

Film

Premiada en la Bienal de Diseño '95

Prêt-à-Porter

el eclipse de Robert Altman

para descifrar a

Graham Greene

esperando el

Sonido digital

La fuga

y Saslavsky

polémica

Más

Fernando Birri

Medvedkin

Gabriel Axel

Gesell '95

entrevista

Bioy

Casares

mientras llega
el fin del mundo

Dossier

Carpenter

entre el terror y la ciencia ficción
los clásicos + los últimos films

Film14 Año 3 Junio/Julio 95

\$7



Pepe Eliáschev



STUDIO GRAF

Muchos zappeados, pocos elegidos.



CableVisión
EL MEJOR SEÑAL

Jueves 23 hs.

CANAL 15

Viernes 13 hs.

CANAL 3

Domingos 14 hs.

CANAL 15



LA OTRA TELEVISION

Sábados 22 hs.

CANAL 18



MULTIPLICA SUS GANAS DE VER TELEVISION

Martes 22 hs.

CANAL 7

Miércoles 16 hs.

CANAL 7

Viernes 19 hs.

CANAL 5

Film 14

6 Robert Altman

El largo camino hacia **Prêt-à-Porter**, recorrido por Paula Félix-Didier.

12 Fernando Birri

El hombre de la barba y el sombrero volvió para quedarse. Entrevistado por Carmen Guarini, Birri repasa su experiencia itinerante.

18 Adolfo Bioy Casares

Bioy compartió su pasión por el cine en una charla informal con Daniel Martino, Sergio Wolf y Fernando Martín Peña.

24 Dossier John Carpenter

Una presentación desbocada, un texto general, una filmografía comentada y el adelanto de sus últimas cosas integran un dossier que trata de ser más apasionado que razonable. Escriben Marcelo Dos Santos, Elvio E. Gandolfo, Christian Kupchik, Alvaro Buela, Axel Kuschevatsky, Roberto Del Moore y Fernando Martín Peña.

40 Sonido digital

Diego Curubeto narra la complicada llegada al país de una tecnología que debió instalarse hace tiempo, con la angustia de tener que ver cine sin poder oírlo.

42 Graham Greene

La experiencia de Greene como crítico de cine es evaluada por el erudito Alfredo Grieco y Bavio.

46 Medvedkin - Marker

El documentalista Chris Marker rindió homenaje al cineasta soviético Alexander Medvedkin en un film extraordinario titulado **El último Bolchevique**. Fernando Martín Peña lo vio y lo cuenta.

50 Video

Lanzamientos: **La leyenda del príncipe**, de Gabriel Axel.
Clásicos: Los comienzos del cine.
Festivales: Gesell '95.

58 Libros

El cine de ciencia-ficción, de Joan Bassa y Ramón Freixas.

60 Clásicos nativos

Dos miradas sobre **La fuga**, el film perdido de Luis Saslavsky. Debaten sin mirarse Paraná Sendrós y Elvio E. Gandolfo.



Junio/Julio 95



CINE CLASICO
Y DE AUTOR
MAS DE MIL
TITULOS

ALQUILER
Y VENTA

OPERAS
DOCUMENTALES

TARIFAS
ESPECIALES
PARA SOCIOS
DISTANTES

BIBLIOTECA
DE CINE PARA
CONSULTA

SERVICIO DE
CONSULTA
CINEMANIA '94
EN CD-ROM

BARRANCAS
DE BELGRANO

O'HIGGINS
2172

TEL: 784 - 0820

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

Staff



Film Premiada

En la 5º Bienal de Diseño de Buenos Aires, *Film* y Diego Cabello obtuvieron un Premio Especial en la categoría Diseño Editorial de Diarios, Libros y Revistas. Los que hacemos *Film* agradecemos a la Asociación de Diseñadores Gráficos (ADG) por la distinción, y a nuestros lectores y anunciantes quienes, más allá de cualquier premio, son los que han hecho posible este crecimiento editorial de *Film*.

en la tapa

Sam Neil
en *In the Mouth of Madness*,
de John Carpenter

en la pagina anterior

Rossy de Palma en
Prêt-à-Porter,
de Robert Altman

Hacen **Film**

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

Dirección Editorial

Fernando Martín Peña
Sergio Wolf
Paula Félix-Didier

Diseño

Diego Cabello

Dirección Comercial

Aldo Paparella

Colaboran en este número

Alvaro Buela
Diego Curubeto
Rosalía D'amelio
Roberto Del Moore
Marcelo Dos Santos
Elvio E. Gandolfo
Alfredo Grieco y Bavio
Carmen Guarini
Cristian Kupchik
Axel Kushevatsky
Damián Leibovich
Daniel Martino
Paraná Sendrós
Yvonne Yolis

Corresponsal en N.York

Gabriela Chistik

Impresión

Impresora Americana

Distribución

Vaccaro Sánchez & Cia.

Film

espera ansiosamente
su crítica, opinión o comentario
en Cochabamba 868
Tel/Fax: 307-6170
Buenos Aires

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.

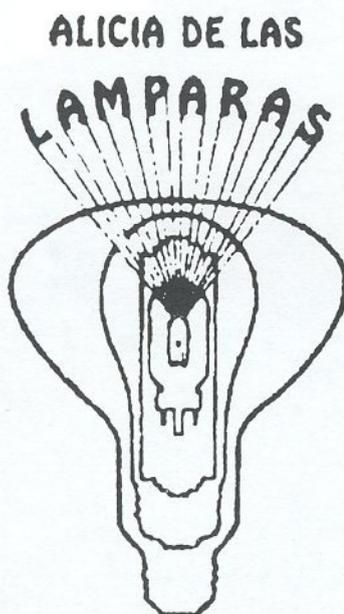
EL CIUDADANO

VENTA DE VIDEOPELÍCULAS



Clásicos • Temáticos • Testimoniales • Cine de Autor •
Documentales • Terror • Terror B • Ciencia Ficción •
Deportivos •
Y todo título inconseguible.

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



Lámparas Especiales

Infrarrojos • Germicidas • Ultravioletas
Actínicos • Scialfíticas • 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

ironía: (sust) consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice. // psic.: Las actitudes irónicas sistemáticas dependen de una falta de capacidad emotiva acompañada de la conciencia de esta insuficiencia.

