliens, el regreso y en Alien 3 el mundo sigue siendo el mismo, y, es así, como continuamos comprendiendo el peso, velocidad y materialidad de las cosas a través de los mismos sonidos que producen el mismo continum sensorial y el mismo ilusionismo.

Fuera de Campo

Una definición de fuera de campo nos dice que el sentido de lo que vemos depende de lo que no podemos ver. Otra, más amplia, expresa que en la relación centrífuga que tiene la imagen, ésta se fuga fuera de los límites del cuadro al tiempo que el fuera de campo amenaza con introducirse en campo.

En este concepto básico está cimentado el tratamiento de puesta visual de toda la saga Alien. "Algo" fuera de campo, que no se ve, amenaza constantemente con ingresar hacia adentro del campo. El "afuera" se apresta constantemente a invadir el cuadro. He aquí el recurso fundamental de creación

de tensión de las tres películas de la saga. El monstruo alienígena se encuentra en todo momento fuera de campo, para aparecer (ser visualizado) únicamente en los momentos en los que la muerte estará presente; ya sea para atacar y matar o, finalmente morir luego de una última lucha. Es destacable que la forma de aparecer en campo del alienígena sea predominantemente parcial. Durante el transcurso de los tres films se observan únicamente partes del monstruo; ya sea su cabeza, sus fauces dobles (tiene una pequeña dentadura que emerge desde la gigantesca mandíbula), su cola, etc. El entendimiento de esta contextura alienígena que se presenta por partes dentro del campo visual es nublado aún más por la oscuridad y penumbra en las que se exponen las imágenes.

Hacia el final de la fábula, en el caso de los tres films, comienza a develarse cada vez más claramente la totalidad del monstruo, llegando así a concretarse un enemigo claro contra el que luchar. Un detalle a destacar en ese sentido, es que a medida que avanzó la saga, la totalidad del Alien se fue develando con mayor rapidez; a tal punto, que en Alien 3, en gran parte de la segunda mitad de la película, ya es posible ver al Alien completo corriendo por los sótanos de la cárcel Fury 161.

Sobre el sonido y el fuera de campo

Una función sonora que presenta una relación dependiente con el fuera de campo es la del sonido acusmático. Se define como tal al sonido cuya fuente sonora no está visualizada en campo.

Es así como hallamos un ejemplo de personaje "acusmatizado" en el Alien de las dos primeras películas de la saga.

Hemos dicho que el monstruo es siempre visualizado por el espectador en el mismo momento en que lo hace el personaje que se enfrentará contra él. Por consiguiente, el monstruo jamás debería ser escuchado antes que visto, pues así alertaría a sus víctimas de su presencia. De esto se podría deducir que, en ninguno de los films, el personaje de Alien representaría a un personaje acusmatizado. Sin embargo, existe una forma, en Alien, el octavo pasajero, y en Aliens, el regreso, que logra transgredir esta regla: la utilización de detectores de movimiento.

Alien se convierte en un personaje acusmatizado en el momento en que los detectores (precarios para la tripulación del Nostromo y más modernos para los Marines del Sulaco) comienzan a emitir el "pip" consiguiente a la detección del movimiento de los Aliens. Un sonido proveniente de ellos es escuchado aunque ellos no son vistos. En Alien 3, la teniente Ripley bien hubiera deseado tener uno de estos detectores para "acusmatizar" a su perseguidor, pero la falta de tecnología y el abandono de la prisión Fury 161 le impiden conseguir uno.

Punto de Vista

Dijimos recién que el momento de visualización del Alien por parte del espectador coincide siempre con su visualización por parte de un personaje (el que será su víctima o luchará contra él). Es así como se puede establecer la utilización del recurso tensional de la sorpresa; en donde espectador y personaje disponen de la misma información y son sorprendidos de igual forma. La focalización de los films es reconocida como interna fija durante toda la saga, pues la narración avanza con el accionar de la Tte. Ripley y el espectador sabe y ve lo mismo que ella; sufre y se identifica con ella. Aunque excepcionalmente el espectador ve algunas muertes que ella no ve, su punto de vista es el que predomina en las tres películas.

Alien 3, sin embargo, introduce una variación: por primera vez se incorpora la mirada del propio alienígena. Un travelling de avance rápido y giratorio, deformado por un gran angular, supone la mirada de los ojos del monstruo. Aunque no se puede hablar de un cambio de punto de vista, pues esta mirada sólo aparece en los momentos en que el Alien persigue a alguna víctima, sí se esboza una posibilidad de identificación con la bestia asesina.

Algo sobre los personajes

Resulta claro deducir que el motivo que mueve a la Tte. Ripley durante toda la saga para accionar (con valentía, odio y resignación, según la evolución del personaje), es la presencia destructora del Alien y la amenaza a su propia integridad y a la de sus compañeros; su intención es exterminarlo para siempre, sea como fuere.

Es aquí donde aparece tercer elemento que se opone a la intención de la Tte. Ripley en el transcurso de toda la historia de Alien: "La Compañía". Se trata de una megaempresa interplanetaria que es propietaria de toda base de colonización y flota aeroespacial del universo (naves, bases nucleares, cárceles y toda infraestructura en este mundo futuro). Esta empresa se encuentra obstinadamente interesada en analizar la constitución genética del monstruo para utilizar sus códigos en el desarrollo de armas biológicas y, para este fin. encomienda la misión de traer un ejemplar Alien a la Tierra bajo cualquier costo. Los encargados son: el androide Ash primero, el representante de la compañía que recluta a Ripley para la misión de vuelta al planeta de los Aliens después, y, por último, un ejército al mando de otro androide. Esta "Compañía" funciona como un ayudante del oponente y colabora a establecer un conflicto con el entorno (Ripley -Compañía), además del interpersonal (Ripley - Alien) que es fácil de reconocer en las tres partes.

A modo de conclusión

Sabemos que en una primera instancia las tres películas se encuadran en la ciencia ficción, pero debe agregarse que cada una explota una veta diferente.

Alien, el octavo pasajero (Ridley Scott, 1979) está dentro del subgénero de terror fantástico; es una película misteriosa y algo abstracta que sugiere mucho más de lo que muestra. El monstruo aparece muy poco y predomina el suspenso de la espera hasta encontrarlo.

Aliens, el regreso (James Cameron, 1986) ya ha evolucionado hacia una película de guerra; enfrentamientos bélicos entre pelotones de Aliens y de Marines ocupan gran parte del metraje y aquí lo predominante son los tiros, las explosiones, los mordiscos y la sangre.

Por último, Alien 3 (David Fincher, 1992) es una película de prisión y encierro, en la que víctimas y depredador comparten un mismo laberinto y unos deben escapar del otro que los persigue. Se establece un juego de gato y ratón en el que sólo podrá sobrevivir el más astuto. Es un caso particular en lo que se refiere a secuelas, pues generalmente suelen respetar los planteos de género iniciales. Tal vez la variedad se deba al cambio de directores o guionistas entre una y otra; o, tal vez, al fin comercial de aprovechar un nombre en el mercado.

Lo seguro es que el género de ciencia ficción admite tantas posibilidades, que no habrá sorpresa si se produce una próxima aparición de la Tte. Ripley, en botas con espuelas y a caballo, batiéndose con un Alien que sabe manejar a la perfección el Winchester 73.

Tte. Ripley (Sigourney Weaver) en **Aliens, el regreso**, de James Cameron

Archivo Histórico de Revista



es Deckard, pero mis amigos me dicen Dick

por Marcelo Damiani

BladeRunner

Time Runner

Es el año 2019 y Los Angeles (acaso como toda la Tierra) se ha convertido en un basurero boreal. Todo lo que brilla en la eterna noche californiana, entre la lluvia ácida y la niebla, son ruinas titánicas y avisos publicitarios que aseguran que en las colonias espaciales la vida es algo cercano a la perfección. La Tierra, no hay duda, está en su peor momento. Lo mejor de la raza humana ya se ha ido en busca de espaciales tierras más verdes y acá solamente quedan los despojos. Richard Deckard, un policía desobediente que se deja interpretar por Harrison Ford, es el encargado de matar a los replicantes asesinos que volvieron a la Tierra en busca de un poco más de ese material inasible del que no sólo están hechos los sueños sino también nosotros mismos: Tiempo.

La Différance

Los cambios que (supuestamente) Ridley Scott hizo para el reestreno de **Blade Runner** son 3 (tres), aunque en realidad hay 4 (cuatro). Sacó las 10 (diez) intervenciones de la voz en *off* de Harrison Richard Deckard Ford; puso la imagen ralentada de un unicornio corriendo (para rimarla con el unicornio de papel que Origámico Gaff deja de regalo al final), y sacó esa última escena demasiado iluminada y demasiado feliz.

Entonces, aprovechando la onda hollywoodense carente de ideas y vitoreadora de remakes y nuevas inversiones, lanzó esta Blade Runner Director's Cut, que viene a ser como la versión del director. Aunque también podríamos decir que es la versión del star system, va que casi todos los actores principales, a 11 (once) años del estreno original, son famosos o se han convertido en figuras cotizadas: Harrison Ford es el eterno héroe perplejo y eficiente; Rutger Hauer es el sempiterno good-bad-little-boy; Sean Beautiful Young es una especie de mujer fatal que no puede demostrar mucho sentimiento y que en realidad no necesita hacerlo para hechizarnos; y Edward James Olmos y M. Emmet Walsh son un tándem de policías feos, sádicos y sentimentales, único exponente indudable de la raza humana, cuya sola presencia sirve para justificar, por contraposición, la acaso excesiva belleza de hombres y mujeres en el resto del film. Sería una contradicción hacer replicantes feos; por eso nadie puede dudar de que la fealdad de Bryant y Gaff es demasiado, demasiado humana.

Science Runner

Las dos Blade Runner, dentro del género ficción científica, pertenecen a la subvariante de la "Metatropia y Metacronia". Como bien dice sin eco Eco, esta subvariante representa una fase futura del mundo real presente, el mundo metatrópico y metacrónico es posible y verosímil porque las transformaciones que sufre no hacen sino completar tendencias del mundo real. Y este aspecto anticipatorio, abduccionista, esta forma conjetural a partir de tendencias comprobadas empíricamente, es utilizada no como ciega exaltación positivista sino como una medida de prevención (acá

tal vez radica el carácter dramático de este tipo de textos). Básicamente, se piensa en los mecanismos de control y vigilancia, y en la creciente deshumanización de la humanidad y su poco interés por la degradación permanente del planeta. Y en este sentido, en la primera versión de esta película, el final demasiado optimista y visualmente contrastante con el resto de la poética del film ya molestaba, perturbando la coherencia narrativa. Porque uno no puede mostrar un mundo tan negro (en todo el negro sentido del término) y después borrar (o iluminar) todo de un plumazo (o plano) para que el espectador se vaya contento y no sienta el famoso malestar específico del cine negro.

Abismo negro

Porque **Blade Runner** es una película negra por definición. La mayoría de las escenas están animadas de noche; como en el expresionismo alemán, las líneas oblicuas y verticales se prefieren a las horizontales; tanto los actores como los decorados reciben un especial énfasis lumínico; hay una atracción hacia la narración romántica; hay un apego casi freudiano al agua, los espejos y las superficies reflejantes; hay un espacio urbano cinematográfico convertido en claustrofóbico territorio de caza; y, por último, hay un fuerte acento en los sentimientos de desesperación y tiempo perdido que experimentan los personajes principales. Acá se puede ver que Roy Hauer y Ford Deckard son dos paradigmas opuestos -uno necesita recordar y el otro olvidar, para uno el tiempo es fundamental y para el otro no- que juegan un contrapunto estructural a lo largo de todo el film.

Entonces, cuando Scott le saca a la versión de 1993 ese final incoherente (lumínica y estructuralmente hablando), le devuelve al film una de las características negras que seguramente ya estaba en el guión: la ausencia de *happy end*. Y cuando le extirpa la voz en *off* (otra de las características del estilo negro pero también del género policial), formalmente, cambia el funcionamiento (explicativo interno) del personaje y del film en favor de una mayor ambigüedad estructural, para una recepción más activa, más compleja, menos dirigida. Y lo más importante es que todo esto le suma al film una narratividad a prueba de balas, sin olvidar un tono un tanto metafísico. Porque la voz en *off* de Deckard Ford, aparte de sonar falsa (no artificial, lo cual hubiera sido interesante) era demasiado pedagógica e inundaba la banda sonora cuando en realidad todo lo que hacía falta era la música (artificial, cibernética, perfecta) del vano Vangelis.

La esencia de la presencia es la ausencia

Ahora bien, las ausencias de *happy end* y de voz en *off* no sólo están fuertemente relacionadas sino que no hacen más que puntualizar que el film ha sido construido sobre una serie de ausencias encadenadas: ausencia de padre, ausencia de identidad, ausencia de mujeres y ausencia de sentido (entendiéndolo como suma de recuerdos fundadores del tándem creencia-voluntad). Esto se puede ver claramente en el doble movimiento inverso de las actitudes de los dos protagonistas. La resignación inicial de Deckard se va a transformar en una paradójica vitalidad final por haber llenado una de sus ausencias genéricas (la femenina) y otra programática (ahora puede intentar escapar de la policía y de Los Angeles). Y la vitalidad inicial de Roy Batty se va a transformar en una resignación final por haber satisfecho por lo menos dos de sus ausencias: la del padre y la de respuestas.

En esta vertiente de análisis, tenemos que señalar que el film siempre tuvo algo más que coqueteos metafísicos (por lo menos desde que David Webb Peoples agarró el guión). De hecho, cualquier film que hable (bien) sobre la memoria (y la mirada) roza siempre lo metafísico. Además, en el montaje final, Scott sacó un espléndido giro narrativo que hubiera hundido (en el buen sentido del término) todo el film en una "construcción en abismo", figura clave en las épocas de crisis del racionalismo. El giro narrativo consistía en que cuando Good Bad Roy mataba al tiránico Tyrell (El Creador) se descubría que éste era también un replicante (!). Esta vuelta de tuerca

borgeana hubiese puesto un signo de interrogación sobre las identidades de todos los humanos presentes en el film. Incluyéndonos a nosotros, por supuesto.

Gott est tot

Porque esta película, aparte de remitir a un múltiple *corpus* genérico en el que indudablemente estarían **Metrópolis** de Fritz Lang y el *Frankenstein* de Mary Woollstonecraft Godwin Shelley, también habla de esa gran suma de géneros que ha ocasionado más asesinatos que todas las guerras juntas gracias a quienes viven defendiéndola y difundiéndola: léase La Biblia.

Con las llamaradas de refinería que iluminan la eterna noche ácida, y luego con esa sugestiva sobreimpresión de ojos que sugiere una mirada omnipresente u omniprepotente (desde donde se va a instaurar el doble tema de las jerarquías -el que mira siempre es el que tiene el poder por sobre el que es mirado- que amenaza con cambiar una o dos veces y que finalmente cambia cuando Hauer mata a Tyrell), o sea ya desde el principio, el film juega una constante tensión casi maniqueísta entre símbolos infernales y celestiales. (Y en este sentido también se podría señalar que la cámara, casi siempre, está descendiendo sobre esa ciudad infernal para buscar a sus condenados habitantes). Todo esto se va a acentuar hacia el final, cuando la lectura de La Biblia se clarifique gracias al realistamiento de los personajes principales. Capitaneando su imperio cibernético y artificial hay una suerte de Dioshombre imperfecto y con anacrónicos delirios de perfección positivista. Tratando de llegar a él hay un hijo pródigo existencialista que ya preanuncia a Caín y Abel juntos; y acompañándolo hay una especie de Eva cartesiana/light/complaciente y atlética que Harrison mata después de haber estado un buen rato entre sus bellas piernas. Y por supuesto, hay algo que Scott sí hizo (se-guramente amparado por Nietzsche) y que los pacatos autores anónimos de La Biblia no se atrevieron, a pesar del peso dramático de la escena: que este Jesús (post) moderno, con Adán y Caín adentro, le dé un beso (homosexual) en la boca a Dios. Y que después le tome la cabeza y los ojos, cariñosamente, como para acariciarlo.

Y lo mate.

Apocalipsis apocopado

Porque esta película no sólo discute el problema de la creación, considerando el acto creador como una experiencia peligrosa, sino también el de la pertinencia de la raza humana: si los replicantes son más humanos que los humanos ¿para qué sirven los humanos una vez que se hayan creado los suficientes replicantes? ¿Para qué sirve la tecnología si con ella vamos a aniquilarnos? Porque además, durante toda la película, ser un ser humano no sólo es algo demasiado literal sino algo también un poco abyecto, recordando la famosa frase de La patrulla infernal (Paths of Glory, Kubrick-1957) avalada por Jim Thompson: "A veces me avergüenzo de pertenecer a la raza humana".

Los ejemplos abundan: hay un par de perversos aburridos (es decir, dos pervertidos) Bryant Walsh y Epigramático Gaff, un tándem policíaco que por momentos parece mucho más peligroso que todos los replicantes juntos. Hay un siniestro Dios Tyrell a quien no le importa nada salvo hacer androides cada vez más y más perfectos. Y hay, por último, un Ford Deckard que sólo mata mujeres replicantes por la espalda y las prefiere, en la cama, a las mujeres de verdad. Ante este panorama denigrante, uno se queda siempre con los resueltos replicantes. Especialmente si son como Rachael Forever Young.

Como Prometeo, que fue encadenado en un páramo inhóspito en el confín del mundo, por desobedecer los mandatos de Zeus; o como Telémaco, que partió un día de su hogar, en companía de Atenea, en busca de su padre. O como todos aquellos héroes mitológicos que entregaron sus vidas por el mundo, y regresaron en una nueva forma. Así, la Ciencia Ficción de los últimos 20 años, ha estado recreando esos héroes, en la anticipación casi certera de futuros poco deseables. Como si el eterno retorno de los mitos, estuviese advirtiendo algo...

Ironías de héroe

Cuenta La Biblia, que en el Jardín del Edén no existía el tiempo, ni el nacimiento, ni la muerte. Y cuenta también que al descubrir que no eran iguales, hombre y mujer cubrieron sus vergüenzas, y se ganaron la expulsión del paraíso. Reconocieron la dualidad y fueron castigados. Desoyeron la voz del Padre y se los condenó a esperar, con terror, la muerte.

En Fuga de Nueva York (Escape from New York, 1981) John Carpenter habla de muerte, de devastación, de obscuridad, de apocalipsis. Se estructura en base al tiempo: es una carrera contra el advenimiento del tiempo y también contra la muerte.

1988 es el año en que la tasa de criminalidad de Estados Unidos asciende al 400 %, y Nueva York deviene en una prisión de máxima seguridad donde sólo viven los presos, y el mundo lo hacen ellos. 1997, es hoy...

Snake Plissken, un teniente de las Fuerzas Especiales, dos veces condecorado, condenado a cadena perpetua por asalto a un depósito de la Reserva Federal, reivindicará su nombre cuando acepte rescatar al Presidente y la información que él tiene, a tiempo para la reunión donde las potencias mundiales hablarán de paz. Así es que Snake se infiltra en la destruída Isla de Manhattan, en la noche, enfrentando el peligro. Pero el héroe de Carpenter adopta caracteres especiales: lo eligen para la misión por aptitud de supervivencia... ya que "la serpiente representa la energía inmortal en el campo del tiempo, rechazando siempre la muerte y volviendo a nacer" 1.

Salvar una vida es un acto heroico; la muerte no repara en maneras. Snake emprende su viaje y logra regresar con todo lo pactado: ha salvado al presidente a tiempo para la cumbre mundial, dejó en manos de Hawk la cinta con la información sobre armas nucleares, y todo minutos antes de que estallen los microdetonadores que aguardan en sus arterias. Pareciera que Carpenter buscara decir que no todos los héroes realizan sus hazañas de manera desinteresada; no, al menos, los héroes modernos: de hecho, Snake Plissken, obtiene su libertad a cambio del rescate.

Y una última broma, retrata la ironía de estos héroes:

-Sólo una pregunta, Sr. Presidente: en el intento por rescatarlo, se perdieron muchas vidas. ¿Cómo se siente al respecto?

-Estoy agradecido. Ahora discúlpeme, pero tengo 2 minutos antes de salir al aire.

Snake, rengueando, se aleja de los hombres. Destruye el cassette que saca de su bolsillo, mientras a lo lejos se oye una música anticuada. Se aleja y no vuelve a mirar atrás.

Cuando un héroe grita auxilio ante el futuro

"... Hay un héroe típico de las culturas primitivas; cuando el hombre estaba dando forma a su mundo a partir de un páramo informe: entonces, la aventura de esos héroes era salir a matar monstruos..." 2.

James Cameron profetizó, en 1984, el exterminio de 3 billones de personas. Imaginó que el 2029 D.C., nos encontraría a obscuras, reptando entre sombras, en la lucha animal por la supervivencia del más apto... El Sargento Kyle Reese, viajó a través del tiempo hacia 1984, para cumplir la misión que le fuera asignada:



Martha por Hendler

"Hubo una guerra nuclear. Nadie sabe cómo empezó... Fueron las máquinas, computadoras de defensa conectadas a todo, con inteligencia propia, con control de todo... Y luego consideraron al hombre como amenaza, y decidieron el exterminio de la humanidad." Acurrucada en el asiento de un auto robado está Sarah Connor, agitada y temblando de miedo; tratan de esconderse del Terminator que los persigue. A su lado está Reese, que le narra el relato del origen: "Estuvimos a punto de desaparecer.. Pero había un hombre que nos enseñó a luchar, a destruir las máquinas. Cambió el mundo; nos sacó del abismo. Su nombre era John Connor, tu hijo, Sarah..."

Dice Joseph Campbell en su libro El poder del mito, que un héroe es alguien que da su vida por algo más grande que él mismo. Alguien que realiza un acto de valor, salvando vidas o luchando batallas, o alguien que aprende a experimentar la vida espiritual y regresa con un mensaje... Sarah acepta su destino y abandona su vida, en la conciencia heroica de que debe nutrirse de todos aquellos conocimientos que puedan ayudar, en el futuro, a su hijo aun no nacido. Kyle Reese, se lanza en un viaje sin retorno, desprendiéndose de su mundo, para salvaguardar la existencia de John Connor y, aunque sin saberlo, para propiciar su nacimiento. El mismo Terminator 101, un Organismo Cibernético de infiltración, da su vida en el fin de la saga, al comprender el valor de la vida humana.

Historia de una ida sin regreso

Nuevamente es Campbell quien, hablando de las aventuras del héroe, refiere a su carácter legendario en tanto éste deviene fundador de algo: de una nueva época, de una ciudad, de una religión, de un modo de vida. Para fundar algo, es preciso abandonar lo viejo e ir en busca de la idea semilla; la idea germinal que tendrá el potencial de dar a luz lo nuevo.

David Cronenberg recreó un héroe legendario. Seth Brundle, protagonista de La Mosca (The Fly, 1986), se obsesionó con la idea de entregarle al mundo una nueva forma de viajar. Nacida del propio miego a los aviones, dedicó años y esfuerzo a concretar la teletransportación la destrucción de la materia y su reaparición en otro lugar.

Pero Brundle fracasa: es un héroe que falla.

Al ver los alcances que puede tener su descubrimiento, olvida que su búsqueda es para el mundo y comienza a perseguir su propia gloria: si logró teletransportar objetos inanimados, enseñando a una computadora a descomponer y recomponer esos elementos, es de esperar que lo mismo suceda con seres vivos. Manejar la destrucción y la "re-encarnación" del hombre, otorga poder: implica grandeza.

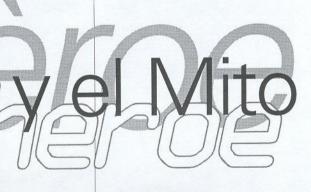
Ser como Dios es anhelo de algunos... Como escalar altos picos, o asomarse a negros abismos. Altura y profundidad, son latitudes que atraen, irremediablemente. Pero la atracción casi hipnótica, también produce vértigo; es ahí cuando caen.

Cuando Brundle entiende que su teletransportación es una recreación de lo que previamente ha destruído, y capta el tamaño que adquiere su invención, es cuando inicia su caída.

Un viaje o una misión, una batalla o una entrega: un aprendizaje; una transformación.

Los héroes siempre mueren; mueren y renacen a un mismo tiempo, abandonan una faceta de su ser para inaugurar la siguiente. Y en eso radica el heroísmo: en dejarse morir, en entregarse al mundo. Todos los días, con pequeñas cosas, un hombre común podría renacer héroe: viajando, aprendiendo, cambiando, olvidando...





Schwarzenegger como Terminator

Notas

- 1. Campbell, Joseph, El poder del mito, Emecé, Barcelona, 1991.
- 2. Idem., op.cit.



En teoría, la misión original de la nave Enterprise duraba cinco años y proponía hallar y explorar nuevos mundos y nuevas civilizaciones: ir audazmente a donde el hombre jamás había llegado. En la práctica, el viaje lleva ya veinticinco años y los mundos explorados suman docenas: cine, novelas, revistas, discos, dibujos animados, historietas, video y hasta un reloj con forma de Enterprise que te despierta a la mañana con las inmortales palabras: "Scotty, súbanos a bordo".

Physique du role

El typecasting es un fantasma que persigue a los actores desde el comienzo del cine, con dos casos especialmente elocuentes en Jackie Coogan y Basil Rathbone. Cuando Rathbone partió, fue como si se hubiera muerto Sherlock Holmes. Coogan quedó marcado por hacer de pibe junto a Chaplin en 1921, y tuvo que interpretar variantes de ese papel hasta que se hizo grande. Tras varios años de incertidumbre, recuperó su fama en la TV con otro disfraz inamovible: el tío Lucas -Fester- de La Familia Addams. Es que en las series, el fenómeno del typecasting quedaba elevado a la enésima potencia. Robert Vaughn es en su país un respetado erudito en las circunstancias del macartismo y las listas negras, pero antes que nada será recordado como Napoleón Solo; Patrick Macnee fue un apreciado actor característico en el cine inglés, pero en todos sus obituarios habrá de leerse el nombre "John Steed". Del mismo modo, todo el mundo sabe que Don Adams es en realidad el pseudónimo de Maxwell Smart.

Pero es probable que el de *Star Trek* sea el caso más extremo de todos, por el desarrollo que sus personajes tuvieron, por la brevedad del tiempo real en que existió la serie y porque no resultaron afectados uno odos protagonistas sino por lo menos siete¹. También podría argumentarse que es precisamente la identificación irreversible de cada actor con su papel, la razón más fuerte del culto que la serie fue capaz de originar, sin duda el más sólido, numeroso y devoto que produjo la televisión.

Antecedentes

El pasado de los tres protagonistas de Star Trek fue más bienoscuro. Shatner (nacido en Canadá, 1931) podía esgrimir en su currículum papeles más o menos importantes en Los hermanos Karamazov (Richard Brooks, 1958) y El juicio de Nuremberg (Stanley Kramer, 1961), más un protagónico notable en The Intruder de Roger Corman (1961). DeForest Kelley (n. 1920) tuvo una prolongada carrera cubriendo roles minúsculos en películas importantes: fue uno de los evadidos capturados de Un rayo de libertad (Crane Wilbur, 1948), víctima injusta de la silla eléctrica por culpa de Edward G. Robinson en Ilegal (Lewis Allen, 1955), médico militar junto a Gregory Peck en dos tomas de El hombre del traje gris (Nunnally Johnson, 1956), hermano de Burt Lancaster en Duelo de titanes (John Sturges, 1957).

El caso de Leonard Nimoy (n. 1931) tiene otros matices, porque mientras Shatner v Kelley aceptaron su destino con resignación y hasta con humor², Nimoy quiso librarse de Spock durante algún tiempo. Debe decirse que como actor no había llegado muy lejos antes de Star Trek: (recuérdese su fugaz aparición en Them! (1954), venerable película de Gordon Douglas con hormigas gigantes). Después de la serie, sus esfuerzos por demostrar que no era sólo un par de orejas en punta lo llevaron, por ejemplo, a calzarse un traje de buzo para presentar la serie documental La jungla de coral y a coprotagonizar junto a Ingrid Bergman un telefilm basado en la vida de Golda Meir en 1982. Paradójicamente, Nimoy logró su independencia gracias al regreso cinematográfico de Star Trek, que le permitió debutar como realizador en dos películas de la serie y continuar por ese camino en otros proyectos, con respetable éxito comercial. De todas maneras, Nimoy fue uno de los personajes regularmente caricaturizados en el programa humorístico inglés Spittin' Image, realizado con muñecos, y que inspiró aquí Canal K. En un sketch meEl viaje interminable



Fernando por Martín Peña morable aparecía un muñeco de Nimoy-Spock, con la salida de baño que vistió durante casi toda Star Trek IV, y trataba de reivindicar su condición de actor:

-¡Estoy harto del typecasting! ¡Demostraré quién soy! ¡Demostraré que tengo personalidad y puedo hacer Shakespeare! Ser...o no ser. Esa es... la lectura de los sensores, capitán.

El creador

Gene Roddenberry (1921-1991) nació en Texas, estudió primero derecho, luego ingeniería y vivió la segunda guerra mundial como piloto. Después del conflicto fue piloto civil y policía, y sus experiencias en este último rubro lo llevaron a escribir un guión para la serie de detectives Dragnet. Con ese antecedente escribió episodios para otras series establecidas, de géneros diversos, y comenzó a tratar de vender ideas para series propias. Le fue bien con una, The Lieutenant, pero duró poco tiempo. Inmediatamente después surgió la idea de Star

Hubo un episodio piloto titulado The Cage, con Spock y Jeffrey Hunter pero sin Kirk, que fue directamente rechazado por la cadena NBC. Roddenberry conservó el título genérico de su idea, Star Trek, y rodó un segundo piloto incorporando a William Shatner, aumentando la acción y suprimiendo un personaje que había reservado para la actriz Majel Barrett, que en ese momento era su chica. Para tranquilizarla, Roddenberry tuvo que casarse con ella.

El sacrificio fructificó, porque NBC compró el proyecto así modificado y lo financió durante dos temporadas. Sin embargo, su bajo rating condujo a una primera cancelación. Cartas y pedidos habilitaron una tercera temporada pero las cifras no mejoraron y la serie terminó por cancelarse definitivamente, tras un total de 79 episodios.

Efecto retroactivo

El culto se oficializó algunos años más tarde, cuando la serie fue emitida nuevamente para cubrir un horario libre. Desde entonces hasta ahora, con variantes de canales y fechas, puede decirse que Star Trek nunca ha dejado de emitirse. Fue la primera serie de TV que se editó íntegramente en video y la primera que originó una secuela televisiva: Star Trek: The Next Generation, que superó un comienzo incierto para establecerse con mayor suerte que su ilustre precedente. Fue también la primera serie que resucitó primero en dibujos animados y después en formato cinematográfico, con un suceso popular que hasta la fecha produjo nada menos que siete largometrajes.

El primero (Star Trek, the Motion Picture-1979) fue una superproducción descomunal con efectos especiales de John Dykstra y Douglas Trumbull (los nombres más cotizados del rubro), música original de Jerry Goldsmith y dirección del exitoso veterano Robert Wise, responsable de Amor sin barreras y La novicia rebelde, pero también del clásico de ciencia-ficción El día que paralizaron la tierra (1951). La premisa argumental tenía su ingenio: una antigua sonda de la N.A.S.A. regresaba a la tierra convertida, por exceso de data, en una colosal máquina viviente preocupada por el más allá y empeñada en fundirse con su creador. La desmesura del despliegue de efectos llevó la duración a 132 aburridísimos minutos, que sin embargo no impidieron su éxito comercial, ni el agregado posterior de 16 minutos adicionales para su

explotación en video. Esta fue además la única instancia de la saga en la que Roddenberry se involucró personalmente, oficiando de productor.

La ira de Khan (Star Trek II: the Wrath of Khan-1982) devolvió a la saga la modestia de la serie, su acción, su sentido del humor y hasta uno de sus villanos: el Khan del título regresaba para vengar su derrota en el episodio Space Seed (1967) y estaba nuevamente interpretado por Ricardo Montalbán. Pero los fanáticos de la serie nunca perdonaron a los libretistas ni al director Nicholas Mayer el deliberado tour de force que supuso matar a Spock al final. En la tercera parte, En busca de Spock (Star Trek III: the Search for Spock-1984), el propio Leonard Nimoy tomó la dirección para narrar su propia y complicada resurrección, pero esa circunstancia dejó al personaje afuera hasta el final del film y por lo tanto le restó interés.

La saga se recuperó triunfalmente con El regreso al hogar (Star Trek IV: the Voyage Home-1986), también de Nimoy, una comedia ecológica en la que los personajes regresaban al siglo veinte en busca de dos ballenas jorobadas, imprescindibles para salvar al planeta por un motivo X que carece de la menor importancia. El film se apoyó astutamente en la consumada familiaridad de los actores (y del público) con sus personajes y ese hecho proporcionó al film la impresión de haberse hecho durante una amistosa temporada de vacaciones. El éxito se prolongó, por única vez, hasta la Academia de Hollywood, que premió al film con dos nominaciones al Oscar en rubros técnicos. Fue, además, el último episodio de la saga que se estrenó en Buenos Aires.

Star Trek V: the Final Frontier (1989) se puso metafísica. Esta vez el riesgo proviene de un ente que en apariencia podría ser Dios, pero que resulta tratarse de algo bastante próximo al demonio. El mayor problema del film (coescrito y dirigido por Shatner) es que no se pone a la altura de cumplir con semejante idea argumental y se diluye ridículamente en otras direcciones: si toda la expectativa del argumento se basa en un encuentro con Dios y tal cosa no se produce, es muy improbable que la solución, cualquiera sea, pueda sostener semejante interés. Por primera vez las recaudaciones patinaron, pero la saga se recuperó una vez más con Star Trek VI: the Undiscovered Country (1991), una aventura de espionaje político con alguna referencia a la caída de la Unión Soviética. Toda pretensión, sin embargo, quedó esta vez subordinada a la acción y al juego humorístico entre los personajes. La principal responsabilidad artística del film descansó en Nimoy y Meyer, quienes a lo largo de la saga demostraron ser los que mejor partido supieron sacarle.

Varios datos hacían sospechar que no habría nuevos episodios: The Undiscovered Country termina emotivamente con las firmas de los siete protagonistas, que por su parte ya superaron toda previsión de edad y peso; la incontenible panza de Shatner, en particular, hace francamente risibles sus escenas de acción. Y sin embargo a fines de 1994 se estrenó Star Trek: Generations (de David Carson), la séptima parte, en la que el capitán Kirk muere entregando la posta al protagonista de The Next Generation, Patrick Stewart. Aunque la ausencia de Spock dentro el proyecto hacía temer sobre la suerte del film, produjo el suficiente impacto como para llegar a ser tapa del semanario Time.

Recuerdos rentables

Star Trek ha generado todo tipo de merchandising además de libros y revistas en varios idiomas. El episodio piloto The Cage, que estuvo fuera de circulación durante mucho tiempo, mereció una reciente restauración para su regreso triunfal al video. Puede decirse que cualquier persona u objeto que haya tenido alguna vinculación con Star Trek, desde el oscuro pero eficaz libretista Gene Coon hasta el diseñador Matt Jefferies - creador de la nave Enterprise-, tiene asegurada la posteridad. Un caso extremo es el de Gary Nelson, realizador especializado en series de TV que una vez tuvo que hacerse cargo de un episodio de Star Trek por enfermedad del director asignado. Veinte años más tarde el acontecimiento lo hizo merecedor de una entrevista de cinco páginas ilustradas a todo color en una revista dedicada a la ciencia-ficción. La demanda de los fans creció tanto que la palabra de los verdaderos protagonistas de Star Trek se volvió invalorable. Una nota con algunos recuerdos del Sr. Sulu (George Takei) merece títulos de tapa en cualquier revista. Cinefantastique dedicó un dossier a los conceptos de Walter Koenig sobre la evolución del Sr. Chekov. Aunque ninguno de ellos estaba especialmente ocupado, Nimoy, Shatner y Kelley comenzaron a volverse difíciles de ubicar por teléfono.

Pero a fines de 1991, al terminar el rodaje del sexto largometraje, William Shatner cayó preso de tal nostalgia que resolvió escribir su propia historia de la serie. El libro es de edición reciente, se llama *Star Trek Memories*, y fue un previsible *best-seller*, porque Shatner tuvo la astucia de incluir testimonios de Nimoy, Kelley y del resto del elenco. Ello multiplica su interés objetivo y, al mismo tiempo, inspiró iniciativas semejantes del resto del elenco³. Está claro que Shatner jamás entendió que el gran personaje de la serie era Spock y no Kirk, pero hay algo que lo redime y pone el libro a la altura de la serie: su ingenuidad y una saludable dificultad para tomarse en serio.

Con ese tono evoca la figura de Roddenberry y su obsesión por mantener creíbles todos los elementos de la serie; la sincera preocupación de Nimoy por representar de un modo convincente los conflictos internos del Sr. Spock; uno de los momentos en los que Shatner realmente creyó ser el capitán Kirk y estuvo a punto matarse tratando de aplicar a un agresor su famosa patada voladora, o el primer beso interracial de la TV norteamericana, ejecutado por Shatner y Nichelle Nichols. Si algo quieren y logran fundamentar estas memorias es el aire renovador que caracterizó a la serie. No sólo por el inusual énfasis en el desarrollo coherente de cada uno de los personajes protagonistas -dato que a la larga aseguró su permanenciasino además porque Roddenberry y sus guionistas supieron valerse del medio para formular algún comentario social y político ajeno a la edulcorada televisión norteamericana del momento. Shatner recuerda que en ese entonces fue efectivamente audaz incluir entre los protagonistas a un ruso (Chekov) y a una mujer negra. Podría recordarse que ambos aparecen en la misma categoría que el extraterrestre Spock, pero Shatner parece sinceramente convencido de lo que dice y sabe cómo sostenerlo. El propio Martin Luther King convenció a Nichelle Nichols, en un momento difícil, de que su presencia jerarquizada en una serie de ese tipo era realmente importante y la alentó a pedir y obtener más líneas de diálogo para su personaje.

El libro de Shatner coloca a su lector en situación adecuada para ubicarse frente al televisor y aplicarse, uno tras otro, cada uno de aquellos 79 episodios. Es decir, ir audazmente adonde el hombre jamás ha llegado.

Apogee Efects,

Carl Brandon

Cinefantastique, 15, número 3, 1985, pp.9 y 57 (sin traducción al castellano)

Cine y ciencia ficción,

Luis Gasca

Edit. Planeta, Barcelona, 1975

Star Trek: The Next Generation,

Mark Altman

Cinefantastique, 21.2, 1990, pp. 31-51, 59-59

(sin traducción al castellano)

Segundo de Chomón,

Carlos Fernández Cuenca Edit. Nacional, Madrid, 1972

Les visages et les noms y Un an sur Arrakis,

Michel Chion y Paul M. Sammon respectivamente. **Cahiers du Cinema**, número 368, febrero 1985, pp. 50-58. (sobre **Duna**, de David Lynch)

(sin traducción al castellano)

El cine de ciencia ficción,

Joan Bassa y Ramón Freixas Ed. Paidós, Barcelona, 1993

War of the Wizards y Thinking About Effects,

Donald Chase y Albert J, LaValley respectivamente.

American Film, 7, número 8, 1982, pp. 52-59 (sobre Efectos Especiales)

(sin traducción al castellano)

SPFX News,

Olivier Assayas

Cahiers du Cinema, número 316, octubre 1980 (sin traducción al castellano)

(SITE TRACTICE OF ALCASTERIALIO)

SPFX 101: An Introductory Course,

Karl Brown

American Film, 10, número 10, 1985, pp. 54-57 y 59

(sobre Efectos Especiales)

(sin tracucción al castellario)

Notas

1. Nimoy (Spock), Shatner (Kirk), DeForest Kelley (McCoy) y además Nichelle Nichols (Uhura), George Takei (Sulu), Walter Koenig (Chekov) y James Doohan (Scotty).