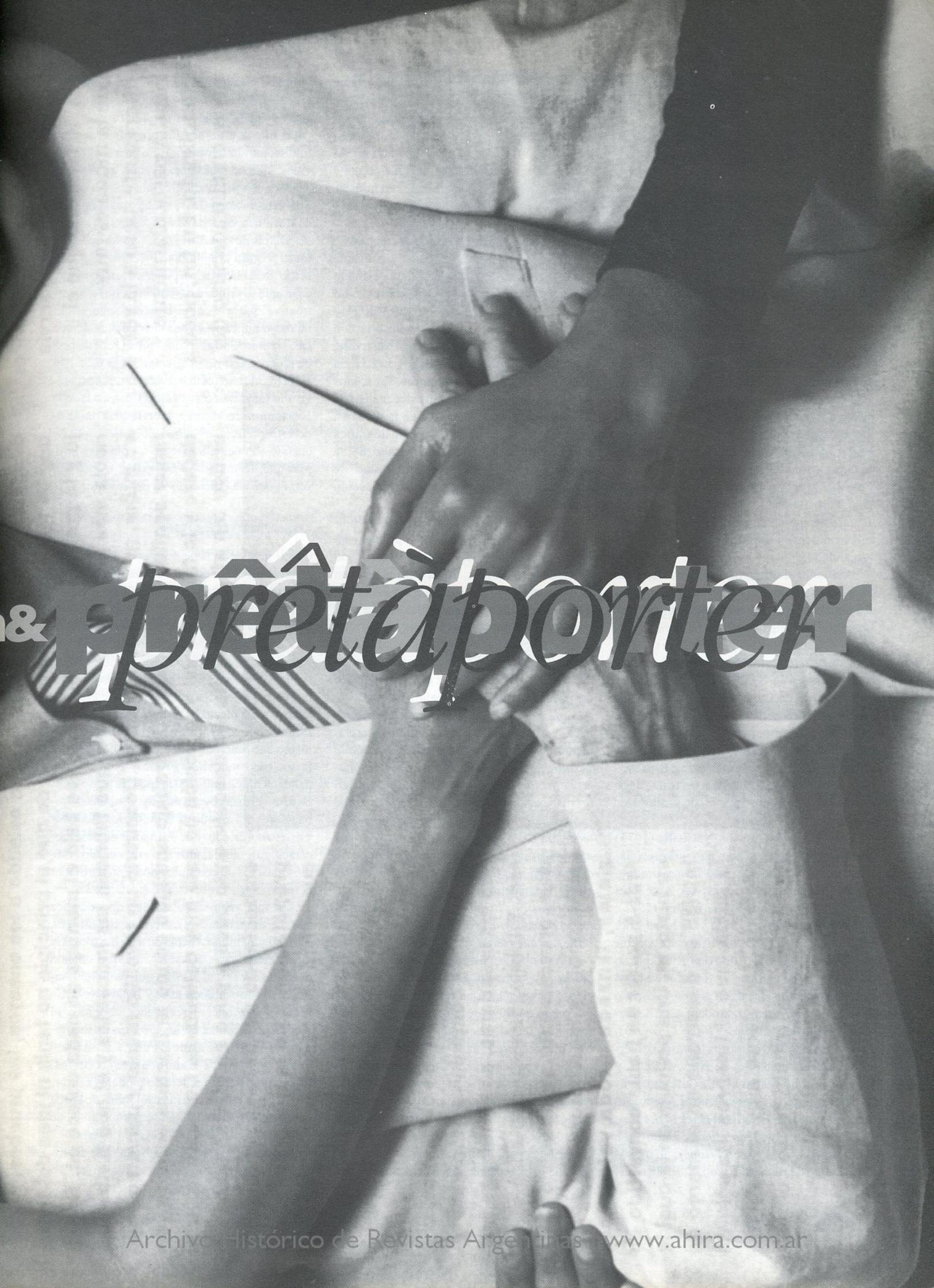
Prêt-à-Porter, el último film de Robert Altman ha conmovido a la opinión general más de lo que suelen hacerlo sus habituales ironías, expresamente concebidas para provocar algún escándalo. Es que esta vez decidió emprenderla con el mundo de la moda y sus alrededores, ambiente cuya hipersensibilidad es proverbial. Desde Mirta Legrand -que detestó el film- hasta diseñadores como Gianfranco Ferré o Christian Lacroix que participaron de él, todos los que de algún modo se consideraron explícita o implícitamente involucrados emitieron su opinión. Pero lo cierto es que lo que prometía ser una cruel farsa sobre los muchos aspectos grotescos que la moda históri-

por Paula Félix-Didier

la hoguera de las vanidades altman

camente ha desarrollado, resulta casi una celebración del *glamour* y una aceptación de la frivolidad con la indulgencia de quien la considera un mal necesario.

En definitiva, Altman tiene poco que mostrar y queda a medio camino entre el halago y la crítica. El film evita cuidadosamente los as-



& Porter
pretaiporter

pectos más oscuros -la exaltación de la modelo, la total subordinación a la lógica económica, el monopolio de los grandes nombres- para constituirse en un inofensivo *private joke* de 28 millones de dólares.

muchoruido

Robert Altman es un director singular. Ha hecho films buenos, malos, mediocres, inolvidables o francamente insoportables. Sobre ellos pueden emitirse los juicios más dispares pero la suma de esas opiniones deja, a pesar de todo, una impresión residual de cosa inabordable. Por ese lado, sus películas garantizan siempre un importante margen de sorpresa.

Reconocido y admirado en Europa, es el cineasta más entrevistado por la revista *Positif* y su carrera fue objeto de homenaje en la edición 1994 del Festival de Cannes. Cronista irreverente e irónico de los valores tradicionales del *american way of life*, Altman investiga en toda su obra los mitos que le dieron origen y los hábitos que lo alimentan y mantienen vivo. Pero pintando su aldea, Altman pretendió también pintar el mundo y sus juicios descubren muchas veces una pretensión de universalidad.

Aprendió el oficio de cineasta realizando cortos comerciales e institucionales y dirigiendo algunos capítulos de series televisivas como *Combate*, *Bonanza* o *Alfred Hitchcock presenta*. Realizó su primer largometraje en 1957 pero su carrera y su prestigio comenzaron a consolidarse sólo en 1970, cuando ganó la Palma de oro en Cannes por *M*A*S*H*. El dinero de las recaudaciones del film, que fue un gran éxito, le permitió fundar su propia productora -Lion's Gate- y dedicarse a hacer el tipo de películas que le interesaba. Para controlar el proceso de acabado de los films, llegó a contar con un equipo propio de posproducción de edición y sonido.

Su estilo se definió con *Nashville* (1975) que además supuso un nuevo éxito comercial luego de los fracasos de sus primeras producciones independientes, *Brewster McCloud* (1970), *McCabe and Mrs. Miller* (1971), *The Long Goodbye* (1973) y *Thieves Like Us* (1973). En 1977 se convirtió en productor con *Welcome to L.A.* de Alan Rudolph, su protegido desde entonces, y *The Late Show*, de Robert Benton. También produjo y dirigió dos óperas: *McTeague*, una adaptación de *Codicia*, el film de Stroheim, y *Rake's Progress*.

En 1981 y luego de varios fracasos comerciales, especialmente los de *H.E.A.L.T.H.* y *Popeye*, decidió vender Lion's Gate y se dedicó durante algún tiempo al teatro. Así dirigió la puesta en escena de *Come Back to the Five and Dime*, *Jimmy Dean*, *Jimmy Dean* -que luego llevó al cine- y *Secret Honor*, un monólogo ficticio de Richard Nixon. En 1988 reali-

zó una miniserie televisiva para la cadena HBO -*Tanner '88*- donde puso en juego hasta las últimas consecuencias la combinación ficción-realidad que caracteriza a sus films multiestelares. Tanner es un precandidato a la presidencia de los Estados Unidos que compite con los candidatos reales, aparece en noticieros y debates públicos e incluso llega a figurar en las encuestas.

Con *M*A*S*H*, el eje de sus trabajos se fue deslizando hacia la disección y crítica de "grandes temas" de la vida moderna y el modo en que son procesados por el hombre medio norteamericano: la guerra en *M*A*S*H* y *Streamers*, el *marketing* de la historia con *Buffalo Bill*, la música popular con *Nashville*, la moda de la vida sana en *H.E.A.L.T.H.*, la vida familiar en *Un matrimonio*, los íconos populares en *Jimmy Dean*, el psicoanálisis en *Terapia de grupo*, el mundo de la moda en *Pret-á-Porter*, la industria cinematográfica en *The Player*, la política en *Tanner '88*, la neurosis de la vida urbana en *Ciudad de ángeles*, los medios masivos de comunicación en casi todas.