2. En los '80 Shatner protagonizó una serie policial interpretando a un personaje llamado J. T. Hooker. Los nombres que ocultan esas iniciales nunca se develaron en la serie pero cuando se lo preguntaban, el hombre respondía con alguna ironía imprecisa. No hace falta pensar mucho para recordar que el Capitán Kirk se llamaba James Tiberius.

3. Primero salieron las memorias de George Takei, en libro y en una cómoda edición en cassettes, leídas por su autor. En octubre 1994 Nichelle Nichols estaba en una sucursal de la librería y editorial Barnes & Noble (5ta. Avenida, New York) firmando ejemplares de su opus Beyond Uhura; Star Trek and Other Memories.

Los falsos adanes: historia y mito de los autómatas, Gian Paolo Cesarini

Edit. Tiempo Nuevo, Caracas, 1969

Technology and Genre,

Jane Arthurs

Screen, 30.1-2, 1989, pp.40-59 (sin traducción al castellano)

Rethinking Science Fiction Film in the Age of Electronic (Re)Production: On a ZClear Day You Can See the Horizon of Invisibility,

Brooks Landon

Post Script, 10.1, 1990, pp.60-71 (sin traducción al castellano)

Velocidad y fragmentación de las imágenes. Entrevista a Paul Virilio,

Jerome Sans

Flash Art-International Edition, enero-febrero 1988 (traducido al castellano por la revista Farenheit, 1990)

The Terminator: Beyond Classical Hollywood Narrative,

L.Necakov

CineAction!, 8, 1987, pp. 84-86 (sin traducción al castellano)

L'Engin exterminateur y Chroniques martiales,

Paul Virilio y Thierry Cazals respectivamente. **Cahiers du Cinema**, número 388, octubre 1986, pp. 29-36 (sobre **Aliens**, de James Cameron) (sin traducción al castellano)

Abyss and Love y La mer a voir,

Serge Toubiana y Paul Virilio respectivamente.

Cahiers du Cinema, número 424, octubre 1989, pp.15-20(sobre El abismo, de James Cameron)
(sin traducción al castellano)

Birth and Rebirth in Current Fantasy Films,

Constance Markey

Film Criticism, 7, número 1, 1982, pp. 14-25.

(sin traducción al castellano)

Teoría de lo fantástico, Harry Belevan

Edit. Anagrama, 1990

Video, Sci-Fi, and the Cinema of Surveillance, Thomas Doherty

Journal of the Fantastic in the Arts, Vol. 2,

número 2, 1989, pp. 69-79 (sin traducción al castellano)

Blade Runner: Science Fiction and Trascendence,

David Dresser

Literature Film Quarterly, 13, número 3, 1985, pp. 172-179

Blade Runner: The Utopian Dialectics of Sci-Fi Films,

P. Ruppert

Cineaste, 17.2, 1989, pp.8-13 (sin traducción al castellano)

Ce n'est pas le niveau qui monte, c'est nous qui coulons,

Jean-Pierre Andrevon

Positif, febrero 1989, pp. 54-58. (sin traducción al castellano)

Back to the Future.

Kaja Silverman

Camera Obscura, 27, 1991, pp. 109-134 (sobre el futuro propuesto por Blade Runner) (sin traducción al castellano)

Recent Electronic Innovations in Professional Motion PictureProduction,

Raymond Fielding

Journal of Film and Video, 36, número 2, 1984, pp.43-49, 72. (sin traducción al castellano)

DONDE EL CINE ES EL GRAN PROTAGONISTA

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



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

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

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

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

Producciones El Libertino presenta ERBITEZARTEZ





exhibición internacional multimedia

erotismo las artes

CENTRO CULTURAL RECOLETA Junín 1930 BUENOS AIRESHIVO Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com



Blue Chips, de William Friedkin

Enigma para fantoches

por Roberto del Moore



Video

Blue Chips no es un film que se diferencie demasiado de toda la obra anterior de William Friedkin, salvo porque está pensado por un Friedkin con los pies más en la tierra, pudiendo de ese modo hacer un alto y observar la situación de su propia carrera. Así como en Tucker, de Francis Coppola, el asunto era la inventiva de un creador bastardeada por la competencia feroz; en Blue Chips, lo que más resplandece es la energía devastadora con que el apasionado Pete Bell (el entrenador de los Dolphins, equipo de basquet de la Western University de Los Angeles), encarnado por Nick Nolte, maneja a sus muchachos. Pero siendo Bell el último avatar de la honestidad profesional y por no corromperse en comprar ilegalmente nuevas promesas del basquet -lo cual ya hacen todos sus rivales- corre el riesgo de quedar afuera de la competencia (acaba de tener su primera mala temporada), asunto que deriva al tema leit-motiv de Friedkin: la tentación, el pasarse al otro lado y ser absorbido por un sistema perverso que no da alternativas.

Pero, como decíamos, al ser esta situación más "humana" o "posible", dentro de la obra de Friedkin, si la comparamos con las terribles **El exorcista**, **Cruising** o **Rampage-La sangre del castigo**, este Pete Bell es presentado como un personaje que ya conoce el medio y sus riesgos, y de alguna manera tiene al alcance una segunda oportunidad que los personajes de Friedkin no suelen tener. En una charla con su jefe, el director atlético Vic Rocker, Pete le dice: "No hago trampa por dos razones: 1-Si me descubren me echan; 2-Puede que no me descubran". Esta última posibilidad es la trampa en la que suelen caer los personajes de Friedkin. Recordemos los finales de **Cruising** o **Sorcerer** -por nombrar los ejemplos más evidentes- con un primer plano del

William Friedkin dirige a Nick Nolte en Blue Chips

gesto del héroe, en ambos casos, cuando descubre que acaba de transformarse en "otro" o en "otra cosa".

La energía incontenible que pone Bell en lo suyo, nos recuerda al obstinado Popeye Doyle (Gene Hackman) de Contacto en Francia, o al Chance de Vivir y morir en Los Angeles. Pero lo que en aquellos era el puro instinto casi enfermizo-acorde con sus respectivas formas de vidaque los llevaba a mimetizarse con el mal al que se enfrentaban, en Bell es -mientras ésta no se degrade- la pasión por un oficio: "pueden vivir sin esfuerzo, pueden ir a la universidad sin esfuerzo, pero no pueden ganar sin esfuerzo", predica Bell. Ante la furia por el fracaso, su exmujer, la indulgente Jeny (Mary McDonell) le

replica: "ganaste dos campeonatos, ganás mucha plata, hacés lo que querés, y puedo seguir enumerando". Todos estos elementos construyen al personaje de Bell como un tipo voluntarioso que trata de no perder la humildad; un alter ego de Friedkin más tangible y fácil de imaginar, pero sin que por ello sus casi monstruosos antecesores dejen de ser, a fin de cuentas, diferentes vehículos de una misma metáfora. El complejo de culpabilidad del padre Damien Karras en El exorcista, la ira desenfrenada de Popeye Doyle en Contacto en Francia, o la fascinación como tentador de John Forbes (Pacino) en Cruising no son, en esencia, trampas diferentes a la que está tendida ahora para Pete Bell: el transformarse en un títere de la industria, quedando absorbido como lo fueron -cada uno a su manera, desde la inmolación hasta la desaparición de todo rasgo moral- sus anteriores avatares.

Pete Bell logra reclutar tres grandes promesas para su equipo: Butch McRae, de Chicago; Ricki Roe, hijo de un granjero; y Neon Bodeaux (el gran Shaquille O'Neill). Pero las contrariedades no se hacen esperar, los muchachos no tienen la motivación suficiente para cursar en W.U; es allí cuando se manifiesta la tentación, los "amigos del programa", bajo la tutela del jerarca Happi (J.T. Walsh) dispuesto a poner plata donde haga falta. Bell accede a la intervención de Happi y su plata sucia, para no perder a sus jugadores, y como por arte de magia: la madre de Butch consigue casa y empleo; el padre un tractor y Neon un auto deportivo. El equipo triunfa y, entre el colorido festejo en todo el estadio, hay alguien sentado cabizbajo: es Pete Bell escuchando a su conciencia.

Bell, en la conferencia de prensa, revela todo, y desenmascara el engendro en que se transformó el deporte que tanto ama: "a los graduados les excitan las victorias y eso es lo que les damos (...) Esto no es sobre educación, ni es sobre deporte; es sobre dinero, sólo dinero (...) Voy a decir dos palabras que nunca pensé que llegaría a decir: yo renuncio". Bell, en una escena anterior a todo esto, hablaba del equipo como "mis muchachos", y Happi le replicaba "¿mis muchachos?, parecés Jerry Lewis", y es que, precisamente, el discurso final de Bell, nos recuerda a otro gran discurso final, también con el resultado de toda una audiencia desengañada: el de El profesor chiflado (1963), en el que Jerry Lewis dejaba de ser el seductor Buddy Love para volver a ser el triste Doctor Julius, mientras decía -esencialmente- lo mismo que Bell: ustedes están disfrutando y festejando una cosa, pero yo soy otra. Del mismo modo, la audiencia de Bell ve reflejadas, aún fugazmente, sus miserias en el orador, y Jeny (más madura y menos ilusa que la Stella Stevens de aquel film, pero en su misma situación) descubre quién es en realidad Pete Bell.

videolanzamientos

El Diablo es un Hombre Feliz

Happi es, como su nombre lo indica, el paradigma -o uno de ellos- del "hombre feliz" norteamericano: todo el día rodeado de putas y resolviendo, con gran naturalidad, todos sus problemas con algunos billetes.

El mito nos dice que el diablo es rápido porque siempre estuvo a la caza de almas perdidas, aunque en estos tiempos ya no hablemos tanto de almas perdidas, sino de causas perdidas. Estos años de modernidad, de tolerancia y de confort, han hecho que el diablo mirara, más que perplejo, su lugar en el Universo. Ya puede vivir confortablemente en él, sin tener que correr de un lado al otro y sin tener que hacer el menor esfuerzo: las almas caminan tranquilas hacia él. El diablo, de algún modo, ya se ha "institucionalizado", el mal ya está "legalizado". Hoy es muy fácil hacer creer a cualquiera que se encuentra en una situación sin salida y que no hay otro camino que venderle el alma al diablo. Es así que William Friedkin, esta vez no precisó construir otro complejo, agudo y casi imperceptible demonio, como aquel Alain Charnier (Fernando Rey) de Contacto en Francia, o el abogado (Dean Stockwell) de Vivir y morir en L.A. Ahora bastó con mostrar al tan vulgar, habitual y grotesco Happi, a quien veremos con su sonrisa de oreja a oreja, festejando a los gritos el resultado de un partido de basquet que acaba de comprar con su propio dinero; luego de que Bell, abatido y enceguecido por la anterior derrota, haya caído a los pies de su pequeño imperio.

Pete Bell sabe lo que está haciendo al acceder a la compra por izquierda de atletas. Sabe del libre albedrío, la caída y la posible redención, lo cual lo sitúa en situación opuesta a los personajes del anterior film de Friedkin, Angel de las sombras, poblado de hombres huecos, como maniquíes que ni siquiera eran interesantes -y ése era el tema de aquel filmtomados desde el punto de vista del mal.

Por su parte, los tres jugadores que reclutó
Bell van -en su costado ético y moral- en escala
descendente, desde Neon Bodeaux, a quien Bell
va a buscar a Algiers, territorio casi tan tribal
como el tipo de juego que practica Neon bajo un
tinglado. Neon, desde su moral primitiva, está a
salvo del soborno de Happi. Luego viene Butch
McRae, un pibe de barrio que sólo quiere jugar y



36 horas en Nueva York
del director de Barrio bohemio,
Willie & Phil y Enemigos:
Paul Mazursky,
con Danny Aiello
y Dyan Cannon.
(LK-Tel)

El beneficio de la duda de Jonathan Heap, con Donald Sutherland y Amy Irving. (Gativideo)

La fuerza del viento de Carroll Ballard, con Matthew Modine y Jennifer Grey. (AVH)

China Moon de John Bailey, con Madeleine Stowe y Ed Harris. (LK-Tel)

Una temporada de incendios de John Frankenheimer, con el último trabajo de Raúl Juliá, secundado aquí por Sonia Braga. (AVH)

El corazón de las tinieblas de Nicolas Roeg, con John Malkovich. Basado en la obra de Joseph Conrad. (Transeuropa)

Sin miedo en el corazón de John Singleton, el director negro de Los amos de la calle, con Janet Jackson. (LK-Tel)

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

Traumade Dario Argento.
(Gativideo)

Vení a disfrutar de las montañas, los lagos, las playas, en Bariloche



Ubicado en el Parque Nacional Nahuel Huapi, a pocos metros de la playa y a diez minutos del centro de Bariloche

- Excursiones a precios promocionales en combi
- Información y caminatas a la montaña
- Alguiler de mountain bikes
- Lavadero y máquina lavarropas

Informes y reservas en Buenos Aires: Asoc. Albergues de la Juventud Talcahuano 214 2º Piso Tel: 476-1001 / 2537

> ALASKA albergue de la juventud youth hostel Bariloche Argentina

-con menos caracter que Neon- cae bajo la influencia de su ambiciosa madre, cuyo nombre es nada menos que Lavada. Por último, Ricky Roe es la degradación total en este sentido, quien, con un discurso estudiado, enuncia a Bell su cotización para enrolarse en los Dolphins; mientras que su padre, en una escena posterior, deja caer su máscara de tradición religiosa, cuando su rostro se ilumina ante una aparición divina: el tractor nuevo que envió Happi de soborno.

Lo que queda

Finalmente, Bell es derrotado por el sistema, pero triunfante en sus ideales, se reconoce y es reconocido en uno de sus jugadores: Neon. Como sucedía entre profesor y alumno en el final de La sociedad de los poetas muertos, de Peter Weir. Pero Pete, luego de hacerles comprender a todos cuál es el estado de las cosas (entre ellos, a su ex Jeny; a Ed, el periodista que trata de derribarlo mientras sueña con el Pulitzer; a Vic, el superior de Pete y Poncio Pilatos de esta historia, con las manos sucias pero siempre en los bolsillos); luego de demostrar esto, decíamos, Pete se queda solo, totalmente solo en la noche, buscando una segunda oportunidad. Sale de la escandalizada sala de prensa, camina una calle oscura, y al toparse con unos pibes jugando basquet en un callejón se pone a enseñarles algunas técnicas. En otros términos: si es que se hizo lo correcto, la oportunidad está a la vuelta de la esquina.

Con todo ésto, Blue Chips no es sino un logro intransferible, cuya trama, en manos de algún director especialista en "grandes alegatos" y asuntos "de la vida real", tan de moda últimamente, podría haberse convertido en un cóctel tan estruendoso como insípido. En cambio, está la puesta de Friedkin, con los acercamientos bruscos y los encuadres opresivos de una cámara que busca, casi hasta la paranoia -el punto de vista en casi todo el film es el de Bell-, entre otras tantas virtudes que se suman a su coherencia interna. Blue Chips es, en lo general, el mejor sinónimo de resistencia; y en lo particular, el trabajo de un autor de films que -a salvo del monstruo deforme en que se convirtió Hollywood- tiene cuerda para rato.

Blue Chips

(idem, EE.UU., 1994)

Dirección: William Friedkin. guión: Ron Shelton. fotografía: Tom Priestley Jr. música: Rodgers-Jeff Beck-Leiber. montaje: Robert K. Lambert. intérpretes: Nick Nolte, Shaquille O'Neal, Mary McDonnell, Alfre Woodard. 103'. Edita AVH.

Steadycam

Cursos intensivos de operación por **César Lapidus**

Grupos reducidos Equipos profesionales 16 mm - U-Matic

Cievyc

Cochabamba 868 Informes: 304 - 1297 / 26 - 1170

Todas las semanas con todas

las noticias de cultura: Cine,

Teatro, Video, Artes Visua-

les, Investigaciones de Polí-

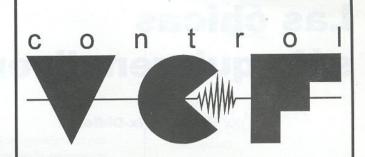
tica y de Cultura, Tenden-



cias, Espacios, Historieta,
Psicología, Televisión, Radio, Ecología, Humor, Lenguaje, Actualidad, Música,
Danza, Educación, Chicos,
Posters, Moda, Costumbres.

ni un príncipe azul,
ni la vida color de rosa.

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



PARA VIDEO Y FILM

Ahora sus producciones pueden escucharse tan bien como se ven

Estudio totalmente digital

ambientes - doblajes
efectos de sonido - música incidental
corrección de ruidos resincronización
de audio - reecualización
ilimitada superposición de bandas
master digital

Precios accesibles

Descuentos a estudiantes de cine

asesoramiento e informes

Tel. 584-0229 Fax 581-3484 Locas margaritas, de Vera Chytilova

Las chicas sólo quieren divertirse

por Paula Félix-Didier



Ivana Karbanova y Jitka Cerhova en **Locas Margarit**as, de Vera Chytilova Locas margaritas (1966) es el segundo largometraje de la realizadora checa Vera Chytilova y el último que pudo hacer antes de que los tanques soviéticos acabaran de golpe con la primavera que dio a luz a la nueva ola checa. La búsqueda de estéticas propias, de una relación personal entre obras y autores, constituyó una obsesión en los años sesenta y en el marco de las cinematografías socialistas se alzó como una reacción contra el autoritarismo y la estandarización de los modelos y se tradujo -como en el caso de Locas margaritas- en propuestas abstractas que procuraban poner distancia con el realismo socialista.

El cine checoslovaco de los años sesenta estuvo marcado por una mayor libertad de expresión que permitió el surgimiento de un grupo de jóvenes cineastas como Jiri Menzel (Trenes rigurosamente vigilados, Alondras en un hilo), Milos Forman (Los amores de una rubia, Pedro el negro), Jaromil Jires (El primer grito) y la Chytilova (Hablando de otra cosa, Locas margaritas) que aportaron espontaneidad, talento y una mirada menos solemne sobre el hombre, la sociedad y el deber ser del socialismo.

Vera Chytilova terminó sus estudios en la Universidad de Praga en 1961 y su corto de graduación, **El Techo**, abundantemente premiado en su país y en festivales internacionales, es considerado el iniciador de esta vanguardia del cine checo. Toda su obra lleva la marca de la experimentación y descubre un universo personal de preocupaciones y búsquedas: el lugar de la

videoclásicos

mujer en la sociedad, el consumismo desenfrenado, la crítica despiadada al mundo capitalista y pequeño burgués pero también al entorno anquilosado del socialismo, forman parte de los temas que decidió llevar a la pantalla, siempre combinados con un humor absurdo y la audacia suficiente como para probar cualquier idea.

Con Locas margaritas la Chytilova profundiza esta tendencia a la experimentación, juega implacablemente con el material; con cierta inspiración surrealista la narración se fragmenta en una sucesión inconexa de imágenes, texturas y colores sin más lógica que la del juego, pero con un calculado control sobre los efectos de esa combinación. Casi no hay diálogo: al ritmo irrefrenable de un piano la cámara asiste al caos desatado por dos jovencitas que, hastiadas de todo y convencidas de que en realidad nada importa, se dedican a engatusar hombres mayores, comer con un apetito desenfrenado que no repara en normas de urbanidad y destrozar con afán e inocultable placer todo cuanto se les pone delante. La coherencia interna del film está dada por ese caos, una anarquía de colores, acciones y texturas que se suceden a un ritmo infatigable y al compás de una melodía irritante. No hay contexto ni universo referencial posible, las jóvenes se mueven en un mundo vacío del que obtienen, como por arte de magia, todo lo que necesitan para sus juegos. Las dos muchachas buscan divertirse a costa de todo y de todos, sin una debida previsión de las consecuencias, sacudirse un tedio exasperante inventando travesuras dañinas pero no irreparables. Son dos mujeres niñas, dos muñequitas que se mueven como accionadas por una cuerda invisible. Un aburrimiento insoportable las pone en movimiento y puesto que no hay nada que perder ni nada que hacer, sólo queda insubordinarse.

La película supone una rebelión del mundo femenino, un mundo donde la mujer propone y dispone. Dos de los temas que obsesionaron a Chytilova durante toda su obra aparecen unidos en este film: la mirada crítica y satírica hacia el mundo masculino y hacia el consumismo que a su juicio el socialismo no había logrado erradicar.