Su método consiste en desdibujar los límites entre ficción y realidad para producir un efecto satírico muy directo y sus recursos son diversos pero propios: ubica a los actores en un ambiente "real" (*Nashville*, *Pret-á-Porter*, *The Player*), invita a las estrellas a hacer de sí mismas en innumerables cameos, utiliza imágenes de archivo, documentales, y trabaja con técnicas de noticiero entrevistando a personajes reales y ficticios que se combinan dentro del mismo relato. Una las cualidades ciertas de su cine es la capacidad para lograr esa combinación, en una síntesis que elimina efectivamente las fronteras entre realidad y ficción: "*Trato de hacer documentales sobre personajes de ficción. La mejor película la constituyen los rushes, las tomas en crudo. Creo que lo que trato de hacer es simplemente crear un acontecimiento, y ese acontecimiento puede ser alguien sirviendo café y derramándolo, o no derramándolo. Crear ese acontecimiento y luego documentarlo (...) sin manipular todo para conseguir lo que a mí me gustaría obtener. A menudo, de hecho, consigo mucho menos de lo que me gustaría obtener*".

En su obra persiste una denuncia a las fachadas, al protocolo, a la hipocresía de la sociedad burguesa, en un renacer del *epater le bourgeois* que revive el *slogan* surrealista. Pero su marginalidad es también pose. Como un dios que orquesta y sabe con indulgencia cómo irán a comportarse, Altman se burla de sus personajes y logra que los actores también lo hagan, transformándolos muchas veces en estereotipos caricaturescos de sí mismos. Sus films se proponen como máquinas de ingeniería, construidas para derribar muros, que operan con una lógica insana tras la cual persiste una

voluntad pedagógica: por encima de una eficacia cierta de tono y ritmo, todo resulta demasiado calculado para ser natural. En esas películas-mosaico no hay historias en el sentido tradicional del término. La cámara sigue las vidas -que se van construyendo a partir del azar- de los personajes en una mezcla de cotidianidad, banalidad y momentos de gloria, confesiones, obsesiones y sorpresas.

Detrás de tanta crítica, se hace difícil definir su postura y fatalmente sucede que los cronistas, desconcertados, pueden decir cualquier cosa: que su crítica es destructiva, que es constructiva, que la hace con cariño, que no, etc. El mensaje nunca llega sin distorsiones, lo que casi siempre obliga a construir su sentido desde afuera mientras el enunciador se esconde y evita los indicios claros. Esa actitud se prolonga a la mayoría de sus entrevistas, en las que acostumbra acompañar al periodista por donde éste prefiera, evitando polemizar incluso cuando se encuentra frente a opiniones propias que, formuladas en el pasado, contradicen lo que está diciendo en el presente.

pocasnueces

Como antes con *The Player* y la industria cinematográfica, esta vez Altman apunta con sus cámaras al centro del mundo de la moda, durante el evento anual que congrega a toda la comunidad especializada en París: la presentación de las colecciones de *pret-á-porter*. Diseñadores, ayudantes, periodistas, fotógrafos, modelos y clientes desfilan sobre una pasarela montada por un ojo que mira desde afuera y analiza cada pieza del rompecabezas para demostrar que todos forman parte de un mecanismo que funciona alimentado por lo peor de la sociedad moderna. ¿Todos? No, hay una pequeña aldea que resiste todavía al invasor. Son los verdaderos artistas, los verdaderos trabajadores del mundo de la moda: los modistos y diseñadores, a los que Altman proclama inocentes. Los enjuiciados son entonces los medios masivos de comunicación y en particular la televisión y las revistas especializadas.

En una visita a París hace más de diez años, acompañando el estreno de *Streamers*, Altman y su mujer asistieron a un desfile de la diseñadora Sonia Rikyel y allí fue cuando decidió buscar una historia que pudiera desarrollarse entre moldes, telas y agujas. No era la primera vez que el realizador abordaba el mundo de la moda: en los '50 hizo un medio-metraje titulado *Fashion Fair*, y en los '60 rodó *The Model's Handbook*, un corto institucional para la agencia de modelos Ford.

El proyecto generó más polémica de la que en realidad merece, en parte porque antes de conocer sus intenciones, Karl Lagerfeld y Valentino -dos de los diseñadores más prestigiosos- no aceptaron prestarse a la farsa: "*Yo*

●
Sofía Loren y Marcello Mastroianni,
en una escena de *Prêt-à-Porter*

no soy actor ni megalómano y mucho me temo que Altman haga de la moda una caricatura de pesadilla”, dijo Valentino al respecto. Otros eligieron participar por ingenuidad, desvergüenza o simplemente porque pensaron que peor sería quedar afuera- y así la casa Dior, Issey Miyake, Cristian Lacroix, Jean-Paul Gaultier y Sonia Rykiel permitieron que las cámaras de Altman asistieran a sus desfiles. Como dijo la directora de la revista *Elle-Francia*: “Más me hubiera preocupado si Elle no hubiera sido mencionada”.

El film resulta así una nueva sinfonía multiestelar que mezcla ficción y documental, con personajes que se interpretan a sí mismos (Cher, Montana, Harry Belafonte, Trussardi) e interactúan con veintiocho estrellas que representan -explícita o implícitamente- a otros tantos personajes reales del mundo de la moda, entre ellos: Lauren Bacall, Sofía Loren, Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Tim Robbins, Julia Roberts, Kim Basinger, Rossy de Palma, Stephen Rea, Forest Whitaker, Jean Pierre Cassel, Lili Taylor y Teri Garr.

Este encuentro de la cultura popular con la de élite, tan caro a esta época, tiene como marco el género de la *soap-opera*. La cámara, testigo democrático de diversas miserias, sigue a cualquier personaje que se cruza delante de la cámara y va entrelazando historias. El fenómeno de la moda podía abordarse desde diversos puntos de vista: tanto la antropología, como el arte, la industria o la semiología tienen algo que decir al respecto. Altman eligió el abordaje social: analizar todo lo que la moda desencadena a su alrededor y sobre todo -traduciendo una obsesión presente en todos sus últimos films- el modo en que los medios masivos se hacen cargo de recortar y difundir. Pero no llega a saberse si el asunto le causa gracia, lo divierte como espectáculo o le produce arcadas.

Si la propuesta consiste en satirizar la obsesión por la imagen, tan propia de los noventa, ninguna de las líneas que traza aparece profundizada, y no hay una reflexión acerca del modo en que la ropa define una personalidad y un comportamiento. Llega a denunciar la construcción de un mundo ficticio y superficial, la constitución de rituales y su tendencia a la farsa pero lo hace con una mirada indulgente, infantil y casi cariñosa, que imita sin comentar los programas de moda de la CNN o la MTV: contrapicados de las modelos como diosas, primeros planos de celebridades aplaudiendo, *video clips*, *flashes*, etc. Tampoco muestra lo suficiente como para convertirse en documento de Westwood o Issey Miyake. No le interesa el *backstage* del mundo de la moda, no hay nadie diseñando ni probando vestidos ni explicando nada. Nada se compra ni se vende y está claro que no es ahí por donde pasa el asunto.