La toma de partido es clara y tiene que ver con la idea que por ese entonces ella tenía acerca de la evolución del cine: el naturalismo debía ser una etapa superada. Aferrarse a la realidad tenía

sentido cuando todo alrededor parecía falso y en cierto modo constituyó un modo de protestar contra el régimen durante la posguerra. Pero había llegado el momento de ir hacia adelante y la respuesta estaba para ella en la abstracción, en la elaboración de universos poéticos personales que mostrasen un camino, entre los muchos posibles, para transmitir una idea. Jugar, para Chytilova, supone enseñar que no hay un sólo modo de hacer las cosas, que la mirada personal impone un sentido, que el punto de vista es una toma de partido. La intención es provocar y elaborar una estética de la provocación: "Siempre fastidiar al espectador, no tranquilizarlo, no aburrirlo pero tampoco divertirlo. Si uno se divierte no se da cuenta del significado de lo que ve; nosotros debíamos acotar lo alegre, porque el espectador va a ver únicamente esto y a no pensar, y eso destruía nuestros propósitos: obligarlo a reflexionar, dejarlo descubrir personalmente los problemas que lo afectan", dijo la Chytilova a propósito de este film. La idea es entonces despegarse del realismo para encontrar otros modos de producir sentido, invitando al espectador a participar en su construcción.

Cuando los tanques soviéticos hicieron su entrada en Praga, la experimentación cinematográfica se transformó en un peligro para el régimen. Así, en 1971, Vera Chytilova fue juzgada y declarada culpable de poco compromiso ideológico con la causa del marxismo-leninismo. El cargo era evidente: bastaban sus films para reconocer en ella a una pequeño burguesa más afecta al placer que al deber.

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.



La malvada

de Joseph L. Mankiewicz, con Bette Davis. (Memories)

Las tres edades

de y con Buster Keaton. (Círculo Cultural del Cine)

La amargura del General Yen de Frank Capra. (Epoca)

Satanás y yo

de Archie Mayo, con Paul Muni y Claude Rains. (Arte Video)

Der Müde Tod (La muerte cansada)

de Fritz Lang. (Colección Clásicos del Cine Mudo)

El gran desfile

de King Vidor, con John Gilbert. (Kinema)

Cuerno de cabra

de Metodi Andonov, con Anton Gorchev. (Memories)

Bienvenido Mr. Marshall

de Luís García Berlanga. (Círculo Cultural del Cine)

El cochecito

de Marco Ferreri, con José Isbert. (Arte Video)

Trapecio

de Carol Reed, con Burt Lancaster y Gina Lollobrigida. (Cobi Films)

La edad de oro

de Luis Buñuel, con Gaston Modot. (Epoca)

La mujer invisible

de A. Edward Sutherland, con John Barrymore (Epoca)

Entrevista a Andrés Di Tella

De Montoneros a Perón

por Sergio Wolf



-¿Podés contar cómo fue la negociación con el programa Edición Plus para emitir la primera parte de Montoneros, una historia? No en cuanto al dinero que pagó la TV, sino respecto de cuánto se resintió o negoció el material, la estructura del trabajo.

-En los dos años que pasé en Boston, haciendo documentales en la TV americana, en diecinueve meses hicimos dos programas de una hora... Ahí las dos películas fueron hechas, dentro de la estructura de una serie de diez, en coproducción. Esos trabajos se hicieron con una productora ejecutiva que mandaba a rehacer toda la película, o en una que hicimos sobre Argentina sacar los chistes porque algunos asesores creían que "un público general americano no los iba a entender". Había que poder justificar cada cosa. Eso rompe los nervios pero también libera: aprender que las cosas en cine o TV no son sagradas. Que hayas pegado cuatro planos juntos y de cierta manera..., no quiere decir que sean intocables. Acá se trabaja muy rápido...

-Querían que tengas una relación de "ajenidad" con el material -Sí, quizá pasaba por ahí. Pero no sé si estoy muy de acuerdo con lo que decís. Porque eso sería que el que hace una película para dos tipos tiene una relación muy personal con su material, y-el que la hace para un millón no la tiene. Y creo que no es así. Sí, me parece, incorpora más la idea de "otros" dentro de su película. Una divisoria sería: las que incorporan lo que el director imagina puede ser un grupo vasto de gente diferente, y las que van para un público reducido, donde el director hace algo así como una "réplica de sí mismo". Digo esto sólo para explicar que tengo una mentalidad distinta que antes respecto de los cambios que hay que hacer y negociar.

-Sería que en tus trabajos hay un pre-Boston y un post-Boston, lugar de tu experiencia en la TV americana. Obras tuyas como **Desaparición** forzada de personas, **Reconstruyen crimen de** la modelo y **Simuladores de carrera**, serían el pre-Boston...

-Sí, aunque con **Desaparición...** yo pensaba en su emisión por TV... Pero sí, creo que tiene problemas: cierta redundancia, demasiada extensión en ciertos momentos. En suma: demasiadas "marcas deliberadas de autor". Por ejemplo: todos esos paneos de los ex-detenidos que dicen "yo estuve secuestrado...", uno tras otro, y que me parecen ideas muy ingenuas, de querer hacer un "discurso cinematográfico". Falla no la duración, sino la economía. En ese sentido, hay en Montoneros... mucho esfuerzo por hacer algo que fuera muy personal y que haya economía de recursos. Dejé afuera cosas que me gustaban buscando que pueda "enganchar" a la gente en la tevé. Trabajé la estructura viendo cómo soportar las tandas... Y en ese sentido, funcionó: tuvo un rating de 12.5 puntos..., que es como un millón de personas.

-Vos me dijiste que cortaste 6 minutos, pese a que previste -al armar la estructura original- los cortes de la TV...

-Por un lado, pôrque calculé mal, y por otro porque Edición Plus tiene el espacio de los presentadores, que quita tiempo. Además, está el tema de que la TV trata de normalizar todo, le cuesta mucho, o rechaza una voz independiente en televisión. Dentro de todo, acá eso fue absorbido por los presentadores..., ahora pusieron a Franco Salomone, que es alguien de noticiero. Todo eso es parte del precio a pagar, pero estoy muy satisfecho igual... Los fines de bloque fueron respetados, corté algo en el medio de una parte "histórica" y algo que me pidieron que saque y acepté aunque no estaba de acuerdo. Era cuando luego de relatar el secuestro y asesinato, de Aramburu, Ana y otro tipo cantan esa canción montonera de "con los huesos de Aramburul vamos a hacer una escaleral para que baje del cielol nuestra Evita montonera". Y se ríen. Ahí corto a los funerales de Aramburu. Yo lo veía como un claro momento "anti-montonero" de la película, y sin embargo la productora (Lucía Suárez) creyó que podía ser ofensivo, como si nos riéramos de que lo mataran a Aramburu, como si Telefé estuviera riéndose de que lo mataron a Aramburu. Entonces, ahí se plantea el tema de ¿quién habla en la televisión?... Para mí es tan claro, es casi el momento más repulsivo... Lo interesante es que la narradora, Ana, con quien el espectador de algún modo se identifica, evoca con alegría el sentimiento del crimen. Pero para ellos, eso era al revés...

-Me sorprende que aceptes tan pasivamente cortar tu material...

videorealizadores

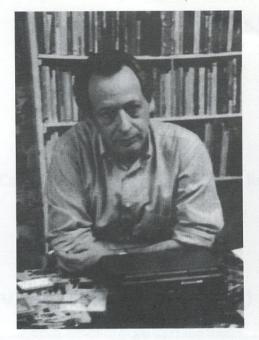
-Sí, porque me importa mucho que lo pasen en TV y lo vea mucha gente. Ese es parte del objetivo: contar esta historia, y al elegir un personaje como Ana también está implícito buscar la identificación... Es algo raro, porque por un lado quiero eso, lo incorporo en la economía de la obra... Pero hay gente, como Eduardo Milewicz, que lo elogia y dice que es muy televisivo... Me dijo que al ver la versión en video le gustó, pero que vio la versión de TV y le gustó más... Como si el contexto de estar en Telefé antes del programa de Tinelli fuera parte del producto, le diera interés. Al mismo tiempo, puedo mostrarla en el ICI o el Goethe, y no es como ver un programa de Tinelli.

-¿Cómo se vincula este tema del "flujo televisivo" para alguien que se manejó siempre de un modo autoral?

-No puedo negar que, por mi formación, pienso en cine y en la sala oscura, y en el fondo es lo que más me gusta... Hay dos límites: el de la producción y el de la posibilidad de llegar a la emisión. Es interesante: otro corte pedido por la productora era al principio, una parte muy contemplativa, con un auto llegando..., y ella me pidió reducir porque la película "no empezaba demasiado rápido", y al público hay que engancharlo de entrada. En ese sentido, había contradicciones mías y dentro de la misma obra: la empezaba más "lento", porque no era sólo la historia de los montoneros, sino también la del personaje. Por eso no empecé con otra cosa... Lo mismo pasa con el material de archivo, que está usado como si se tratara de flashbacks.

-Sería que en televisión la narración se transforma en una narración "brutalista", sin preparaciones o descansos...

-Pareciera que es así en los inicios, porque en el cine ningún espectador se va a ir de la sala en los primeros tres o cinco minutos. Hay otro pacto... La guerra acá es con el zapping... Hay una tensión... Incluso el modo en que la tevé, o Telefé en este caso, contextualizan mi película no es el que me gusta más. Trato de crear un "efecto de ficción", y hay un periodista que dice "ahora van a ver esto y esto", y después dice "ustedes vieron tal y tal cosa"... Se altera mi suministro de la información... El problema con la TV es mucho más profundo, si pensás que Edición Plus emitió solo la primer parte de Montoneros, una histo-



Horacio Verbitsky: "Descubrí que se teñía las canas" en la otra página: Andrés Di Tella

ria, porque la segunda les pareció muy "pesada", que incluía la experiencia en los campos de detención clandestinos. Era inevitable la denuncia, solo por describir lo que cuentan los personajes. Lucía Suárez dijo que si anunciaban una segunda parte, el directorio de Telefé iba a preguntar, y ella tendría que mostrarles el material, y si se los mostraba iban a decir que no.

La vida por Perón

-A partir de Montoneros... elaboro algunas ideas documentales que podrían armar una serie. Al terminar la primer parte de Montoneros... se la mostré a Fernando Sokolowicz, el dueño de Página/12. Se entusiasma con hacer la serie, y dice que quiere algo con "gancho" comercial. Y empecé a trabajar, pero su productora tuvo problemas, y no llegamos a la fecha pautada para terminarla. Perón, una vida tiene formato parecido al de Montoneros...: en video, dos partes de 45 minutos cada una... Es una biografía de Perón, y lo más increíble es que descubrí que nunca se había hecho. La TV nunca había contado la vida de Perón y el cine tampoco. Salvo los dos documentales que hicieron Solanas y Getino en Madrid, donde Perón cuenta parte de su vida. La estructura tiene más que ver con el documental biográfico convencional, si bien no hay una vozoff. Lo que sí hay, es un chico de secundario al que le pidieron un estudio sobre Perón, y lo hizo. Yo quería ya entrevistar pibes de secundario de hoy a ver qué pensaban de Perón. Y trabajando en la investigación y guión con Roberto Barandalla, me cuenta que en sus clases de periodismo tuvo a Leandro, que había hecho una monografía sobre Perón en el Nacional Buenos Aires. Es un chico que se interesa por Perón y que, de algún modo, funciona como Ana en Montoneros... Hay momentos de "puesta", como una parte en que va a comprar un cassette de Perón, o cuando va a Lobos. Y lo que sí hace mucho es leer textos, la mayoría de las veces en cámara... Con Perón... me dí cuenta que mi método de trabajo, sólo con testimonios directos para armar el relato, acá es muy difícil. Fundamentalmente, porque la gente no te cuenta muchas cosas. Así se me ocurrió que además de esto, haya un off absolutamente clásico, casi en la línea de Sucesos Argentinos de los '50, y que iba a ser leído a cámara por D'agostino. Y justamente, el primer material de archivo que aparece en la película es de un cumpleaños de Perón, donde Perón vuelve a Lobos, que tiene la voz de D'agostino. Cada vez que necesito información que no tengo en los testimonios, la hago a partir de D'agostino... Hay muchos testimonios... Es una biografía cronológica de Perón, de la niñez a la muerte...

-¿Por qué elegir un adolescente? ¿Sería Perón desde los '90...?

-El adolescente no es un narrador, no es como Ana en Montoneros..., es más la figura del "investigador". Alguien que se reúne con compañeros e investiga. No está en entrevistas con los testigos, eso lo decidí de entrada: no simular que él los entrevista. D'agostino me sirve pero tampoco es el narrador...

-Generacionalmente vos estás en el medio, justo entre la generación del '45 y la del '90...

-Sí, puede ser... La película en realidad empieza con la reunión del 17 de octubre del Club del '45. Son gente mayor, entre los que están Rocamora y Cereijo, y cantan la Marcha Peronista. Es cierto que Perón para mí no es lo mismo que pudo ser para ellos, o para los Montoneros. La presencia de Leandro marca más esta distancia, esta brecha de edades...

-¿Cuál es el punto de vista sobre Perón?

-Es un personaje que me fascinó, desde hace mucho... Una de las cosas que más me gusta del documental, es que te obliga a hacer un montón de cosas "interesadamente". Leer un libro de historia con el objetivo de sacarle algo. "Interesada" incluso en el mal sentido, en cuanto a que quizá cambiás el sentido de lo que ahí se dice, porque buscás un dato curioso que te puede resultar revelador sobre él, o sobre el estilo político que tenía. Por ejemplo: en el último discurso antes de las elecciones del '46, empieza dirigiéndose al público y después -como le dicen que no está saliendo bien por la radio- se olvida



Enrique Pavón Pereyra: "El reconocía a todos cuando hablaba desde el balcón; en medio de los gritos me preguntaba: ¡Aquel no es fulano?"

del público y le habla al micrófono de la radio. Eso que podía aparecer como un detalle, para mí cobra gran importancia. Pero fundamentalmente, lo que me interesó fueron dos cosas: una, es cómo hizo Perón para llegar al poder y mantenerse, y sus estrategias; y la otra, tratar de llegar al Perón íntimo, donde aparece a través de testimonios una sensibilidad social real que iba unida a cierta inescrupulosidad en el manejo del poder... En este punto, hubo problemas con ciertos testigos que finalmente no pude incluir: uno, secretario privado de Evita, y que dijo que se juramentó no hablar, otro allegado a Evita que odiaba a Perón y por eso no quiso aparecer, o el doctor Taiana que firmó tanto la defunción de Evita como la de Perón y que a último momento dijo que no le parecía oportuno...

-Ahora bien: estas "ausencias" deberían aparecer en el material, respecto de lo que revelan de Perón al ellos no querer hablar..., revelan más sobre el mito Perón que un testimonio, digamos,

-Lo acepto como una sugerencia, pero no sé si "entran"... Porque el estilo del documental no es un estilo reflexivo sobre sí mismo... O porque esa reflexión está en cosas muy sutiles, que no quiero que molesten, volviendo a lo de distintos públicos. No sé si corresponde con el tono del trabajo, o con mi imaginación del público que lo

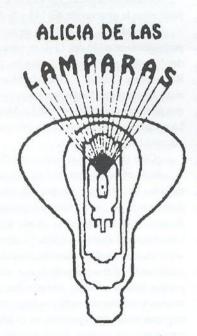
va a ver... Pensé mucho, al principio, en problemas de representación: buscaba a un tipo que haya pintado a Perón, o un cameraman como Pujol, que lo había filmado, y no dió muy bien... Esta línea no la seguí...

-Trabajaste con "dos campanas" acerca de Perón. Es decir, lo que serían, por tomar dos historiadores contrapuestos, una en la línea de José María Rosa y otra en la Halperín Donghi...

-No exactamente. Pero está Sebrelli, que, por ejemplo, estaba escuchando una radionovela y lo interrumpen con la destitución de Perón en el '45. El describe el peronismo como nazismo... Y está Fermín Chávez, que narra cómo Perón descubre el poder de asociarse con el sindicalismo, y que es algo más bien cínico. Y acá volvemos a lo de la "lectura interesada": si tomo toda la entrevista a Chávez, el 90 % es pro-Perón, pero no todo... Y vos dirás: ¿no es injusto tomar una muestra no representativa? Creo que no. El lenguaje del cine permite eso: una expresión, un silencio, aquello que pasa mientras los personajes hablan...

-Claro, eso sería la convención de representación de "lo democrático" en el documental...

-Sí. En alguna parte lo uso, no siempre. Pongo las dos campanas pero no desde el centro, sino desde un lugar algo "excéntrico".



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**



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

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



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

CURSO "INTRODUCCIÓN AL CINE" (1mes). Gratuito. Inicio 3/3. Inscribite.

CHARLAS DE ORIENTACION Martes y Jueves 19.30 hs. Retirá un VIDEO obsequio.

• Matrícula \$250 • DESCUENTO ESPECIAL hasta el 10 de Marzo 20% •



TACTICA

Deleu Diene Signant Si

el artista autoconsciente Durante tres días de diciembre, el cineasta polaco Krzysztof Kieslowski dictó tres extensas conferencias sobre su tríptico Bleu, Blanc y Rouge, la última de las cuales no se estrenó aún en Buenos Aires, pero sí se exhibió para los asistentes al seminario. Cada una de las charlas, se concentró sólo en unos pocos aspectos de cada film. Por eso, lo que se lee abajo pareciera un único eje que se prolonga hasta agotar el tema.

por Yvonne Yolis



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

1. Bleu: Guión y Proceso entre Idea y Resultado

Empezaré explicando qué quiero decir con el tema *Idea, guión, efecto*: el *proceso entre la Idea y el Resultado*. Partamos de lo general. La base de estos tres films son tres palabras muy relacionadas con la Revolución Francesa: *Libertad, Igualdad, Fraternidad*. Antes de hacer el guión analizamos qué significan estas palabras para el hombre hoy, desde su óptica personal e individual. Quedó de lado todo lo que estuviera vinculado con historia, política o sociedad. Nos importaba saber qué significan para una persona común, para cada uno de nosotros. Esa fue la primera idea.

La segunda idea fue crear las historias de tal forma que se conectaran entre sí. Que tengan relación, pero sólo en cierto grado, para no convertirlas en un serial de TV. Así decidimos que estas películas tendrían elementos comunes a las tres, pero, por otro lado, que esos elementos no influirían en la comprensión de la trama. Es decir: uno puede no percibirlos e igual entender el film. Queríamos que quienes buscan coincidencias o puntos en común entre las películas, los encontraran. Y las que no lo hacen, porque no les interesa, pudieran ver cada film por separado.

La tercera idea estaba vinculada con la producción. Al ser una producción francesa, Bleu debía realizarse en Francia. La segunda película, como yo soy polaco, debía hacerse en Polonia y en polaco, aunque el dinero seguía siendo francés. El tercer país lo buscamos mucho tiempo y al fin optamos por Suiza. Por dos motivos: primero, porque en parte de Suiza se habla francés; y segundo, porque Suiza es un país especial en cuanto a la forma de vida. La gente es la más rica del mundo, pero a la vez es la más infeliz y solitaria.

En cuanto a la Libertad, que es el tema que correspondería a Bleu, qué podemos decir de la Libertad. Qué es la Libertad. Libertad de qué y hacia qué. Si analizamos el tema de la Libertad como idea general, llegamos a la conclusión de que la Libertad es la falta de obligaciones. Falta de obligaciones hacia todo, si la entendemos como idea absoluta. Libertad hacia las obligaciones con nuestros seres queridos, hacia el trabajo. O la libertad del dinero. Y luego nos preguntamos si la gente quiere este tipo de Libertad, y concluimos en que no. La Libertad es algo a lo que todos aspiramos y que todos deseamos, pero que es contrario a nuestra personalidad, a nuestra naturaleza. Si por casualidad nos hallamos en una situación en la que estamos totalmente libres de obligaciones, automáticamente buscamos dónde encasillarnos. Por eso el tema más simple, pero al mismo tiempo más serio para tratar la Libertad, es el amor. Porque el amor es lo contrario a la Libertad. El amor hace que nos veamos

obligados hacia aquellos que amamos, pasamos a depender de esa persona. Por supuesto, esto es la Libertad entendida como una idea bastante abstracta. Presentamos esta idea en el film como una tesis, como un objetivo al que tratábamos de llegar. El cine trata de mostrar la realidad cotidiana, pero para darle dramatismo, hace falta "apretar" esa realidad, para obtener el efecto buscado. Lo mismo pasa con la idea de Libertad: hay que marcarla muy bien, para llegar a la conclusión, una vez que está clara, de que no queremos llegar a ella. Esa fue la primera etapa de trabajo con la Idea.