Quizá, en un ambiente que se toma demasiado en serio, el mayor aporte de Altman sea un cierto sentido del humor. Un humor ácido, desesperado pero aséptico, demasiado inteligente, demasiado racional para emocionar. Reírse para no llorar, aunque a veces sea mejor llorar.



filmografía de robert altman

por Héctor V. Vena y Fernando M. Peña

Robert Altman nació en Kansas City, Missouri, el 20 de febrero de 1925. Estudió en la Universidad de Missouri y se recibió de ingeniero matemático. Entre 1943 y 1947 sirvió como piloto de un B24 en la Fuerza Aérea de los Estados Unidos. Después escribió para revistas y radio, hizo comerciales para la TV y produjo documentales.

Como realizador

- 1957 **The Delinquents** (*Vidas perdidas*), c/Tom Laughlin, Peter Miller, Richard Bakalyn, Rosemary Howard, Helene Hawley. *Producción de 1955.*
- The James Dean Story**, de RA y George W. George; *documental con entrevistas a familiares y conocidos de Dean, narrado por Martin Gabel.*
- 1964 **The Party**; *cortometraje.*
- 1965 **Pot au feu**; *cortometraje.*
- 1966 **The Life of Kathryn Reed**; *cortometraje.*
- 1968 **Countdown** (*La conquista de la luna*), c/Robert Duvall, James Caan, Charles Aidman, Joanna Moore, Steve Ihnat, Barbara Baxley, Ted Knight. *Producción de 1966.*
- 1969 **That Cold Day in the Park** (*Ese día tan frío en el parque*), c/Sandy Dennis, Michael Burns, Susanne Benton, Luana Anders, John Garfield, Jr., Frank Wade.
- 1970 **M*A*S*H** (*Idem.*), c/Donald Sutherland, Elliot Gould, Tom Skerritt, Sally Kellerman, Robert Duvall, Fred Williamson, Bud Cort, Gary Burghoff.
- Brewster McCloud** (*Volar es para los pájaros*), c/Bud Cort, Sally Kellerman, M. Murphy, William Windon, Shelley Duvall, Stacy Keach, Margaret Hamilton, Jennifer Salt.
- 1971 **McCabe and Mrs. Miller** (*Del mismo barro*), c/Warren Beatty, Julie Christie, René Auberjonois, Shelley Duvall, M. Murphy, John Schuck, William Devane, Keith Carradine.
- 1972 **Images** (*Imágenes*), c/Susannah York, René Auberjonois, Marcel Bozzuffi, Hugh Millais, Cathryn Harrison, John Marley.
- 1973 **The Long Goodbye** (*El largo adiós*), c/Elliot Gould, Nina Van Pallandt, Sterling Hayden, Mark Rydell, Henry Gibson, David Arkin.

- 1974 **Thieves Like Us** (*Los delincuentes*), c/Keith Carradine, Shelley Duvall, John Schuck, Bert Remsen, Louise Fletcher.
- 1975 **California Split** (*Racha de suerte*), c/Elliot Gould, George Segal, Ann Prentiss, Gwen Welles, Edward Walsh, Bert Remsen, Barbara London, Jay Fletcher.
- Nashville** (*Idem.*), c/David Arkin, B. Bexley, Ned Beatty, Karen Black, Timothy Brown, Keith Carradine, Geraldine Chaplin, Keenan Wynn, Julie Christie, Elliot Gould, Henry Gibson, Lily Tomlin, Ronnee Blakey, M. Murphy, Barbara Harris, Allen Garfield, Shelley Duvall.
- 1976 **Buffalo Bill and the Indians or Sitting Bull's Story Lesson** (*Buffalo Bill y los indios*), c/Paul Newman, Joel Grey, Burt Lancaster, Kevin McCarthy, Hervey Keitel, Will Sampson.
- 1977 **3 Women** (*Tres mujeres*), c/Shelley Duvall, Sissi Spacek, Janice Rule, Robert Fortier, Ruth Nelson, John Cromwell.
- 1978 **A Wedding** (*Un matrimonio*), c/Carol Burnett, Paul Dooley, Mia Farrow, Lillian Gish, Nina Van Pallandt, Vittorio Gassman, Geraldine Chaplin, Viveca Lindfors, Dina Merrill, Howard Duff.
- 1979 **Quintet** (*Quinteto*), c/Paul Newman, Vittorio Gassman, Fernando Rey, Bibi Andersson, Brigitte Fossey, Nina Van Pallandt.
- A Perfect Couple** (*Una pareja perfecta*), c/Paul Dooley, Marta Heflin, Titos Vandis, Belita Moreno, Henry Gibson, Allan Nicholls, Dimitra Arliss, Ted Neeley.
- 1980 **Popeye** (*Idem.*), c/Robin Williams, Shelley Duvall, Ray Waltson, P. Dooley, Paul L. Smith, Richard Libertini, Donald Moffat, Roberta Maxwell.
- H.E.A.L.T.H.**, c/Carol Burnett, Lauren Bacall, James Garner, Glenda Jackson, Dick Cavett, Henry Gibson, Paul Dooley, Donald Moffat, Alfre Woodard, Ann Ryerson, Dinah Shore. *Producción de 1978.*
- 1982 **Come Back to the Five and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean**, c/Sandy Dennis, Cher, Karen Black, Studie Bond, Kathy Bates, Marta Heflin, Mark Patton.
- 1983 **Streamers**, c/Matthew Modine, Michael Wright, Mitchell Lichtenstein, David Allan Grier, Guy Boyd, Albert Macklin, George Dzundza, Will Allen, Paul Lazar.
- 1985 **Fool for Love** (*Extraña pasión*), c/Sam Shepard, Kim Basinger, Harry Dean Stanton, Randy Quaid, Martha Crawford, Louise Egolf, Jonathan Skinner.
- Secret Honor**, c/Philip Baker Hall. Film unipersonal sobre Nixon, Watergate y otros desórdenes de la política norteamericana.
- O. C. & Stiggs**, c/Daniel H. Jenkins, Neill Barry, Paul Dooley, Jane Curtin, Jon Cryer, Ray Waltson, Louis Nye, Tina Louise, Martin Mull, Dennis Hopper, Melvin Van Peebles. Producción de 1983.
- 1987 **Beyond Therapy** (*Terapia de grupo*), c/Julie Hagerty, Jeff Goldblum, Glenda Jackson, Tom Conti, Christopher Guest, Genevieve Page, Cris Campion, Sandrine Dumas. Rodaje en París.
- 1988 **Aria**; *Film en episodios. RA dirigió y escribió el sexto, Les Boreades. Los otros fueron realizados por Nicolas Roeg, Charles Sturridge, Jean-Luc Godard, Julien Temple, Bruce Beresford, Franc Roddam, Ken Russell, Bill Bryden y Derek Jarman. Se trata de una producción inglesa, pero el episodio de RA fue realizado en París, en 1986.*
- The Caine Mutiny Court-Martial**, c/Eric Bogosian, Brad Davis, Jeff Daniels, Peter Gallagher, M. Murphy, Kevin O'Connor, Daniel Jenkins. *Largometraje para TV.*
- Tanner '88**; *miniserie para la TV.*
- 1990 **Vincent & Theo/Idem.** (*Idem.*), c/Tim Roth, Paul Rhys, Adrian Brine, Jean-François Perrier, Vincent Vallier, Hans Kesting, Peter Tuinman, Marie-Louise Stheins, Oda Spelbos, Jip Wijngaarden, Anne Canovas, Anne Chaplin, Jean-Pierre Cassel. Inglaterra/Francia.
- 1992 **The Player** (*The Player; las reglas del juego*), c/Tim Robbins, Greta Scacchi, Fred Ward, Whoopi Goldberg, Peter Gallagher, Brion James, Cynthia Stevenson, Vincent D'Onofrio, Dean Stockwell, Richard E. Grant, Sydney Pollack.
- 1993 **Short Cuts** (*Ciudad de ángeles*), c/Andie McDowell, Bruce Davison, Jack Lemmon, Julianne Moore, Matthew Modine, Anne Archer, Fred Ward, Jennifer Jason Leigh, Chris Penn.
- 1994 **Pret-à-Porter/Ready to Wear.**