Tratamiento y guión

La siguiente etapa era el guión. Pero mi modo de trabajar es hacer el *treatment*, antes del guión. Este consta de veinte o veinticinco páginas que contienen todas las ideas, personajes, todo lo que va a tener el futuro guión en forma reducida. En general, escribo tres versiones del *treatment*. Al escribir la primera, ya consulto a mis colaboradores en la realización del film: el productor, el director de fotografía, el compositor y un grupo de amigos que me dan su opinión.

Cuando termino la tercer versión -que espero sea la mejor- empiezo a escribir el guión. El guión está escrito según los modelos profesionales que rigen en el mundo. Tiene una página por cada minuto de filmación, o sea, unas noventa páginas, que es lo que dura el film. Estos son los aspectos técnicos. En cuanto a la trama, buscábamos un personaje para representar la historia, que respondiera a los análisis previos sobre la palabra Libertad. Y aparece la pregunta de cuál es la historia, quién es el personaje. Si va a tratar de romper con todas las relaciones que tuvo hasta el momento. O es alguien que, por una causa exterior, perdió todos los vínculos. Elegimos la segunda opción. Decidimos que eso debía pasar al principio del film para que la persona, de golpe, se hallara ante la libertad total. Así tendríamos suficiente tiempo para ver cómo se desarrolla ante esa libertad. Luego, buscamos la forma de sacarle al personaje todo nexo con el mundo. Las posibilidades eran muchas y al fin optamos por un accidente de auto, que le dejaría sin seres queridos.

Son tantos los accidentes que ocurren hoy en día, que era una situación creíble para el público. El problema principal fue elegir al protagonista. Decidir si debía salvarse el hombre o la mujer. Y quién debía morir. ¿Un hijo?. O quizás no tendrían hijos. Nos decidimos por una mujer de treinta y cinco años, esposa de un compositor muy conocido mundialmente y que pierde en el accidente a su marido y su hija. La idea de que fuera compositor apareció cuando estaba haciendo el *treatment* y lo pensé por tener un amigo compositor con quien

me gusta trabajar. El fue quien hizo la música original del film. La música, además, juega un papel muy importante. Era el método más adecuado para mostrar cómo su pasado vuelve hacia ella. Elegimos una mujer porque nos pareció que los vínculos que ésta tiene con sus seres queridos, son muy especiales, más profundos y arraigados de lo que pueden llegar a ser para un hombre. La reacción de la mujer va a ser mucho más emocional, más espectacular. Esto equivale a que será mucho más fácil de demostrar. Es decir: creo que de ser el hombre quien ve que su vida ya no tiene sentido, y decide suicidarse, es probable que lo haga. Me es más fácil imaginarme, al mismo tiempo, que una mujer va a decidirse a hacerlo y, al final, se echa atrás.

El segundo camino era cómo actuar para que no se convierta en una historia banal. Cómo evitar las escenas con la mujer que va al cementerio a llorar a su familia, y que vimos cien veces en otras películas. Hay que darle fuerza. Una fuerza que la ayude a olvidarse de todo y le dé el poder de decisión como para cortar con todo aquello que tuvo en la vida y se terminó. Pero, por supuesto, es imposible evitar lo que ella siente por su hija perdida. Así que pusimos situaciones en las que se viera lo fuerte que había sido ese vínculo y cómo ella seguía sintiéndolo por más que lo evitara. Por eso la escena en la cual Julie toca el ataúd durante el entierro que ve en TV. Por el mismo motivo aparece la lámpara azul de cristalitos. Es lo único que la actriz se lleva de su hogar. Es algo de lo que no puede deshacerse y después va a verse envuelta en una trampa por culpa de la lámpara. Cuando su vecina prostituta conozca el departamento, comentará que ella tuvo una lámpara similar cuando era chica. La actriz se acercará a ella muy emocionada, porque no está en condiciones de no acercarse a alguien que tuvo la misma lámpara que. su hija. En un futuro, Julie va a responder al llamado de ayuda de la "putita" y descubrirá. por televisión, algo que no hubiera visto si no hubiera ido hacia allí: su esposo tuvo una

Este es el segundo punto dramático de la película. El primer plot-point fue cuando el personaje deja su casa para mudarse a París. Ella abandona la casa, el dinero, no quiere nada que le recuerde lo que ya no volverá. Todo el film está contado a través del punto de vista subjetivo de Julie. Queríamos entrar en su cabeza y en su estómago, para saber lo que sentía. Por supuesto, la cámara es un aparato muy primitivo, sólo se puede subjetivar el punto de vista del personaje. El mundo, todo lo que la rodea, está visto a través de su mirada. Con respecto a la subjetivización pensé, además, que el tiempo debía adquirir para ella una dimensión distinta al tiempo normal. Que en vez de un segundo entre una palabra y otra,

pasara mucho más tiempo. Este recurso se usó cuatro veces. Algunas veces tenemos que olvidarnos de este punto de vista y mostrar otras cosas para que la historia sea entendible. Por ejemplo, la inclusión de los ratones. Los ratones representan la idea del peligro. Tratan de demostrar que la soledad puede ser penosa, trágica. La soledad como imposibilidad de ir hacia alguien en busca de ayuda. Cómo puede librarse de los ratones una mujer solitaria. Qué hace alguien que no desea tener ningún tipo de vínculo, que desea olvidarse de todo, si de pronto se siente culpable, si tiene remordimientos. Estas ideas surgieron antes y en el momento en que se escribió el guión. Aunque el guión luego cambió de modo fundamental, ya que era mucho más amplio que la película. Había más información, más escenas, más personajes que en el film. Para tratar de hacer una película sencilla, corta, tuve que quitar muchos elementos que la hacían más comprensible.

Los demás personajes surgen de acuerdo a las necesidades de la historia. El hombre que la ama era indispensable, ya que al final del film, él debía dejarla ir hacia algún lugar. Algún lugar que quizás no era el mejor, pero era mejor que aquel en que ella estaba en ese momentro. Ir a algún lugar en que no tenga problemas con los ratones, si reaparecían. Además, sentí que necesitaba tener otros parientes, por eso aparece la madre. Aunque no está presente del todo, quizás no está tan "volada" como parece a primera vista. La vecina era también indispensable, porque a través de ella llegamos a la trampa que le espera a Julie.

La Trampa

Creo que debemos detenernos a hablar sobre el tema de La Trampa. La mayoría de nosotros no se da cuenta que al fin y al cabo vamos hacia una trampa. En algún lugar, a cada uno de nosotros nos espera una trampa. ¿Somos capaces de defendernos de ellas? ¿Somos capaces de detenernos ante ellas? ¿O vamos a caer en ellas? La mayor trampa, obviamente, es la muerte. Ni uno de nosotros se salvará de caer en ella. Pero hay trampas más pequeñas. Trampas que por decisión, o causa externa, hacen que ella pierda todo lo que tenía, o que se entere de algo de lo que no quería. En un momento, a Julie empieza a interesarle la música. De nuevo se ve envuelta en una trampa, porque alguien ajeno va a terminar la música que ella estaba segura que había destruído. Y por primera y única vez en el film, ella corre y grita. Cuando escucha lo que está escribiendo Olivier, empieza a cambiar esa música y eso la atrae. Todas estas trampas son construídas en el guión. Es indispensable que haya esas trampas en las que cae el protagonista, para poder sacarlo y seguir desarrollando la acción de la

película, y para, de esa forma, interesar al espectador. Los americanos dicen que entre el personaje y su objetivo siempre tiene que haber "barreras". Yo considero que entre el personaje y el objetivo, que no necesariamente debe conocer, debe haber trampas. Se puede decir que las trampas y los obstáculos son lo mismo, que sólo se trata de un nombre. Creo que no es exactamente así. La trampa es muy diferente al obstáculo. Muchas de esas trampas están delante de nosotros. Yo, en lo personal, le tengo mucho miedo al futuro. Prefiero el pasado, sé lo tonto que fui, cuántas maldades hice y qué decisiones estúpidas tomé. Pero todo eso ya pasó. Tal vez me espera más sufrimiento del que ya tuve. Le tengo mucho miedo al futuro y creo que éso se refleja en mis

Volviendo a los personajes secundarios, puedo decirles cómo surgió el personaje del joven al costado de la ruta: ése muchacho soy yo. Hace cuarenta años estaba sentado en la banquina de una ruta, ocho horas o quizá diez, y nadie quería llevarme. De repente, pasó un auto que tampoco se detuvo y pensé "ojalá le pasara algo". Un segundo después oí un ruido terrible y ví el auto accidentado contra un árbol. Las tres personas murieron. El muchacho trata de embocar el balero. No puede, y de repente, emboca. Hay acá una especie de relación. Además, este personaje aporta información sobre el marido. Nosotros sabemos poco del hombre que murió: que es compositor, por un momento al principio vemos cuando se estira, sabemos que Julie lo amaba, podemos reconocerlo a través de la casa en la que vivió, pero sabemos poco. Tenía que aparecer este muchacho para que ella diga: "Mi marido es de esa clase de gente que al contar un chiste repite dos veces la última frase". Esta frase simple, le da una caracterización especial.

También a través de otros personajes, se sugiere la idea de que era Julie quien le escribía la música al marido. Yo creo que la protagonista no puede hacer nada cuando se encuentra frente a la hoja en blanco. Pero si hay algo escrito en la hoja, esa mujer puede corregirlo. No importa si se trata de música, de una poesía o del proyecto de un arquitecto. Existe gente que tiene un gran talento para hacer correcciones. Son capaces de hacer, de algo mediocre, algo muy grande. Julie cumple esa función.

Guión y resultado

Quiero marcar las diferencias entre el guión y el resultado, remitiéndome a la primer escena de la película. Mediante qué elementos podemos mostrar la historia de un accidente. En el guión estaba descripto de una forma totalmente distinta: había una gran autopista, elegíamos un auto en el que se interesaba la cámara, y lo seguía. Pero no era una buena idea. Debíamos introducir el sentimiento de peligro desde el pricipio. El director de fotografía propuso que pusiéramos la cámara debajo del coche, o sea un punto de vista desde el que nunca vemos. Mostrar el auto como un montón de fierros que representan peligro. Era un punto de vista muy bueno, así que decidí empezar las tres películas con algo que se podría denominar "el *underground* de la tecnología".

Luego mostramos que esta familia estuvo viajando varios días. Así que aparece la primer posibilidad de peligro, que el accidente se produzca a causa del cansancio. La segunda opción también surgió en el rodaje: las gotas de líquido que indican una falla en el auto. Después, por casualidad, apareció la tercer posible causa del accidente. Cuando fuimos a hacer la fotografía, el último día de filmación, era una mañana muy neblinosa. Decidimos seguir rodando, e incluirla como otro elemento de peligro. Las tres causas posibles del accidente surgieron durante el rodaje, pero no estaban en el guión.

Lo que si previmos es el perro, que luego del accidente pasa corriendo. La primera vez que monté la película sin las gotas de aceite, faltaba carga emotiva, por eso incluí una serie de elementos, para que el espectador pueda elegir el que le parezca más convincente. Otras escenas las modificamos en la filmación o el montaje. Por ejemplo, la charla con la reportera era mucho más larga. Luego se cortó y se dejó lo más importante. También se cortó la escena con el abogado, donde se revela cómo llegan al número de cuenta en que ella deposita la plata. Números que salen de fechas y datos personales míos.

2. Blanc: Tiempo, Acción y Reflexión, Juego con el espectador

Antes de remitirme a los ejes elegidos, quiero aclarar el concepto de Igualdad, del que partiremos para hablar de Blanc. Volvamos al razonamiento de Bleu. Habíamos tratado de entender qué significa la Igualdad para la gente común. ¿Acaso la gente desea que seamos todos iguales? ¿Nadie quiere ser igual? En Blanc, el protagonista no sólo no es igual, sino que está siendo despreciado hasta el límite que alguien puede llegar a tolerar: la mujer no lo ama, se divorcia de él. El ya no es un hombre, porque no puede satisfacer sus necesidades. Ella le saca el auto, el dinero, lo echa a la calle, y no sólo eso, además incendia la peluquería para sacárselo de encima definitivamente. Una vez que él fue tan despreciado, lo menos que espera es ser tratado como "igual".

Pero la Igualdad, no basta. Cuando consigue ser igual, en seguida quiere ser "mejor".

Surge el mecanismo de la Venganza. El desea vengarse, no está en condiciones de perdonarla. Pero aunque no se da cuenta, su motivación es el amor. ¿Qué es la venganza? La venganza es siempre superioridad: se le demuestra a alguien que no es nada, que se lo puede despreciar. Ella viene a buscar dinero. Así, él demuestra lo débil que es ella. Una debilidad que, por otro lado, es comprensible. Y no sólo eso: aparece, hace el amor con ella como nunca lo habían hecho antes, y luego la detienen por asesinato. La lleva a una trampa sin salida. Así que si hablamos de Igualdad, él quiere ser mejor. Cada uno quiere ser mejor. Por ejemplo, Mikolaj desea que Karol lo mate. Karol le contesta que todos sufren. Pero Mikolaj desea ser mejor. Desea sufrir menos que los demás, no quiere ser igual. El único momento en que hay Igualdad entre los dos personajes centrales es, quizá, en la última escena del film, al resurgir el amor puro. Muchas cosas dificultan ese amor. Pero él prefiere ser amado, desde la cárcel, que no serlo dejándola en Libertad.

Para analizar Blanc, tomaremos tres ejes que están muy vinculados entre sí: el tiempo, la acción-reflexión y el juego con el espectador. La elección es acertada para este film, ya que tiene los elementos que tratan estos tres

El espectador soy yo

En cuanto al juego con el espectador, el espectador en cine es lo más importante. Y siempre plantea un problema clave: ¿quién es el espectador? Los americanos hacen films específicos que apuntan a un cierto tipo de público. Van a un espectador en particular, de modo muy puntual. Tienen métodos específicos para eso, por ejemplo el sistema de la preview, que se utiliza desde Chaplin, cuando mandaba escenas cortas a ciudades chicas para ver cómo reaccionaba el público, y sólo les preguntaba a sus asistentes si los chicos se habían reido. Si le decían que sí, dejaba la escena, si le decían que no, la cambiaba. Hoy la preview se deformó un poco. Hay grupos especializados de gente que va a las presentaciones y el público recibe cuestionarios muy complicados de contestar. Y según datos estadísticos que se sacan de las encuestas, se decide lo que se deja, lo que se cambia o corrige totalmente. Y quizá el film estaba listo...

Si tomamos el método de los americanos, el espectador es el que asiste a la preview. Pero para mí no es así. Considero que el espectador es alguien distinto. Alguien simple, igual que yo. Igual de inteligente, de tonto, de débil, de fuerte. Y que responde a ciertas emociones y tiene la misma sensación de que el asiento es duro, si la película es aburrida. Así que nunca estaría de acuerdo en hacer un film con el sistema preview. Seguramente, por eso tengo menos público... Pero, al mismo tiempo, no aparecen películas que sean unas iguales a otras, o en que los límites estén algo borrados porque los productores buscaron un standard de película. Por eso lo considero una persona como yo. Si hago tanto un film para cine o para TV, considero que se debe cierto respeto al espectador. Así, en el juego con el espectador estoy jugando conmigo mismo. Porque me estoy basando en mis propias reacciones.

Mi idea es crear, durante todo el film, cierta tensión. Esta tensión se crea sólo si el público se identifica con el personaje principal. Eso significa que el espectador desea que el personaje triunfe, que logre su objetivo. Ya expliqué con qué elementos busqué mantener la tensión en el inicio de Bleu. Y el segundo problema es cómo sorprender al espectador. Considero que debo y puedo sorprenderlo, siempre y cuando antes lo prepare para eso.

Montar es probar

En cuanto al tiempo, Blanc es un film que narra en dos horas parte de la vida del protagonista. Esto es: una elipsis. En realidad, la única película que se me ocurre no usó elipsis, es una película de ocho horas que trata del sueño de un hombre¹. Empieza cuando él se acuesta y termina cuando se despierta. No había ahí ninguna elipsis. Así que cuando éste suspiraba, se conmovían todos los que estaban en la sala, que no eran más de tres tipos. De remitirnos al comienzo de Blanc, vemos tres convenciones de tiempo. El presente: que cuenta un año y medio en la vida de Karol y dura el tiempo real que dura el film. El pasado: que usamos tres veces en el relato, retrospectivamente. Y la anticipación: que usamos cinco veces, en situaciones que creamos al montar. El primer plano del film, es el de la valija, que luego veremos cuando el protagonista viaje a Varsovia. Uso este plano para poner los títulos. Es un plano delicado, pero a la vez subraya lo importante de la valija. Hay aquí, entonces, una anticipación: tres veces aparece la valija, acompañada por una música suave. No alcanzamos a reconocer la melodía, pero podemos identificar instrumentos y tipo de música: es una danza polaca típica, que se convertirá en un nexo entre el protagonista y Dominique. Es otro elemento con que preparamos al espectador.

En el juicio, lo que hacemos es jugar con el intercambio de miradas. Todo lo que dicen en francés le debe ser traducido, pero él se enoja. Creo que es por eso que lo queremos, ya nos identificamos con él. En esta escena entra Julie al juzgado buscando a la amante de su marido: se establece uno de los vínculos con Bleu.

En la escena retrospectiva de Dominique en la iglesia, queríamos jugar con el tema de los animales. Buscábamos -y no se pudo lo-

grar- filmar el nacimiento de pequeñas palomitas. Queríamos mostrar, por un lado, que transcurre la vida de los protagonistas; y por otro, que transcurre la vida de los animales, que se van multiplicando. La idea del tiempo, de que la vida sigue. Sólo lo logramos en Bleu con los ratones y en Rouge con los perros. Así que se inventó un elemento, el sonido de las palomas al volar, para reemplazar esa idea.

La escena en que Karol vomita en el baño del juzgado, la saqué y la puse varias veces en el montaje. Creía que el espectador podía perderle cariño al personaje. Hablamos de elipsis. Entre el plano general del juzgado y la situación en el baño, hay una elipsis. En la primera versión del montaje del film, fue hecho de otro modo: Karol buscaba durante mucho tiempo a Dominique, en distintos pasillos, allí también se cruzaba con la protagonista de Bleu. Luego se encuentra con Dominique, ella lo mira de modo frío, muy desagradable, pero él trata de sonreírle. Eso hace que se ponga tan nervioso que tenga que ir al baño a vomitar. Después decidí sacar la escena del corredor, porque no era necesaria, pero la parte en que vomita, quedó. Temía que el espectador dejara de identificarse con él, pero luego, cuando ven su cara tan hinchada e infeliz, no pueden perderle-

Aparece de nuevo el tema del juego con el espectador: aparece Dominique sacando la valija del auto. Me pareció más interesante que veamos primero la reacción del protagonista y luego cuál fue el motivo de esa reac-

Respecto del sonido, nos manejamos con dos atmósferas, la de dos mundos distintos: el de París, donde hay más ruido, mucha gente; y el de Varsovia. La diferencia entre la velocidad de una ciudad y otra, influye en el transcurso interno del film. La primera parte de la película, en París, está contada de una forma más calma y las elipsis son menores. La segunda parte es más dinámica, está contada de modo más rápido y montada a más velocidad. Las elipsis son más grandes. En cuanto al manejo de los tiempos -como anticipaciones o repeticiones-, resultaron en el montaje del film. Así que al filmar en las distintas ciudades, no hicimos diferenciación.