Como productor

- 1977 **The Late Show** (*La última investigación*), de Robert Benton, c/Art Carney, Lily Tomlin, Bill Macy, Eugene Roche, Joanna Cassidy, John Considine, Howard Duff.
- Welcome to L.A.** (*Bienvenido a Los Angeles*), de Alan Rudolph, c/Keith Carradine, Sally Kellerman, Geraldine Chaplin, Harvey Keitel, Viveca Lindfors, Lauren Hutton, Sissi Spacek, Denver Pyle, John Considine, Richard Baskin.
- 1978 **Remember My Name**, de Alan Rudolph, c/Geraldine Chaplin, Anthony Perkins, Moses Gunn, Berry Berenson, Jeff Goldblum, Timothy Thomerson, Alfred Woodard.
- 1979 **Rich Kids**, de Robert M. Young, c/Trini Alvarado, Jeremy Levy, John Lithgow, Kathryn Walker, David Selby, Terry Kiser, Paul Dooley, Olympia Dukakis, Jill Eikenberry.

★ Algunas filmografías agregan **Petulia** (*Idem*, 1968) de Richard Lester, a la lista de películas que RA produjo, pero parece tratarse de un error. Hacia 1963 RA trabajó en la adaptación de la novela *Me and the Arch Kook Petulia*, de John Haase, junto a Raymond Wagner, pero abandonó el proyecto poco después. En 1968, Wagner produjo **Petulia** sobre esa novela, con Lester en la dirección y un guión escrito por Lawrence Marcus y Barbara Turner. En 1948 Richard Fleischer dirigió una película denominada **Bodyguard** (*Guardaespaldas*), sobre argumento de RA y George W. George, con Lawrence Tierney y Priscilla Lane.

Si su publicidad tiene objetivos precisos...

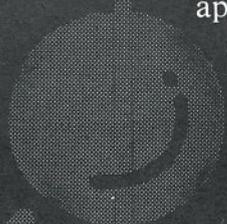
Más de 75.000 lectores de alto poder adquisitivo y de todos los niveles de edad, pero con un factor común: están informados a nivel internacional.

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.

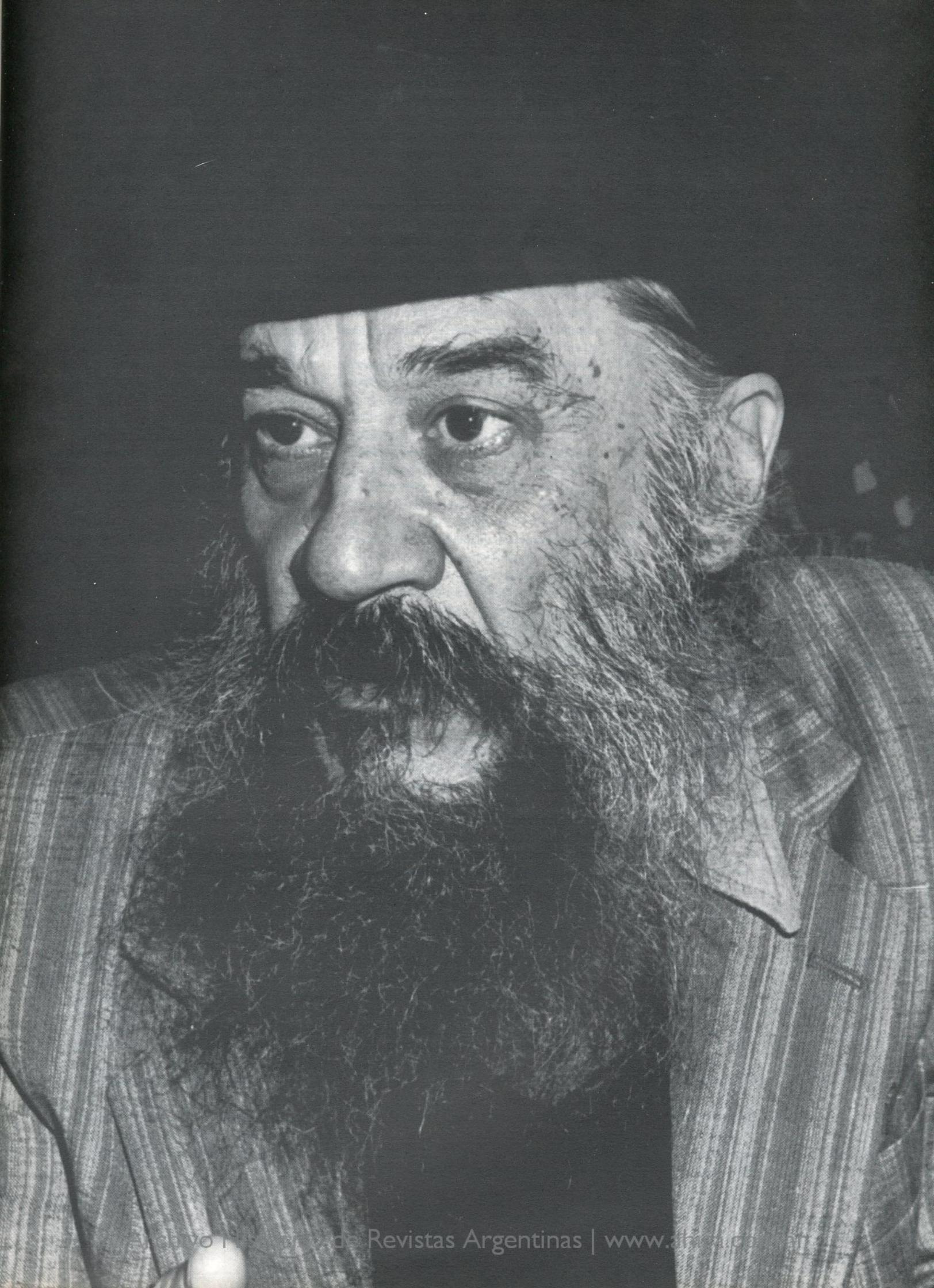


Buenos Aires Herald

“

fernando birri el viento de la historia

”



Esta entrevista tuvo lugar en Trieste, Italia, un poco antes de que Fernando Birri visitara la Argentina invitado por Cine-Ojo, la Fundación Universidad del Cine y las municipalidades de Rosario y Santa Fe. Carmen Guarini, antropóloga y cineasta cofundadora de Cine-Ojo, se propuso la charla como parte de una investigación más amplia que lleva a cabo sobre la Escuela Documental de Santa Fe.

por Carmen Guarini

Carmen Guarini: **-La Escuela de Santa Fe ¿nace exclusivamente como un proyecto de escuela de cine documental?**

Fernando Birri: -Cuando llegué a Santa Fe la idea era hacer una escuela de cine, por lo tanto también ficción, etc. Y cuando vimos cómo se iba dando todo ese proceso, de común acuerdo dijimos: esto lo vamos a circunscribir, pero no en un sentido de coartar, sino en un sentido de penetración, de profundización en lo específico documental. Primer paso que hay que dar, sin el cual -abro comillas- "el segundo no puede darse". Era lo que yo decía en ese momento. Lo que pasa es que, claro, la experiencia se desarrolló hasta un cierto punto. Después viene el segundo exilio.