En la siguiente escena, aparece otro de los elementos que yo quería uniera a los tres films. Es una persona mayor que intenta colocar una botella en el recolector de basura, pero ya no está en condiciones de hacerlo porque es muy vieja. En Bleu, Julie -en igual situaciónno la ve porque tiene los ojos cerrados, está tomando sol. En Blanc, este anciano está en similar situación pero Karol lo ve. Lo que hace, es reírse con mucho placer y pensar que hay alguien al que le va todavía peor que a él. No deberíamos quererle por esa sonrisa, porque allí se nota algo de desprecio, pero en eso consiste un hombre pequeño. Nuestro personaje es un hombre pequeño.

Acción-Reflexión

La división entre lo que se refiere a momentos de acción y a los momentos de reflexión, no puede encerrarse en una fórmula. Todo depende de la película, y de su estructura. En **Blanc** esto es muy claro y marcado. La escena de la botella y las escenas del busto, tienen que ver con la reflexión. Pero no es una reflexión pura. Porque, por ejemplo, en la escena del anciano, el protagonista halla las llaves de la peluquería, que son un elemento de la acción. El hecho de que halle las llaves nos lleva a la siguiente acción. El conocimiento del busto permite operar con ciertos elementos que, de alguna forma, reflejan a Dominique. Todo lo que tiene que ver con el busto, y casi la mayoría de lo vinculado a la moneda, pertenecen a la reflexión. Las escenas de reflexión no hacen avanzar la acción, pero dan pie a ellas. En las escenas de acción, aparece el motor psicológico de la futura acción.

La primera vez que aparece el busto, constituye una escena de reflexión. En cuanto a la acción, él repite lo que nosotros ya sabemos: mira el busto y le dice "te amo". En cuanto a la reflexión, nos damos cuenta de lo fácil que le resulta a él simplificar el sentimiento que tiene por Dominique. Basta con que el busto sea apenas parecido a ella.

Respecto de la secuencia final, los films de la trilogía terminan con el primer plano del protagonista llorando. Cada uno llora por distintos motivos, pero todos tienen esas lágrimas. Los tres films fueron pensados de este modo, con un elemento más que los conecta.

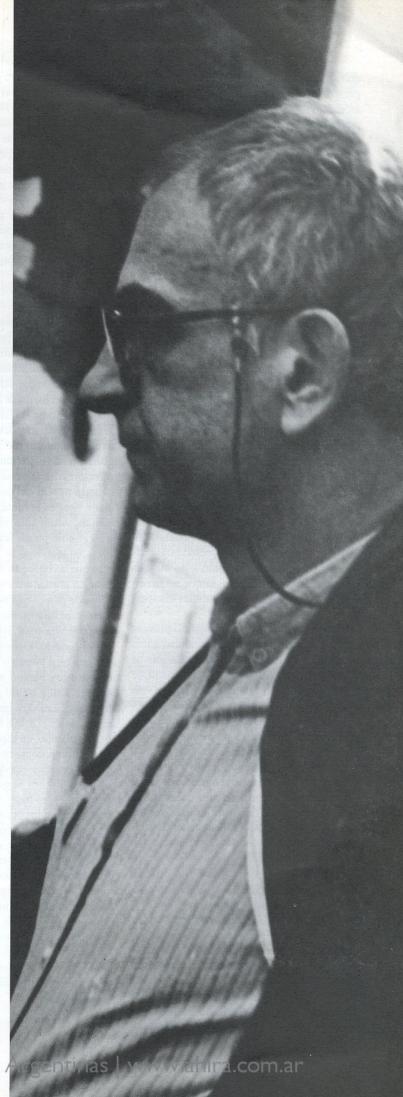
En esta película fuí demasiado lejos al eliminar lo que no me parecía necesario. Aunque hay muchos momentos que de modo intuitivo nos imaginamos por qué ocurren de tal forma, no está explicado. Por ejemplo, el final. Para muchos espectadores, no queda claro, y creo que es mi culpa. Creo que al quitar muchas de estas partes que consideré innecesarias, se perdió algo de lo que se quería transmitir.

De todas las versiones que pruebo en el montaje, decido cuál es la definitiva por varios parámetros. Primero, me guío por mi sentido común. En todas las filmaciones están presentes el productor, el director de fotografía, el co-guionista y el sonidista. Son varias personas que tratan de ver cómo funciona la mencionada versión. Pero, en realidad, trato de guiarme por mi sentido común. Cuando creo que saqué todo lo que podía sacar de la película, sin dañarla, creo que está lista. Tengo, además, otra medida, que es un cosquilleo que se produce en mi brazo cuando algo me conmueve. Si durante una de mis películas tres o cuatro veces siento eso, es que puedo ir terminando. Y, por supuesto, tengo en cuenta el tiempo. Me cuido mucho de eso: trato de hacer films que el espectador pueda aguantar.

3. Rouge: el actor y el sonido

Hay dos temas que no tratamos y creo adecuados para definir un film. Por un lado, el *casting* y el trabajo con el actor; por otro, la función del sonido, el montaje y las imágenes.

El guión de esta película fue escrito para Irene Jacob. Es una joven actriz francesa que conocí al hacer La doble vida de Veronika, y con la cual trabajé muy bien. Es una persona poco usual, en especial en este ambiente. Si la vieran por la calle no la reconocerían: es una estrella que cobra mucho por sus películas pero viste normal, viaja en subte y no la notarían. Porque la conozco, me decidí a hacer este guión. Porque creo que esa bondad que ella tiene adentro, esa luz interior es algo que, simplemente, no puede actuarse: no importa lo bueno que sea el actor, o cuánto haya estudiado. Hay ciertas cosas



que un actor no puede actuar. Por ejemplo, la personalidad. Eso se tiene, o no se tiene. En el momento de elegir a los actores, es decir durante el casting, reviso sus conocimientos técnicos. Esta es una condición necesaria, pero no indispensable. Indispensable es la personalidad, ese "algo" que es muy difícil de reconocer y sólo se puede fotografiar en una atmósfera adecuada. Ese "algo" se puede definir recién al hacer las primeras fotos. Y no simples tomas en video, sino tomas largas hechas con una cámara de 35 mm. Entonces, puedo advertir si en la pantalla alguien atrae nuestra atención o no. Y esta es precisamente la diferencia entre tenerla y no tenerla. En el mundo hay muchísimos actores muy bien preparados, que conocen su trabajo y pueden actuar lo que sea: la alegría, desesperación..., pero carecen de personalidad.

El actor, para mí, es en principio una persona y luego un actor. Una persona, es decir alguien que piensa, tiene una imagen del mundo o una relación con lo que pasa alrededor, tiene sus sentimientos y su vida. Y alguien que, si me tiene confianza, está dispuesto a prestarme todas esas cosas durante el tiempo del rodaje. La posibilidad de usar todo eso que él tiene, se obtiene teniendo una buena relación con él. Desde que ve que confío en él, está dispuesto a confiar en mí. Por eso en la primera reunión no hablo del personaje ni del guión. Le pregunto cómo se levantó, cómo está su vida y de inmediato le respondo a las mismas preguntas. Converso de cosas que no tienen que ver con el cine, sino con que ellos sean per-

De los tres films de la trilogía, la primera no fue escrita para nadie. En realidad habia pensado en una actriz pero luego cambié de opinión. Juliette Binoche me convenció de que ella podía hacer el papel, ya que lo veía muy joven. Blanc, la segunda película fue hecha para Zbigniew Zamachowski, que es el protagonista. Y la tercera, para Irene Jacob. En el caso de Rouge, tenemos dos actuaciones. Valentina estaba definida, pero no tenía al juez. Al escribir el guión, empecé a buscar a este personaje, porque me daba cuenta de lo importante que era. Debía ser un actor que hablara francés. Me encontré con muchos actores y al fin me quedé con los tres más conocidos en la actualidad. Dos de ellos querían hacer el papel gratis y uno quería obviamente su dinero. Por desgracia, me encontré con ellos muchas veces, pero ninguno de ellos "era" Juez. Trataban de ser, pero no eran. Así fue que me acordé de Jean-Louis Trintignant. Lo conocí hace veinte o treinta años. Era un amante de películas americanas y francesas: Un hombre y una mujer, de Lelouch, El conformista, de Bertolucci, y otras. El ya no actuaba en cine, sólo lo hacía en pequeños teatros. Le escribí y le propuse que nos encon-

tráramos. Como no le gusta viajar a París, aceptó encontrarse en el aeropuerto. Cuando lo ví, supe que "era" el Juez: esos ojos, esa sonrisa que hace resplandecer una cara oscura y esa presencia tan fuerte. Envejeció de un modo hermoso: como una persona, no como un actor. No hablamos nada del papel, solo de autos. El guión le había gustado, pero no quería hacer el papel. Tenía otro actor pensado para mí. Me lo propuso y pedí a mis productores que arreglen un encuentro con él. Pero fue imposible: había muerto dos semanas antes. Trintignant "tuvo" que hacer del Juez.

El casting

El casting no es solamente ver si los actores saben leer un texto: por eso no hablo con los actores del papel. Entiendo que si están bien elegidos, si se hace bien el casting, ellos van a saber muy bien qué tienen que hacer. Después vendrá el problema de las tomas, y lo que es lo más importante: la dirección. Lo que los actores actúan proviene de ellos mismos: de lo que experimentaron y de lo que consideran hay que poner en el personaje. Muchas veces, los directores dedican mucho tiempo a explicar la historia pasada del personaje. A los actores, claro, eso les encanta. Pero para eso está la cámara: toma sólo un momento y todo el background pierde importancia. Lo que importa, es la confianza: les voy a creer o no. Y creo que la confianza, se basa en la concentración, en prestar atención.

Me parece que es fatal cuando un director no sabe estar atento a sus actores. Los mira, pero oye otra cosa. Toma algunas decisiones por el costado. Piensa al mismo tiempo si la luz está bien puesta o no. Por eso, durante el rodaje estoy parado junto a la cámara o los actores. Estov atento siempre a lo que están haciendo. Les doy importancia. Ellos saben exactamente si lo que hacen me gusta o no. Al hacer películas, en especial cuando no conozco el idioma, como en el caso del francés, organizo pruebas donde los actores leen los diálogos y dicen lo que no les gusta. No los reúno antes, ni hago otras pruebas. Parto del hecho de que los actores saben bien el texto: los hago entrar a escena y les digo que actúen. Les pregunto dónde estarían parados si les pasara algo así y les pido que lo hagan. Empiezan a moverse y van formando una escena. Por supuesto, no tiene ritmo ni tensión. Y la posición que eligieron es imposible de tomar por la cámara. Pero trato de no darles indicaciones directas. Les doy ideas, trato de inducirlos a que busquen otra ubicación. Amo a los actores. Y los amo porque me dan algo que no se puede comprar con dinero. Me dan la verdad de sí mismos.

La iluminación

En cuanto a la luz, queríamos que fuera un film realizado en interiores oscuros, en colores marrones y en la gama del rojo. La luz debía funcionar en la misma forma que en los anteriores films: que nunca estuviera presente la idea de que la luz es artificial, sino que se sienta como luz natural. Que se percibiera la naturalidad de este mundo que estamos filmando, para que fuera más creíble. Una historia contada muy tranquilamente por la cámara. Esta idea tan sencilla requirió de grandes medios técnicos. Empleamos el doble de luz que en Bleu y Blanc. Y dispusimos de un equipo muy caro que se usa en películas de acción de grandes recursos, pero nunca en un film con este ambiente tan "de cámara". Nos sirvió para transmitir credibilidad y la unificación de todo. Que no quedara ninguna duda de que Valentina y el joven viven a una cuadra, se cruzan, casi se encuentran, pero nunca se conocen.

Lo más difícil, en cuanto a la cámara, era hacer pensar al espectador hacia atrás. Cuando leemos un libro y algo no nos queda claro, podemos retroceder. En el cine, no es posible. Pero sí es posible que algo que no es claro en un primer momento, o algo que no notamos, quede en el inconsciente y después se reflote más adelante. Es un modo de relacionar, que nos permite reconocer cosas que antes no habíamos comprendido.

Pensar hacia atrás, sonido y montaje

Creo que la idea más importante de este film, se debió a una pregunta de tipo filosófico: ¿se puede repetir la vida? ¿O vivir otra vida? No, no se puede. Pero quizás sí, en el cine. Eso traté de contar acá. Uno puede imaginarse fácilmente que todo lo referido al juez joven Augusto, es una retrospección del juez viejo. Pero pensé: ¿por qué hacerlo como retrospectivo? ¿por qué no intentar que transcurra en la actualidad? Mostrar que esa misma vida, con los mismos elementos, puede ser algo mejor. Si alguien tiene influencia sobre eso -como el Juez en la vida de Valentina. O a través de dos personas que se cruzan todos los días, no se ven, pero van entrelazando una nueva opción de vida para el Juez-como Valentina y Augusto. Así creamos el sistema de poder "pensar hacia atrás".

Algo interesante pasó con la música del film. Esta música no es nada especial, pero cuando el compositor sugirió emplear un bolero, comprendí que es un tipo de música que se repite y en ese mismo momento se desarrolla. Esta es la idea del bolero. Y es importante porque es, además, la idea de la construcción del film. Por eso, a partir de esa sugerencia, los siguientes guiones se acercaban cada vez más a la construcción del bolero. **Rouge** tiene algo así como tres vueltas. Porque la idea del film es el encuentro de Valentina con el Juez, y cada vez la situación se repite y avanza.

El sonido y el montaje. El sonido, en general, es discreto y delicado, aunque significativo. Lo importante era crear una especie de aura exterior que remita a la tormenta final, la catástrofe del barco. Debíamos preparar esa idea en el público, y lo hicimos mediante las salidas y puestas de sol, y de los sonidos relacionados con cambios de tiempo. El viento está presente en todo el film y anuncia un "cambio de clima". El montaje, en este caso, fue muy sencillo. Fueron unas seis versiones, la mitad que para **Blanc**, y la última se acerca mucho al guión. El montaje es lo que más amo de hacer films.

Detectar las señales

Al analizar la primera escena, pueden ejemplificarse algunas cosas. Atendiendo el sonido, percibimos de modo leve el subte y la lluvia, así sabemos que la llamada viene de otro lado. Luego nos "metemos" en el teléfono, el *underground* de la tecnología con que comienzan los tres films. Valentina contesta el teléfono y al hablar del tiempo que hace en Inglaterra, nosotros relacionamos todo.

Yo no espero que el espectador pueda reconocer todos esos elementos que le estoy dando. Es imposible. Pongo el póster, por ejemplo, en la pared del departamento de Augusto y quizá nadie note que es una bailarina. Pero luego Valentina va a practicar danza porque lo necesita para ser modelo y el espectador podrá unir, de algún modo, a ambos personajes. Otro elemento, casi imperceptible pero importante, es el elástico con que el muchacho ata los libros. Reaparecerá al caérsele los libros en la calle. Y más tarde, el juez mayor se remitirá a la vez que se le cayeron los libros atados. Si no viéramos el elástico al comienzo, lo que dijera el juez perdería sentido. Estamos preparando al espectador para que pueda recibir la frase del juez y ver cuán similares son los destinos. Lo interesante es introducir algo que se puede ver así, de reojo, que parece poco importante y después adquiere significado. Con la ayuda de algo tan pequeño, cuánto nos enteramos del protagonista. Es decir: cuánto quiero que sepa el espectador. Trato de poner cientos de esas pequeñas señales, para que sólo algunas de ellas puedan ser tomadas y vinculadas por el espectador.

Una vez introducidos en la casa de Valentina, deseo que el espectador empiece a querer a la protagonista. Por eso ella aparecerá sonriente, con el rostro iluminado. Había dos modos de mostrar la profesión de ella. Primero, la vemos en el desfile de modas. Hay mucha gente, cámaras, luces, es algo importante.

Pero más importante aún era verla haciendo las fotos para la publicidad gigante.

La fotografía de este film la iniciamos cuando todavía filmábamos Bleu. Fue a las cinco de la mañana, en diciembre, cerca de París, donde pudimos juntar a todos los actores. Ahí habíamos hecho las tomas de la salvación de las personas del barco. Al ver el material filmado, el iluminador encontró un sólo fotograma: Valentina estaba de perfil, con el sweater gris en los hombros, y el rojo de un salvavidas cubría todo el fondo. Optamos por hacer esa misma foto para el póster. Cuando aparezca, al final, el espectador pensará que ya la vió, porque se la adelantamos. Además, en la escena de la sesión fotográfica, pueden oírse las sirenas de barcos y el mar se escuchará al final. Lo que buscamos, era "anticipar" la tragedia final, ya que en Ginebra no hay mar.

Me interesa aclarar el final, ya que muchos espectadores creen que mi idea fue salvar a los protagonistas de la trilogía, y no es así. Es al revés. Ellos se salvaron, y por eso, hice las películas. Claro que cuando empecé con los guiones sabía que ellos se salvarían. Y pensé: "Se salvaron siete personas, démosle un poco de atención. Quiénes son, cómo vivieron, qué los llevó a encontrarse en ese barco". Así que la forma en que yo veo el final, es muy distinta a la forma en que lo ve la mayoría de la gente. Aunque se permite cualquier interpretación...

En la escena de la ruta, en que ella atropella al perro, hecho que desencadena el encuentro con el Juez, colocamos la cámara en la parte trasera del auto y tratamos de demostrar que pasará algo importante porque estamos operando con el color rojo. En realidad, es la primera vez que trabajamos con este color de un modo tan claro. Si miran la parte de atrás, el andamio que se ve también es rojo y es allí donde se colgará el futuro poster rojo de Valentina. Hay algo muy importante en este accidente. Valentina atropella al perro por casualidad. O tal vez no. Tal vez el Juez mandó al perro para que ella lo atropelle y así poder hallarla. Pero no sabemos, porque el Juez no es una persona que podamos descifrar fácilmente. Pero digamos que el accidente es una casualidad. ¿Cuánta gente, hoy, se detiene si atropella a un perro?. La mitad. Ouizá menos. ¿Cuántos los levantarían? Muy pocos. Valentina se detiene, toma al perro y lo lleva porque para ella es natural. Es creíble, porque ya la conocemos.

Respecto al sonido, en el auto oímos interferencias, las mismas que se escucharán al llegar a la casa del Juez. De nuevo aparece el sentimiento de que eso nos recuerda algo que ya escuchamos o vimos.

¿Qué significa el encuentro del Juez con Valentina para e ella? Va a significar que ella decida irse en barco a Inglaterra. Allí estará Augusto. Ambos se van a salvar y al final del film se van a mirar. Ella va a encontrar una persona que realmente la valore y la va a encontrar porque se llevó el perro al auto. Sólo por eso. De haber seguido de largo, nada de eso hubiera sucedido. Es una casualidad. Pero esta casualidad tuvo que ganársela.

Hay un tema importante que encierra el film, y que es el sentido de la Ley y de la Verdad, que se repite en los tres films. La Ley es un atributo del derecho. Ya había hecho películas en que estaba el tema de la Ley-como No matarás. Creo que hay algo esencial en torno de este tema, por el hecho de juzgar a la condición humana.

En los dos primeros films, esto no es muy importante, aparecen porque nos rodean en la vida común. Karol va al juzgado porque la mujer desea divorciarse y la amante del marido de Julie es asistente del abogado, así que allí deben encontrarse. En cambio, en el tercer film quisimos adoptar una posición en cuanto al juzgar. Creo que es una falta de humildad juzgar a alguien. Es todo lo contrario, es vanidad. ¿Tenemos derecho a juzgar, no sólo en un juzgado sino en general? Detrás de los juzgados hay personas con un punto de vista subjetivo, muy personal, que no tiene que ver con la verdad. A eso se refiere en un momento el Juez: cree que el mejor punto de vista es cuando oye las charlas telefónicas, oye mejor la verdad que en un juzgado. Toda la vida sintió que nunca pudo juzgar a nadie en forma justa, porque no pudo llegar a la verdad. No sólo éso: quizá cuando condenó a un hombre -el amante de su novia- lo hizo porque quería vengarse. Aunque lo condenó según la ley, estaba en juego su punto de vista subjetivo. ¿Es real que las acciones pertenecen a las personas? Cada uno tiene su destino pero todo pudo ser diferente. Esto se refiere al hecho de juzgar y se relaciona con el tema de la película: la vida del juez pudo ser distinta, pudo nacer treinta y cinco años después y encontrarse con Valentina. O quizá ella ya existía en sus tiempos y él no se daba cuenta, como Augusto.