Pero curiosamente al "frustrarse", entre comillas, el plan premeditado, el plan que respondía de alguna manera al pre-juicio de lo que se quería hacer, se transformó en un proceso original. Cuando se tiene una respuesta de la realidad, se ve para dónde va la cosa y se rompe el esquema, se acepta la imposición del nuevo plan, del proyecto que surge de la realidad y ahí sí nace la originalidad. Como un juego de intercambio, de arte combinatoria, entre la vida, el arte, la realidad, sus intuiciones, sus sueños, su delirio...

-¿Cómo fue ese primer periodo, del '56 al '63, en la Escuela de Cine Documental de Santa Fe?

-El primer período en el que asumo toda la responsabilidad es del '56 al '62, año en que realizamos **Los inundados**. Luego de ahí, se dan muchas presiones internas y externas (más fuertes)... igual conseguimos sacar **La Pampa Gringa** que en realidad ya es una coproducción entre una productora (de las infinitas que fundé y fundí en mi vida) que se llamaba Cinematográfica Popular y la EDSF. Ya no era una película de la escuela aún cuando estábamos todos: Cacho Palleri, Dolly Pussi, Carmen -mi compañera en ese momento-, y Manuel Horacio Giménez, quien fue siempre mi colaborador, mi brazo derecho en todas las películas. Y estaban los compaginadores Antonio Ripoll y Rinaldi.

En definitiva aún cuando **La Pampa Gringa** no era de la escuela, fue posible gracias a ella y a cierta estructura profesional e ideológica. Por otra parte también es verdad que no fue una película de escuela ciento por ciento porque las condiciones externas coartaban mucho. Sin embargo, era una forma de seguir haciendo algo con la escuela, aunque al mismo tiempo no pertenecía al catálogo de las películas hechas exclusivamente por la EDSF.

Una fórmula que de hecho se ha aplicado a todo el cine latinoamericano más tarde. Era un embrión de coproducción... daba una situación de respiro.

-Además de una posibilidad de supervivencia de los materiales, para que pudie-

ran circular, etc.

-Sí, y en el caso de **La Pampa Gringa** también la supervivencia del material fotográfico de prácticamente todos los pueblos de los alrededores de Santa Fe: Esperanza, Rafaela, San Justo... de todos esos pueblitos. Ahí íbamos, golpeábamos las puertas y preguntábamos si tenían fotos de la época de la inmigración.

El tema de la película era [en definitiva] el de la identidad nacional. La gente, por ahí, en algún rincón, en una caja de zapatos guardaba sus fotos... y ahí había un patrimonio iconográfico increíble. Al final miles de fotos aparecieron y nosotros nos comprometimos a tomarlas para hacer un duplicado y devolverlas. Era un archivo impresionante. Te digo que ahí había material como para hacer un archivo histórico de la inmigración argentina en el litoral.

-¿Qué pasa con la Escuela después de tu partida?

-Si vamos a decir las cosas claramente, la figura que más fastidiaba era yo y me propuse preservar la escuela y disminuir el umbral de las presiones. Por eso decidí que la escuela la asumiera el vicedirector, Adelqui Camusso, quien había sido compañero mío ya en la época de los titiriteros. El se quedó como director de la escuela en este período final. Y la escuela sobrevivió un poco más. Después ya la historia la pierdo, no te puedo hablar más que por cosas que han venido a contarme.

Supe por gente que vivía cerca de la escuela que, con la última dictadura militar, vio llegar una noche dos camiones del ejército y se llevaron todo lo que nosotros, como hormiguitas, habíamos juntado: moviola, cámaras de cine, nuestros sueños... Fue cuando se decidió que se acababa todo.

En el '85 vine a saber por otros amigos que todo este material se encontró en una casona que tenía el ejército no muy lejos de la escuela y que usaban esos materiales para sus propios fines. Así que no sólo estaba el hecho nefasto de la destrucción material de la escuela sino la tergiversación de los fines con que esos materiales se habían ido juntando.

-Y durante tu exilio ¿te fuiste enterando de lo que sucedía en la Escuela?

-Me fui enterando esporádicamente, muy al azar. Sé que quedó un grupo muy fiel entre los que estaba el poeta Alfredo Ariel Carrió, muy joven cuando entró a trabajar en la Escuela, que estaba al frente de las publicaciones...

Teníamos una revista, afiches y boletines. Después había otros funcionarios: Coco Bartisagui, Carlos Gramaglia, otro personaje hermoso. De él supe que tuvo la responsabilidad de la escuela, pero eso fue bastante tiempo después. En fin, habría que hacer tantos nombres y me da pena olvidarme algunos, porque hay tantos, que te los podría proyectar como rostros...

Otro nombre importante, por ejemplo, es el de Juan Carlos Arch que es de una generación posterior. El trabajaba en el área del cine club. Heredó el primer cine club de Santa Fe que fundé a fines de los '40 con un grupo de amigos. También hacía crítica cinematográfica y después pasó a ser crítico de cine del diario *El litoral* que es el más importante de la región, manteniendo fidelidad a toda esta cosa generada desde la EDSF. Inclusive el cine club mantuvo programas increíbles aún durante la época de la dictadura militar, hasta el punto que varias veces le pusieron bombas en el cine.

Realidad e intervención

-De alguna manera la Escuela logró mantener y hasta reproducir un mensaje.

-Sí, y estos son los datos que te demuestran que jamás se puede trabajar con esquemas porque lo lógico es que todo eso hubiera sido exterminado y sin embargo en medio de situaciones difíciles siempre hay intersticios. De pronto se aprieta de un lado y por otro se deja de apretar, o por no sé qué, pero hay modos digamos, para determinadas situaciones, de poder intervenir en la realidad como lo hicieron estos compañeros.