También se cree que el cine, como arte, propone una verdad. En cuanto al arte, creo que el cine no lo es. A lo largo de la historia hubo algunas películas que se acercaron mucho al arte. Considero que la literatura sí es arte, mientras que el cine no, o muy pocas veces. La otra cuestión es la verdad. Mi punto de vista es muy similar al del Juez. No se puede llegar a la verdad. No hay tal verdad abstracta. Cada acontecimiento está vinculado con el punto de vista, y toma de acuerdo a éste un matiz positivo o negativo. Así que es obvio que el cine, como algo unitario, no puede dar ningún retrato de la verdad.

^{1.} Kieslowski, evidentemente, se refiere a Sleep, el film de Andy Warhol.

Cine argentino en democracia 1983/1993

Un exceso de cortesía

por Sergio Wolf



Como quedó evidenciado con el volumen conjunto *Historia del cine argentino* (CEDAL, 1992), las periodizaciones suelen ser problemáticas. Y el problema radica en que arrojan una discusión compleja: ¿se corresponden las décadas o períodos políticos con los cambios hacia el interior de los relatos o las estructuras de la imagen? O bien: ¿definen estos segmentos los quiebres en la obra de un cineasta o -si lo hubiere- del "concepto de cine" de un país? Esta compilación, *Cine argentino en democracia 1983/1993*, afirma que el eje es adecuado.

.

En la Introducción, el compilador Claudio España realiza una suerte de "crónica" de la década democrática, avanzando a través de informaciones que detallan año por año los hechos relevantes: films, legislación, modos de recepción, políticas cinematográficas del Estado. La pregunta acerca de qué nuevas formulaciones estéticas trajo el período, tiene dos tipos de respuesta: o bien cuestiones ajenas a la materialidad fílmica, o bien generalizaciones "temáticas".

Respecto de lo que es ajeno a la materialidad de los films, España habla de la importancia de la abolición de la censura, y aquí cabe interrogarse: ¿qué luminosidad metafórica y no alegórica hay en el período, que iguale, por caso, a la de un film como **Tiempo de revancha**, de 1981? O dicho de otro modo: ¿fracturó el "cine democrático" las tendencias alegóricas, costumbristas y estetizantes que fueron estigmas de la mayor parte de la producción que va de mediados de los '60 hasta 1983? ¿O bien la recienvenida libertad potenció esos rasgos predominantes? La cuestión queda flotando, rebota contra el vacío como un eco que, asordinadamente, devuelve un sonido.

Rodolfo Mederos y Berangere Bonvoisin en **Las veredas de Saturno**, de Hugo Santiago.

Así como pueden rastrearse singularidades respecto de los roles familiares en la producción peronista del '45-55¹ o en cuanto al congelamiento del presente y el sistema de bandos durante el procesismo², es privativo hallar coordenadas que enlacen las obras, detectar la trama de sentidos que van tejiendo las películas, buscar ciertos "tópicos" propios del período, pero que estén alojados en las películas mismas.

La idea es ampliada cuando España apunta que el cine argentino fue una "herramienta de apoyo a la revisión del trágico pasado inmediato". De allí, el autor desprende que el cine aparece como "verosímil de la historia de un país, como el neorrealismo italiano de los '40". Esta hipótesis puede ser debatida en torno de la pretendida "autonomía estética" del cine del decenio, autonomía que el neorrealismo trazó como un surco en la estética y la historia del cine. Es

l D T O S

más que visible que el cine nacional del tramo 1983-1993 no instituyó un nuevo u original concepto de relato o de reflexión sobre la historia del país análogo al impulsado por el neorrealismo italiano. Tan original fue el punto de vista neorrealista que terminó por "fundar una estética" que marcó a todas las vanguardias fílmicas cinematográficas que lo sucedieron: del new american cinema a la nouvelle vague, pasando por el nuevo cine checo, el nuevo cine alemán y el cinema novo brasileño. Es decir: que Bemberg haya podido filmar el enamoramiento de un cura durante el rosismo en Camila, o De la Torre haya podido hablar del nazismo vernáculo en Pobre mariposa, no indica que éstas se aparten de procedimientos de género y, menos aun, que en esa "apertura" se vea el germen de un cine con autonomía estética.

Más allá de ciertas inexactitudes ocasionales -como adjudicar a Cortázar el texto original de Castigo al traidor, de Antin- o curiosas similitudes conceptuales -el rasgo alegórico de los films de los '70 y '80 ya había sido marcado en el artículo El cine del Proceso: Estética de la muerte³-, España traza algunos juicios quizá demasiado contundentes. Por tomar tres ejemplos: asegura que los films de Ayala son "estímulos éticos de visión obligada (...)" y que "de cada época (...) ha dejado su mirada analítica y punzante", o que "La historia oficial es un documento del humanismo contemporáneo", o que en sus operas primas los jóvenes "no hicieron mal papel".

Respecto del primer postulado, un modo posible de pensar el cine de Ayala es en función del devenir de su productora Aries Cinematográfica. Y si el acomodamiento de Aries a los vaivenes políticos del país muestra algo, es más por lo que elude que por lo que simula denunciar: cae el peronismo y vienen El jefe y Paula cautiva, vuelve la fiebre política y produce La Patagonia rebelde, suben los militares y proliferan las "comedias" de Olmedo & Porcel, se desbarranca el Proceso y hace Plata dulce. ¿Cuál sería la ética, entonces? Y en todo caso, tomando aquello de que la estética es una cuestión ética: ¿cuál sería el punto de cruce ético-estético en que confluyen Los tallos amargos y El jefe con Abierto día y noche, Pasajeros de una pesadilla o Dios los cría?

En cuanto a la segunda proposición, el término "documento", aplicado a La historia oficial, parece algo impropio. Ya no por la estilística de *culebrón* del film de Puenzo sino, en particular, por el hecho de que la película instala la idea falaz de que las madres que recibían hijos ilegítimos "no sabían", y que, al saber, "los devolvían", en una especie de aprendizaje tardío convertido en acto de *contrición*. Si bien toda representación cinematográfica -por ser representa-

ción- se distancia del "verosímil de la historia de un país", el concepto en este caso es menos justo aún, teniendo ante nuestros ojos lo ocurrido con los mellizos Miara: nadie no supo, nadie "los devolvió".

La tercera premisa tiene un tono bien pensante que varias operas primas de la década no merecen, sino que más bien desmienten, demostrando una reflexión cinematográfica mayor que varias películas de "los consagrados". La sobriedad dramática conseguida por Dinenzon en Abierto de 18 a 24, la ruptura de la marcación actoral tradicionalmente sainetera del cine nacional que propone Pauls en Sinfin (la muerte no es ninguna solución), o el tratamiento fantasmal del espacio porteño de Agresti en El amor es una mujer gorda, no traen sólo "singulares valores formales" sino asperezas incómodas. Son reversos conceptuales de "los mayores", las denuncias del conformismo reinante en gran parte de los discursos fílmicos de los cineastas clase "A". Esas voces -discontinuadas, aisladas- apostaron al lenguaje, simplemente "dijeron", sin fijarse de antemano que "ahora se puede decir".

El texto introductorio, entonces, fija un patrón que, en gran medida, marca a muchos de los escritos que continúan: el patrón del exceso de cortesía y de la dificultad de trazar claves que distingan a los films más preocupados por pensar lo cinematográfico de aquellos con menor osadía conceptual. No es equivalente la reflexión sobre la "argentinidad" que revelan Fischerman o Santiago en sus notables Los días de junio y Las veredas de Saturno, respectivamente, a las de alegorías como las de César en La sagrada familia u Olivo en El hombre de la deuda externa. Ni parece razonable que el excelente policial de Martínez Suárez Noches sin lunas ni soles reciba igual atención que Siempre es difícil volver a casa, en la que Polaco se aleja de sus planteos éticos sobre el cine como riesgo divulgados públicamente en tiempos de Diapasón o En el nombre del hijo.

П

En su artículo *La revisión del proceso militar* en el cine de la democracia, Clara Kriger desarrolla confusamente la línea de las alegorías (al punto de incluir en ese ítem a **Las veredas de Saturno**) y deja sin explicar teóricamente qué quiere decir que "se privilegia la exposición de lo real". Desde este texto en adelante, los nueve ensayistas que secundan al compilador apuntan a distintas facetas del cine del período, mediante ensayos sobre "temas", o recuadros acerca de ciertos títulos que piensan relevantes dentro de cada área, o acerca de la evolución de ciertos realizadores. Sobre esta última cuestión, hay un elogiable y por momentos hasta sorprendente



Hollywood: el sistema de estudios

por Douglas Gomery (Verdoux Edic.)

Nicholas Ray por Jean Wagner (Edic. Cátedra)

Todo lo que Ud. siempre quizo saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock por Slavoj Zizek (comp.) (Manantial)

Más que una mujer: una biografía íntima de Bette Davis

por James Spada (Edic. Laertes)

Películas de bajo presupuesto por John Randall (Dor S.L. Edic.)

Autorretrato del cronista por José Luís Guarner (Ed. Anagrama)

El cine paso a paso por Eric Sherman (prólogo de Sam Fuller) (Ixia Edic.)

John Ford por Francisco J. Urkijo (Edic. Cátedra)

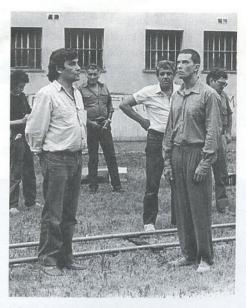
esfuerzo por detectar temáticas afines en las obras de los directores. Hay aquí casos notorios, como el perspicaz fragmento de Ricardo Manetti sobre Subiela en el capítulo Cine de autor, o algunos generosos como los de Doria o Javier Torre, hasta llegar a Ayala o Jusid. O Renán. cuya obra es revisada por Héctor Kohen, y que detecta la "temática" propia aun cuando olvide cuidadosamente nombrar La fiesta de todos, de

Es indudable que Exilios y regresos es el escrito más lúcido del libro, fundamentalmente porque David Oubiña trabaja sobre la entidad del exiliado como representación cinematográfica del período. Exilios... no esgrime amabilidades: prefiere jugar sus cartas a ideas como la distancia y la conspiración del exilio. Y al desarticular los discursos de los films que sobrevuelan el tema se permite -al revés de varios de los otros ensayosuna mirada crítica, polemizar y dialogar con los films al hablar del planteo elemental de En retirada, o del costumbrismo sustituvendo al debate político en Made in Argentina.

Al igual que en gran parte de la historiografía sobre el cine nacional, en varios de los capítulos persiste la idea de que pensar los films argentinos implica aislarlos de otros cines, o films, o autores del presente o del pasado. Como si hubiera un excesivo celo en no perder de vista el objeto, o como si las obras de este país "salieran de la nada". Y esto quita riqueza y perspectiva a los análisis, como es el caso de El cine y la historia, de Ana Laura Lusnich y la citada Kriger. Allí, las autoras ven como hallazgo de La República perdida el uso del "elenco estable" apareciendo en todos los golpes militares, cuando, en realidad, su origen se halla en Morir en Madrid, de Frederic Rossif, a más de veinte años de distancia. Es cierto que el volumen privilegia la información por sobre el ensayo reflexivo, como resulta más que visible en los textos Libertad del artista y libertad del espectador, de Gabriela Fabbro, o Las realizadoras del período, de Elena Goity. O bien escoge el problema de la recepción por sobre el análisis crítico, lo que no alcanza a justificar lo que propone Diana Paladino en El cine de entretenimiento, una industria de vacaciones, empleando el concepto de intertexto para Olmedo & Porcel y para las sagas Brigada explosiva o Los extermineitors...

Pese a esta prioridad que se da a la información, hay trabajos donde se advierte una comunión de enfoques, como la realizada por Susana Gómez Rial sobre Cine y literatura, o los citados Goity y Oubiña, ahora en torno de El policial argentino.

En el primer caso, Gómez Rial hace un profuso detalle nominal de textos trasladados a la pantalla que no obtura un abordaje cuidadoso -a veces excesivamente cuidadoso, como al expli-



Subiela dirige a Hugo Soto en Hombre mirando al Sudeste

car el caso Siempre es difícil...- de empatías y diferencias entre libro y película, aun cuando pueda no coincidirse en cuanto a la felicidad de los resultados conseguidos, o en que de las trasposiciones de Soriano, la de Olivera es más interesante que la de Murúa. La demarcación toma, según la tónica general del libro, los films estrenados comercialmente en Buenos Aires, y sólo de ese modo puede entenderse un desarrollado análisis de la traslación de El desquite (Desanzo sobre Tizziani) y la ausencia de otros sobre Nadie nada nunca (Beceyro sobre Saer), Rapado (Rejtman sobre cuentos propios) o Guerreros y cautivas (Cozarinsky libremente sobre Borges). En un amistoso contexto global, territorios como los de cuento y novela son más trabajados que el de teatro, que hubiera aportado un andamiaje teórico fuerte para ese eje crucial de la pantalla nativa que va de Mario Gallo a Feldman, y llega a Galettini o Doria.

A su vez, el escrito sobre relato policial logra conformar un corpus, hecho meritorio si se advierte que no hubo recorte -incluyeron todos los films que pudieran vincularse con "lo policial"y el "tipo" de films de género del decenio: Todo o nada, Atrapadas, Sucedió en el internado, La búsqueda, Bésame mortalmente... La correlación entre las modalidades con que opera el género y la adecuación local conduce a los autores a dos conclusiones. La primera: ubicar a Aristarain y Martínez Suárez como nombres esenciales por sus reflexiones sobre la codificación; la segunda: puntualizar los oportunismos con que muchos incursionaron en el policial,

sólo por creerlo vehículo propicio para trajinar exaltaciones de violencia y convicciones autoritarias sobre las falencias de las instituciones.

Si una felicidad se desprende de Cine argentino en democracia 1983/1993 es que invita al debate, pone en circulación varias hipótesis y un muy completo arsenal de información, sin dejar de lado fenómenos como la Opera prima (Kohen-Fabbro) o los Mitos, personajes y leyendas (Kohen), así como cuatro útiles apéndices de documentación diversa. El problema con el dato, la información, o la anécdota, es qué quieren decir, cómo se leen. Esto es: en un mapa, las líneas requieren una opción de lectura. Allí, en la zona de la interpretación, es donde el libro obliga a una discusión porque prescinde de la polémica y de la tensión con las obras canonizadas por la crítica. Así, ¿por qué hablar, si ninguna tuvo estreno comercial, de Otra esperanza (Mercedes Frutos) o Kindergarten (Polaco) y no de El hombre que ganó la razón (Agresti), Standard (Jorge Acha) o Juan, como si nada hubiera sucedido (Echeverría)? O más aun: ¿por qué no pensar las razones por las que reaccionó la sociedad autoritaria ante la emisión televisiva de La noche de los lápices, de Olivera? O en otro terreno: ¿cómo no discutir lo hecho por la "administración Antin" cuando pudo haber una cadena de salas de cine nacional y hoy los films se baten a muerte con los exhibidores por un mísero espacio de pantalla? La década democrática tiene su texto: la polémica continuará.

Notas

- 1. Abel Posadas y Marta Speroni, "Quien quiera oir que oiga", en revista Film, n.10, Buenos Aires, Octubre/ Noviembre de 1994.
- 2. Sergio Wolf, "El cine del Proceso: una estética de la muerte", en Cine Argentino-La otra historia, edit. Letra Buena, 1993.
- 3. Ibid. (2)

Cine argentino en democracia 1983/1993

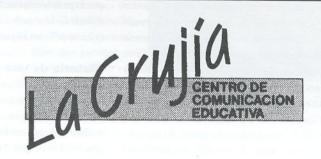
Claudio España (compilador). Gabriela Fabbro, Elena Goity, Susana Gómez Rial, Héctor Kohen, Clara Kriger, Ana Laura Lusnich, Ricardo Manetti, David Oubiña y Diana Paladino. Fondo Nacional de las Artes, Bs As, 1994. 352 páginas.

Desde hace siete años estamos ofreciendo los grándes clásicos del cine. Mucho antes de que se conviertan en clásicos.



Colección de 10.000 titulos con lo mejor de los máximos creadores de la Historia del Cine.

Clásicos - Cine Mudo -VideoArt - Opera - Ballet -Cine Español, Italiano, Inglés, Alemán, Nacional.



Seminario - Taller "Comunicación, tecnología y cambios culturales" Un aporte a la transformación educativa

Destinatarios: educadores, comunicadores.

* El Seminario-Taller cuenta con la aprobación ministerial correspondiente y está diseñado sobre la base de los Contenidos Básicos Comunes para la educación.

"Educación para la Comunicación"

Curso con modalidad presencial y a distancia

Destinatarios: educadores, comunicadores, agentes pastorales y sociales insertos en instituciones y/o proyectos.

"Capacitación en radio y video"

Librería de la comunicación

- Las novedades de cine, video y TV, en idioma original.
- Editoriales latinoamericanas, europeas y de EEUU.
- Descuentos a los lectores de Film.

Consultas en Tucumán 1993/9 Bs As personalmente o por tel/fax al 375-0376 / 0663 De lunes a viernes de 10 a 20 hs.

VIDEOBEAT

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

Emile Zola (1840-1902) es mejor conocido en la historia de la literatura como el padre del naturalismo, acaso empujado al mismo por las vivencias de una infancia dura y pobre. Algunas de sus obras maestras fueron llevadas al cine: *Thérèse Raquin* (1867), *Nana* (1880), *Germinal* (1885). También *La bête humaine* (1890), en la superficie una sórdida historia pasional de ambiente ferroviario pero a través de la cual Zola dejó sentada su visión sobre la pequeña bestia que todo ser humano guarda, agazapada, dentro de sí.

El gran Jean Renoir fue el primero en advertir su potencial cinematográfico, aunque su visión de la novela era la que convenía a su tipo de cine. "La bête humaine no hizo sino afirmarse en mi deseo de realismo poético. La masa de acero de la locomotora se convertía en mi imaginación en la alfombra voladora de los cuentos orientales. Zola, desde el fondo de su tumba. Me ayudó con fuerza a mantenerme en ese plano ideal. Su novela está llena de deliciosos pasajes de poesía popular. Cito: Séverine y Jacques Lentier han quedado en el jardincillo de las Batignolles. En su primer encuentro, Jacques Lentier está tan emocionado que no puede articular una sola palabra. Con una leve sonrisa Séverine le dice: 'No me mire de ese modo, va a gastarse la vista'. No es nada, pero había que pensar en ello. Esta poesía, es el ambiente de las locomotoras, de las vías muertas, de los escapes de vapor quien me la ha proporcionado, o más bien quien la ha proporcionado a los actores y los ha metido en la piel de su papel mejor que todas las explicaciones", escribió en Mi vida, mis films, su delicioso libro de memorias. Esos actores eran Jean Gabin (Lentier) y Simone Simon (Séverine), en tanto Fernand Ledoux interpretaba el tercer personaje de peso, el del marido de Séverine. Producido en 1938, el film de Renoir respeta el final de la novela, con Lentier cometiendo suicidio tirándose del tren al que ha disparado como un bólido.

El agente literario o los herederos de Zola no habrán podido disimular su estupor cuando, hacia 1952-1953, recibieron dos propuestas para comprar nuevamente los derechos cinematográficos de la novela, que para esos tiempos era considerada por los críticos como una pieza menor dentro de la monumental obra del autor. Una provenía de la lejana América del Sur, la otra de la opulenta América del Norte. Esta última contaba con el respaldo de la Columbia Pictures y el rutilante nombre de Rita Hayworth, quien habría interpretado a Séverine si no se hubiera puesto a flirtear con el Aga Khan, asustando a los ejecutivos de la productora. En un libro famoso entre cinéfilos, Fritz Lang recordó ante Peter Bogdanovich que "A Jerry Wald le había gustado mucho la película de Renoir La bête humaine. Su 'héroe' estaba interpretado por (Jean) Gabin, y era un psicópata sexual: sólo podía hacer el amor a una mujer matándola. Naturalmente, en una película americana no se puede hacer del héroe un asesino sexual. Así que Glenn Ford tiene que interpretarlo, ya sabe, como Li'l Abner volviendo de Corea: un americano de sangre roja al 100 por 100 y sentimientos sexuales muy naturales (si tal cosa existe)".