Edgardo Pallero venía a Europa invitado a ciertos festivales en el '78 y con él había siempre intercambio de información de lo que estaba pasando. Para poner un ejemplo de los que no se me borraron nunca, una tarde llaman por teléfono a mi estudio, allá por el '78 o '79. Una vozcita muy frágil me dice: "*¿Usted es Fernando Birri? Yo me llamo Cristina y me gustaría saber si podría verlo porque soy del Cine Club Santa Fe y estamos trabajando con Arch. Vine aquí con mis padres y estoy parando en un hotel*". Nos dimos una cita. Eran como las siete de la tarde, y aparece una niña casi adolescente. Nos pusimos a conversar. Tímidamente me dice: "*Quería que usted supiera que nosotros seguimos trabajando, que esto está muy difícil pero no obstante seguimos. Por otra parte como yo no lo conocí en la época de la Escuela de Santa Fe entonces tenía ganas de hablar un poco y contarle estas cosas. Y además quería contarle que en la Escuela acabaron con todo... pero también quería saber qué piensa usted ahora, ya que nosotros estamos haciendo cosas en súper 8*". ¿Y por qué te lo cuento con tanto lujo de detalles? Porque en este exilio, en esta lucha permanente con uno mismo, éstas eran las cosas que se mantenían vivo. Para mí, si hubiera aparecido un ángel con las trompetas en el techo del hotel no hubiera hecho un efecto tan impresionante. Era un milagro que en medio de toda esta ruina, cuando uno pensaba que todo lo que se había hecho no servía para nada, que todo se había ido al carajo y que no iba a quedar ni huella en la arena, una niña se a-

pareció una tarde y me preguntó qué me parecía lo que ellos estaban haciendo en súper 8. Fue realmente tan hermoso que, aunque ella no lo sabe, esa entrevista me ayudó a seguir viviendo.

La conciencia histórica

-Evidentemente, la Escuela formó parte de todo un proceso cultural-cinematográfico necesario en ese momento.

-Es evidente que cuando tú desencadenas un proceso que corresponde a un momento y a las condiciones reales, este proceso va mucho más allá de tus mismas intenciones, lo otro no sería cierto. Lo que puedo decir es que trabajé siempre en la Escuela de Santa Fe con conciencia histórica, sin hacer retórica. Pero es verdad que esa experiencia la concienticé históricamente. Yo sabía lo que estaba haciendo y en qué momento lo estaba haciendo, dónde lo estaba haciendo y para qué. O sea que traté de infundirle a la escuela una historicidad, un sentido de juicio y de valor crítico y autocrítico histórico.

Trabajé sobre esos parámetros. Pero si alguien, empezando por mí mismo, me hubiera dicho que era una obra coyuntural, hecha para ese momento, y que sin embargo treinta y tantos años después todavía se seguirían viendo sus huellas, como lo acabo de ver ahora en España en el encuentro sobre Teorías sobre el cine latinoamericano, yo jamás de los jamases lo hubiese creído.

Esto no es ni modestia ni inmodestia, esto es un análisis. Pensando en el trabajo que han hecho ustedes y otros compañeros, en el momento en que se hacen cosas que corresponden, evidentemente se desencadena una proyección histórica. Yo lo llamaba en aquella época "el viento de la historia", hoy ya no lo llamaría así, pero en ese momento estábamos en la barricada, y era bueno no ser sereno en esa época.

Hoy te diría, haciendo un juicio de valor histórico, que en definitiva la presencia de esta muchachita fue para mí una confirmación, no a título personal, sino de movimiento. Yo siempre he dicho que **Tire Dié** no es una película mía sino colectiva. Siempre he dicho que era un film-escuela. Entonces, todo esto que te digo es, no la confirmación de un autor cinematográfico, sino la confirmación de una actitud colectiva frente al problema del cine en este caso, pero en el momento en que el cine deja de ser sólo cine para ser historia, para ser sociedad, para ser política, para ser militancia.

El hecho colectivo

-Ese concepto del cine aparece para nosotros en la historia del cine argentino con la EDSF. La escuela fue un hecho colectivo,

eso es innegable.

-Claro y sin esa gente no se hubiera hecho nada, pero también hay que decir sin falsa modestia ni falso orgullo que esa gente no la encontré en el cine argentino.

Cuando yo llegué de mi primer exilio iba decidido a hacer una película en 1956, y entonces en el cine argentino, para las ideas que traía, no encuentro lugar. Me proponen dos o tres películas que a mí no me interesaban. Es así que en un momento determinado -siempre hay opciones- decidí que volvía a Santa Fe, donde había empezado a trabajar, donde había hecho mi teatro de títeres, donde había tenido mi cátedra universitaria y ahí iba a intentar ver si era posible hacer algo. ¿Por qué en Santa Fe? Porque era mi provincia, pero estoy seguro de que si esto lo intentaba en Buenos Aires o en Trenque Lauquen hubiera funcionado también porque en todas partes había gente con sed y con hambre de esta manera diversa, a contrapelo, de ver las cosas.

Lo que pasa es que para mí era más conocido el territorio cultural de Santa Fe. Yo llegué, de acuerdo con la doctora Romero Herrera, para hacer un seminario de cuatro lecciones auspiciado por el Instituto de Sociología de la Universidad del Litoral y nadie sabía qué iba a pasar, empezando por mí. Me acuerdo que en la misma aula donde yo he estudiado e iba a escuchar lecciones de otros, proyecté por primera vez los fotodocumentales con los cuales terminaba el neorealismo italiano y con los cuales empezó nuestra experiencia. Con una linterna mágica destarlada comenzamos a discutir sobre un cine nacional: qué era un cine nacional, si lo necesitábamos o no; sobre un cine crítico, realista, si lo necesitábamos o no. Para mi sorpresa el aula estaba repleta hasta arriba y lo que tenía que durar una hora, duró cuatro y cuando terminó seguimos discutiendo todavía por dos o tres horas más, como pasó cuando volví en el '85 en la Escuela Nacional de Cine, estábamos más tiempo en la esquina que adentro y eso era de una fuerza impresionante, pero esa fuerza ¿dónde estaba? En las dos partes. En mí había una carga de energía, pero estaba también la otra parte: la necesidad de un flujo que se excitaba recíprocamente. Me di cuenta de que ahí empezaba a haber algo, y entonces seguimos. Al segundo día ya se les propuso hacer a ellos un trabajo de fotodocumentales. Y al cuarto día ya estábamos viendo los trabajos que se habían hecho en esos días. ¡Fueron cuatro días! A veces, cuando lo pienso, [entendiendo que] fue algo impresionante lo que pasó. Ahí, entre esos trabajos fotodocumentales, ya estaba **Tire Dié**, estaba todo el núcleo. A partir de ahí, habiendo constatado un interés real, yo dije "*aquí sí se puede empezar a trabajar*".

No se trabajó sobre la imposición de una idea sino tratando de inventar algo, pero algo fun-

cional a la sociedad, a la política, a la historia, a la economía.

Una escuela, un momento

-Creo que la EDSF no hubiera tenido tanta fuerza sin esa necesidad latente, que es lo que posibilitó corporizar ese sueño, esa utopía. ¿Cómo se explica, si no, que otras escuelas de cine que hubo y aún hay en el país, no tuvieran la misma proyección, la misma permanencia?

-[Es] criticable o aceptable, pero se trabajó con conciencia histórica. No le damos a esto una medida de apreciación que no sea una reflexión analítica sobre lo que fue y su función. No se trata de adjetivar.

-Lo penoso fue el cierre. Y la imposibilidad de reflotar esa misma experiencia aunque transformada: no se puede seguir pensando en hacer Tire Dié hoy.

-No claro, la condición es transformar, formarse permanentemente.

-Para Cine-Ojo los dos referentes siguen siendo Birri y Gleyzer, con mucho placer pero también con pena porque en el camino quedaron tantas cosas...