Human Desire (estrenado en Buenos Aires como *Deseo humano*) se filmó de todos modos en diciembre

1953 y enero 1954, con producción ejecutiva de Wald y con Glenn Ford, Gloria Grahame en lugar de Rita y Broderick Crawford. "Mientras escribíamos el guión, creo que (Alfred) Hayes y yo éramos los únicos que conocíamos la historia de Zola", prosigue Lang. "Le digo esto con una sonrisa, porque quiero a Jerry Wald mucho, pero un día nos llamó y dijo: 'Estáis equivocados los dos'. Dije: '¿Qué hemos hecho esta vez, Jerry?'. Dijo: 'Mirad. Esto se llama La bête humaine, pero todo el mundo es malo en nuestra película'. 'Naturalmente, porque Zola quería mostrar que en todo ser humano hay una bestia'. Dijo: 'Vosotros dos no lo entendéis. La mujer es la bestia humana'. ¿Qué puede hacer uno contra el productor? Hayes y yo nos miramos y tratamos de convencerle y después hicimos un compromiso, y una vez más se convirtió en una historia de triángulo. Fue una bonita temporada. ¿Y sabe una cosa divertida? Temía mucho que la película fuese demolida en París, porque es una falsificación de Zola -o se hace Zola o no se hace-, pero tuvo muy buenas críticas allí; no sé por qué".

Historia de una pasión

En abril 1953, cinco prominentes realizadores y productores argentinos se asociaron conformando Cinematográfica Cinco SRL, una organización distribuidora que se proponía lanzar exclusivamente los films producidos por sus distinguidos integrantes: Luis César Amadori, Hugo del Carril -quien se atribuyó la idea de esta empresa-, Lucas Demare, Mario Soffici y Daniel Tinayre. Contaban con el respaldo de Raúl Apold, hombre fuerte de la dictadura peronista desde la Secretaría de Informaciones y Prensa y quien, con su apoyo e influencias, liberaba los generosos créditos el Banco Industrial aplicados a cada una de las producciones de "los cinco grandes del buen crédito". Amadori hizo El barro humano, del Carril La Quintrala, Demare se quedó en proyectos no cumplidos, Soffici produjo para la distribuidora Barrio Gris, El curandero e Isla brava, y Tinayre Tren internacional y La bestia humana, aunque este último, tardíamente lanzado, salió finalmente por Argentina Sono Film, ya que para 1957 la Cinematográfica Cinco estaba concretamente en otras manos, entre ellas la del editor periodístico Julio Korn, gestión con la que Tinayre no comulgaba.

Sin embargo, la financiación de La bestia humana fue gestada por una persona relativamente ajena a la empresa, la actriz Ana María Lynch. Estrellita joven de la productora Establecimientos Filmadores Argentinos S.A., Ana María Martínez (1918-1976) debutó en 1940 en El astro del tango (dir. Bayón Herrera) y siguió apareciendo en films de EFA y de otras empresas en papeles cada vez más relevantes. Ocurre que, ya en su primer film, Lynch -bella mujer de portentosa pechera, pésima actriz siempre- y "el astro del tango" Hugo del Carril se trabaron en una tormentosa relación sentimental nunca oficializada ante la ley y pautada por frecuentes incursiones de ella en lechos ajenos, según recuerdan algunos chismosos de la época que aún viven para contarlo. Uno de esos lechos era el del muy poderoso Antonio J. Benítez, nada menos que el Presidente de la Honorable Cámara de Diputados en el segundo gobierno del general Juan Domingo Perón. El Chino Benítez -así le decían por sus ojitos estirados-, además de ir a las filmaciones en un coche manejado por un chofer rengo, estaba realmente fascinado por la mujer del famoso cantante, actor y director, y entre los múltiples caprichos a los que accedía gustoso figuraba el conseguirle dineros para sus ambiciosos proyectos. Así nacieron La

Quintrala, La bestia humana y La tierra del Fuego se apaga (1955, dir. Emilio Fernández).

Lynch ejerció prácticamente de productora, no acreditada como tal, en esos films: no sólo obtenía los capitales necesarios, que entregaba a los productores "oficiales" -respectivamente Producciones Hugo del Carril, Producciones Daniel Tinayre y Estudios Mapol SRL-, sino que imponía cambios en el guión y en la elección de técnicos y actores, párticularmente la de sus compañeros de escenas amorosas: fue así que debutaron en el cine aborigen el portugués Antônio Vilar y los italianos Massimo Girotti y Erno Crisa, a los que ella contrató personalmente.

Emile Zola en las pampas

El rodaje de La bestia humana comenzó el 5 de julio de 1954 y se extendió hasta octubre, aproximadamente unas quince semanas de trabajo ante cámaras, lo cual era mucho, aun para los estándares de Daniel Tinayre. El guión había sido escrito por el catalán Eduardo Borrás, radicado en la Argentina desde que salió de España huyendo del franquismo. Fue el primero de los varios films que escribió o adaptó para Tinayre, quien lo heredó de del Carril, con el que ya colaboraba desde varios años antes. Borrás y Tinayre no sólo cambiaron el final de la novela (el protagonista no comete suicidio: muere tras un golpe propinado por su compañero a bordo de la locomotora) sino que la manipularon tan descaradamente que del original sólo quedó la anécdota principal.

El personaje que hace Girotti es un maquinista con disturbios mentales que ahora atribuye "a los vicios de mi padre" y que lo atacan "sólo cuando estoy cerca de una mujer", la primera de las cuales, en el film, es una juvenil Elena Cruz. Ni siquiera la buena de Elisa Christian Galvé (en un personaje que no existe en Zola y que fue inventado por Renoir), casi una hermana para él ya que es la hija de la tía Amalia Sánchez Ariño, que lo crió, doblega su locura. Sólo encuentra sexo con placer y sin traumas cuando se apasiona por Lynch, la sensual esposa de su jefe en la central ferroviaria de Rosario, Eduardo Cuitiño. Lynch es lo que se dice "una mujer con pasado", un pasado viejo y rico que su marido acuchilla a bordo de un viaje a Córdoba. Cuando Cuitiño se pone cargoso, Lynch convence a Girotti de que lo más sensato sería asesinarlo, aunque el único de los personajes importantes que queda vivo es precisamente el de Cuitiño.

En La bestia humana hay abundante sexo (la Lynch se da el gusto, además, con el buen mozo de Alberto de Mendoza, que hace de secretario inescrupuloso de su ex amante); personajes que hablan de tú y utilizan constantemente graciosos pero incómodos giros idiomáticos estilo "te he comprado un regalo" o "no sé qué me ha pasado"; una fotografía de Alberto Etchebehere trabajada en claroscuros que apenas dejan entrever a los actores entre abundantes y torrenciales lluvias; una expresiva banda de sonido con los ruidos ferroviarios como presencia constante; un comienzo formidable, con los entierros paralelos de Girotti y Lynch; una ambientación sin lugar a dudas argentina, tangos incluidos; y, en fin, toda la parafernalia marca Tinayre que pone al descubierto, de forma brillante, eso sí, que de la novela de Zola le interesaron apenas sus aspectos exteriores, los más efectistas: el sexo y la violencia. Del drama introspectivo, nada.

Intimidades de un rodaje

Las primeras gacetillas informativas enviadas al periodismo por Federico Zagalsky -jefe de Publicidad de la Cinco- mencionaban el film con el título **Los asesinos también mueren**, que resulta un elocuente -y acaso involuntario- distanciamiento de Zola. En las



Ana María Lynch y Eduardo Cuitiño en **La bestia humana**

primeras semanas se filmaron apresuradamente aquellas escenas en las que intervenía Girotti, apremiado por otros compromisos. El actor, ya en los 40 años, muestra en el film un físico imponente, que años antes ya había impresionado a Luchino Visconti, quien le dio personajes importantísimos en su ópera prima **Obsesión** (1942) y en **Livia, un amor desesperado** (1953) y que aun impresionaría a Pier Paolo Pasolini, que lo convirtió en el padre de **Teorema** (1969), títulos, sin duda, los más destacados de una abundante filmografía poblada de melodramas, comedias tontas y *peplums*.

Quienes estuvieron cerca del astro italiano lo recuerdan como "un señor, un caballero", un tipo correcto, educado y hasta con preocupaciones sociales que lo llevaron a visitar un frigorífico rosarino para interiorizarse de la situación laboral de sus obreros. Además, le gustaba el fútbol y en Buenos Aires asistió a un partido entre Boca e Independiente. Girotti, cuentan, le andaba detrás a Ana María Lynch, pero nadie pudo asegurar que entre ellos haya pasado algo, al menos durante su estancia en la argentina, aunque sus escenas pasionales son elocuentes: en aquella filmada en los depósitos de la harinera Morixe Hnos. -que aún resiste al lado de la estación Caballito, y uno de cuyos herederos es el actor Aníbal Morixe-, la cámara registra, implacable pero gozosa, un hilo de saliva pendiendo entre sus labios. Hombre duro, también: azuzado por Tinayre en procura de mayor realismo, Girotti llegó a romperle un tímpano a la Galvé. Otra muestra del realismo exigido por el director: Cuitiño debía pegarle varios cachetazos a Lynch, y de hecho lo hizo; pero como a Tinayre no le conformaban le pidió su camisa, se la puso y ordenó un primer plano de su brazo ejecutando el cachetazo que logró casi desmayar a su

Cuitiño, sin embargo, no fue la primera elección de Tinayre para el papel de Donato Santangelo. El elegido había sido el francés Robert Le Vigan, que vivía en Tandil: el director de producción Carlos Parrilla y el asistente de dirección José Martínez Suárez lo buscaron y le hicieron pruebas en los estudios de Argentina Sono Film. Mientras tanto, apareció Girotti en el proyecto, y Tinayre consideró que doblar la voz de dos actores era demasiado para él (al italiano lo dobló Roberto Escalada).

La Libertadora y después

Completo su proceso técnico a comienzos de 1955, La bestia humana también sucumbió a la autodenominada Revolución Libertadora que estalló en septiembre. El nombre de Lynch resultaba, entonces, inconveniente, por lo que Tinayre se guardó el film en su casa en espera de mejores vientos. A partir de la Revolución la industria fílmica nativa afrontó tiempos duros, pautados por agresiones, denuncias y confrontaciones que marcaron la mayor crisis de su historia, incluyendo estos años recientes. De esa crisis salió, en mayo de 1957, una nueva Ley de Cine que obligaba a los exhibidores a pasar cine nacional.

Tras el primer semestre de 1957 sin films locales, La bestia humana y La casa del ángel (1956, dir. Leopoldo Torre Nilsson) fueron los que abrieron el juego el 11 de julio. El de Tinayre salió por el Gran Rex y otras diez salas, la mayoría de las cuales se negaban a pegar afiches o fotos y a anunciar el film en marquesinas. (A propósito: se imprimieron dos afiches; en ambos se lee "Una superproducción Tinayre-Gagliardi"; Gagliardi, cuyo nombre no figura en los credits, era el testaferro del grupo de financistas aportados por el Chino Benítez). La guerra industria-exhibición provocó que numerosas figuras (Ayala, Demare, Zubarry, Luis Dávila, Francisco Mugica y otros) atacaran personalmente los cines munidos de afiches, fotos y engrudo, un operativo inédito que el semanario gremial Heraldo del Cinematografista comparó a un film de cowboys.

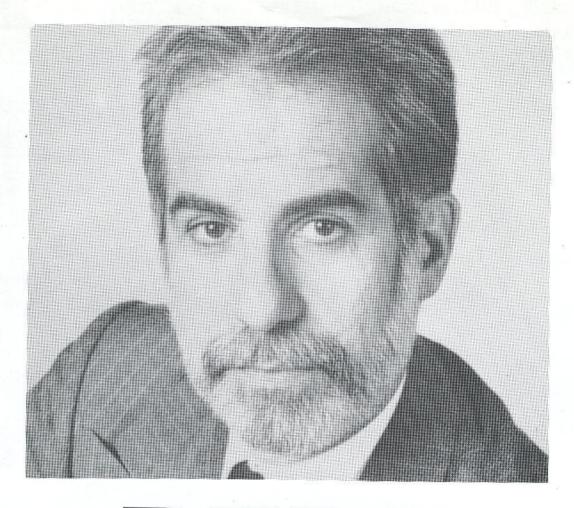
Hubo más presiones, sin embargo. Dos días después, el sábado 13 de julio, algunos cines cesaron de proyectar el film, ya que fue secuestrado por la Justicia ante denuncias de que caía bajo el decreto 4161/56 que prohibía la exhibición de leyendas y retratos alusivos a Perón, Evita y otros compinches del denominado "régimen depuesto". Ocurre que había una escena ("la sacamos de inmediato", recuerda Martínez Suárez) en la que se veía un retrato del General con el célebre precepto "Perón cumple". La Justicia actuó rápido: el martes 16, para desesperación de los dueños de los cines, sobreseyeron el film (la secuencia resultó "fugaz e inadvertible") y ordenaron su retorno inmediato a las salas. Tarde, ya que su (mala) suerte estaba echada: en esa primera semana, en el Gran Rex recaudó menos del 50 por ciento que un film extranjero de éxito, no obstante lo cual debió continuar una segunda semana. La confusión derivada de tanto ajetreo es advertible en un detalle concreto: el programa del Gran Rex informa que su duración es de 80 minutos, en tanto el del Grand Bourg de Villa Urquiza indica 100 -aparentemente la real- y la crónica del Heraldo 107.

Desde aquella guerra, La bestia humana desapareció de circulación, por lo menos en la Argentina: ni siquiera Tinayre conservaba copia. Con el título Obsesión de sangre se estrenó en 1965 en Montevideo como una producción italiana de la Zenith Film de Roma, y hace unos cinco años fue emitida por la televisión Nacional Chilena: un cinéfilo porteño -un adelantado- que recibía la señal de Cable Visión logró verlo, pero gestiones particulares de otros cinéfilos ante la gente de TVN no obtuvieron ni siquiera una respuesta de cortesía. Fue el distribuidor -cinéfilo también él- Juan Carlos Fisner quien encontró una copia en los depósitos de una distribuidora montevideana.

La bestia humana (Argentina, 1954)

Compañía productora: Producciones Daniel Tinayre (Buenos Aires); productor: Daniel Tinayre; director de producción: Carlos Alberto Parrilla; asistente de producción: Alberto Tarantini; administrador de producción: Pedro Livschitz. dirección: Daniel Tinavre: asistente de dirección: José Antonio Martínez Suárez; ayudantes de dirección: Sergio Móttola y Ramón Abella. guión: Eduardo Borrás, sobre la novela La bête humaine de Emile Zola. fotografía (B&N): Alberto Etchebehere; cámara: Alberto Curchi; foguista: José Schiavone; foto fija: Baldisseroto. escenografía: Gori Muñoz; vestuario: José de las Longas; realización de vestuario: Casa Bernarda. maquillaje: César Nerón Combi; peinados: Juan Magarola. sonido: José María Paleo; regrabación: Mario Fezia. edición: Nicolás Proserpio. música: Víctor Schlister; canción: "Milonga sentimental", música de Sebastián Piana y letra de Homero Manzi. jefe de publicidad: Federico Zagalsky. fechas de rodaje: 5 de julio de 1954 al 22 de octubre de 1954. estudios: Argentina Sono Film SACI (Martínez); laboratorios: Laboratorios Alex SACI. exteriores: Rosario, Provincia de Santa Fe. compañía distribuidora: Argentina Sono Film SACI. fecha de estreno: 11 de julio de 1957; salas de estreno: Gran Rex, General Paz, Cuyo, Pueyrredón, Gran Rivadavia, Grand Bourg y cinco suburbanos. duración: 100'.

Elenco: Ana María Lynch (Laura Carbajal de Santangelo), Massimo Girotti (Pedro Sandoval), Elisa Christián Galvé (Flora), Eduardo Cuitiño (Donato Santangelo), Alberto de Mendoza (Luis Reggiani), Amalia Sánchez Ariño (tía Angela), Guillermo Battaglia (inspector Braco), Oscar Valicelli (el amigo de Pedro), Francisco de Paula (inspector Alonso), Luis Otero (Requena, ayudante del inspector Alonso), Domingo Sapelli (jefe de Santangelo), Berta Moss (telefonista Irene), Carlos Cotto (viejo ferroviario que despide los restos de Pedro), Adolfo Linvell (Javier, mayordomo de Horacio Cárdenas), Jesús Pampín (guarda del tren que descubre el cadáver), Liana Noda (telefonista Elena), Jack Petersen - Mario Mario- (jugador gordo de póker), Roberto Blanco (guardabarreras de El Paraíso), Alberto Quilés (ferroviario de la pierna enferma), Elena Cruz (mujer atacada por Pedro), Víctor Martucci (funcionario del ferrocarril en Retiro), Harry Gayner (jugador de póker), Carmen Monteleone (mujer que baja del taxi); no acreditado: Roberto Escalada (doblando a Massimo Girotti).



PEPE

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



CANAL 5

- ★ Miércoles 23.30 horas
- ★ Sábados trasnoche

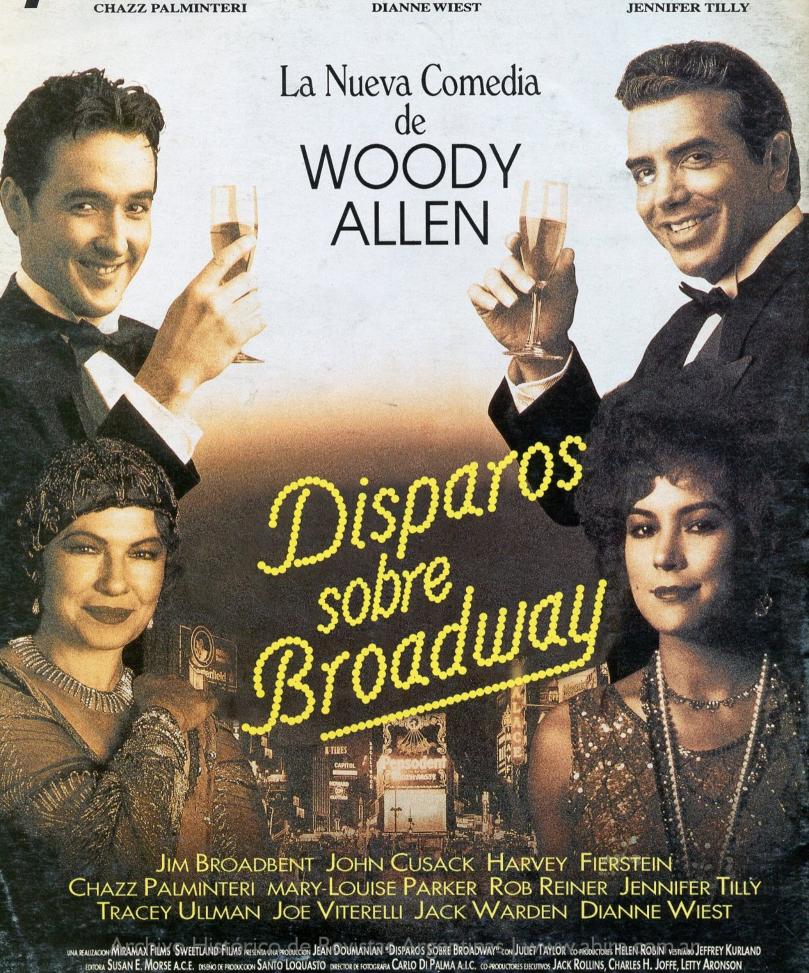


CANAL 15★ Jueves 23 horas.

CANAL 3

★ Viernes 13 horas

NOMINACIONES PREMIOS OSCAR INCLUYE: MEJOR DIRECTOR (WOODY ALLEN) MEJOR ACTOR MEJOR ACTRIZ MEJOR ACTRIZ DE REPARTO DE REPARTO DE REPARTO



PRODUCTORES EJECUTIVOS JEAN DOUMANIAN, J.E. BEAUCAIRE ESCRITO POR WOODY ALLEN Y DOUGLAS MCGRATH PRODUCIDA POR ROBERT GREENHUT DIRECTED POR WOODY ALLEN