-En ese sentido, puedo darte las dos miradas. Para mí, los dos referentes que siempre señalé son Mario Soffici con **Prisioneros de la tierra** (1939) y **Las aguas bajan turbias** (1952) de Hugo del Carril. Nadie era tan tonto como para presumir que las cosas nacían de la nada. La otra mirada de que te hablaba es la mirada para adelante. Que te la puedo dar por la simple razón de los años vividos con una perspectiva más larga. Ahí sí incorporo a **La Hora de los Hornos**, que por otra parte es la única película que recupera a **Tire Dié** cuando ya nadie hablaba más de esto. Después ya vienen ustedes, las otras generaciones, y aparecen de nuevo el cine testimonial y aparece Cine-Ojo, sin que esto signifique hacerle cosquillitas a nadie. Desde que vi por primera vez una película de Cine-Ojo (no la vi en Argentina sino en Alemania) digo: "¡Coño! Si este es el cine que se sigue haciendo en Argentina quiere decir que ni nacimos ayer ni morimos hoy". Hay un mañana. Antes que nosotros tenemos referentes y después de nosotros también.

Yo digo que soy biológicamente optimista y es porque realmente la realidad me ha demostrado que superados ciertos momentos terribles, impensablemente terribles, de pronto vuelven a aparecer situaciones, hechos, personas, filmes que están en esto que te llamo el mañana. Son hoy, pero son el mañana. Cuando hicimos **Tire Dié** no sabíamos qué era el mañana, sabíamos qué era el hoy, cuando me lo colocás hoy con tus ojos se transforma en el mañana. Lo mismo pasa con las películas de ustedes, todos los compañeros que de alguna forma han tratado de colocarse en esta especie

de las grandes alamedas de Allende, digamos. Cuando Coppola estuvo en la Escuela de San Antonio de los Baños dejó un *grafitti* que dice "Art Never Sleeps", yo le quiero agregar "Pero sueña con los ojos abiertos". Un arte que no sueña no es tal, pero debe hacerlo con los ojos abiertos. Es una respuesta indirecta a esta continuidad que estamos viendo, a esta especie de vertebración. En primer lugar, no se extingue. Lo que tú estás haciendo en definitiva es marcar una especie de sobrevivencia, por lo tanto de una resistencia, de una actitud frente al cine y frente a la realidad, expandida a toda América Latina. Y en segundo lugar, que en esta continuidad hay siempre de alguna manera una proyección utópica del pensamiento.

Las utopías de ayer y de siempre

-Hablar de utopías en un momento como el presente suena "utópico".

-En este momento, cuando aquí en Europa todo este concepto está muy desgastado, yo creo que es al revés. Voy a comentarte algo, aunque no lo tengo muy elaborado. Hay como una especie de convención o de lugar común: las utopías nacen en los grandes momentos de crisis de la historia. La *Utopía* de Tomás Moro nace cuando el renacimiento entra en crisis, cuando se descubre un mundo, cuando no se sabe todavía qué es ese mundo que llevará al iluminismo prácticamente dos siglos después. Y lo mismo pasa con la mayor parte las utopías. No son el producto de un momento eufórico digamos, son el producto de momentos de conflictualización del ser en la historia. Por eso ningún momento más propicio que éste para inventarnos nuevas utopías. Hoy en la práctica tenemos la constatación de una serie de elementos negativos que señalamos en los movimientos históricos políticos de izquierda, que hasta este momento podían aparecer sólo como opiniones personales. Me refiero a esta caída perpendicular de la Unión Soviética y de todos sus satélites. Cuando hice **Org**, una película experimental que empecé en el '68 y termine en el '79, ya estas cosas de alguna manera estaban anticipadas porque la película quería ser -si lo logró o no es otra cosa- una crítica a las políticas de izquierda desde la izquierda, y una crítica a los lenguajes del cine desde el cine.

Hoy no me costaría trabajo volver sobre lo segundo. Creo que es de constatación pública que ya no es el cine sino el lenguaje audiovisual en general el que ha entrado en una crisis tremenda que nos obliga a repensar todo de una manera nueva. Y lo otro, la crisis política, ya no hace falta demostrarla porque lamentablemente en cierto sentido esta demostrada por la historia. Pero favorablemente para no-

sotros, que no hemos coincidido con ese tipo de soluciones, nos da la posibilidad de empezar con una *tabula rasa* y yo creo, aunque esto pueda ser discutible, que estamos en el mejor momento para empezar a discutir realmente ahora una utopía de izquierda que sea lo que nosotros pensamos que tenía que ser. Un comunismo que sea realmente una comunidad en el sentido, si tú quieres, más antiguo de la palabra, tribal, inclusive. O en el sentido más fantacientífico de la palabra: una especie de comunidad interplanetaria.

-¿Crees que a través de la Escuela de San Antonio de los Baños (EICTV), pudiste asomarte a esa utopía? ¿Cuál es la relación entre la EDSF y esta nueva experiencia?

-Mira, sin la EDSF no hubiera existido la Escuela de San Antonio de los Baños, que a mí no me gusta llamarla así, ni EICTV. No me gusta porque nunca quise ese nombre. Pero al final también por razones institucionales no se lo pude cambiar.

-¿Qué nombre le hubieras puesto?

-El que quedó como sobrenombre: "Escuela de Tres Mundos - América Latina y el Caribe, África y Asia", que es todo lo contrario de Escuela del Tercer Mundo. Al llamarla así introduzco un elemento polémico con quienes nos han llamado "tercer mundo"...

Lo que puedo agregar es que también la Escuela de Tres Mundos por ahora es un embrión utópico. Hemos conseguido de la utopía un pequeño fragmento de la realidad, pero es un embrión. Para mí la escuela es un ensayo general que se toma hasta el 2000. De alguna manera estoy un poco anticipando todo esto. Su relación con la EDSF en este punto es muy interesante porque en la Escuela de Tres Mundos se trabaja sobre una concepción que en el renacimiento se llamó de la *concordia discors*, o sea, la conciliación de los contrarios. Fue un concepto alquímico y un concepto que después fue surrealista. En la crisis de valores del renacimiento se entrevé un mundo nuevo jugando siempre sobre la polaridad, el flujo, la tensión. En ese momento se trabaja sobre la *discordia concord* o sea, una inversión del sentido. La primera trata de conciliar dos cosas opuestas, la segunda por el mismo procedimiento trata de concordar esos elementos opuestos pero a partir de oposiciones distintas: la primera es como fundir todo en una misma cosa, la segunda, separar todo en una unidad.

Y yo creo que la Escuela de Tres Mundos corresponde a esta segunda concepción, la de la *discordia concord*. Es decir que es una Escuela que trata de poner junto todo lo que es discordante, y en ese sentido no hubiese podido existir sin la escuela de Santa Fe, pero al mismo tiempo es su opuesto.

Es decir, por un lado, la EDSF, internamente crea las condiciones como para que en el mo-

mento que se hiciera o se fundara esta otra escuela, yo pudiera tener un punto de apoyo. Pero al mismo tiempo ese punto de apoyo me sirve para negarlo, para decir: "salgamos para otra cosa, amplíemos esto".

Y así nace la Escuela de Tres Mundos, que es una escuela pluralista: lo mismo se hace documental que ficción, lo mismo se hace celuloide que televisión, es decir, hay una apertura total. Mientras que la EDSF era una escuela que seguía un punto de vista muy definido, que quería abarcar, reflejar, expresar con un teleobjetivo un fragmento de la realidad, la Escuela de Tres Mundos es una cámara montada sobre un trípode con el cual tú haces un giro de 360° que incorpora todo lo que está alrededor. Pero es evidente que de alguna forma la escuela es un producto, es una herencia -por lo que me concierne personalmente- de la EDSF.

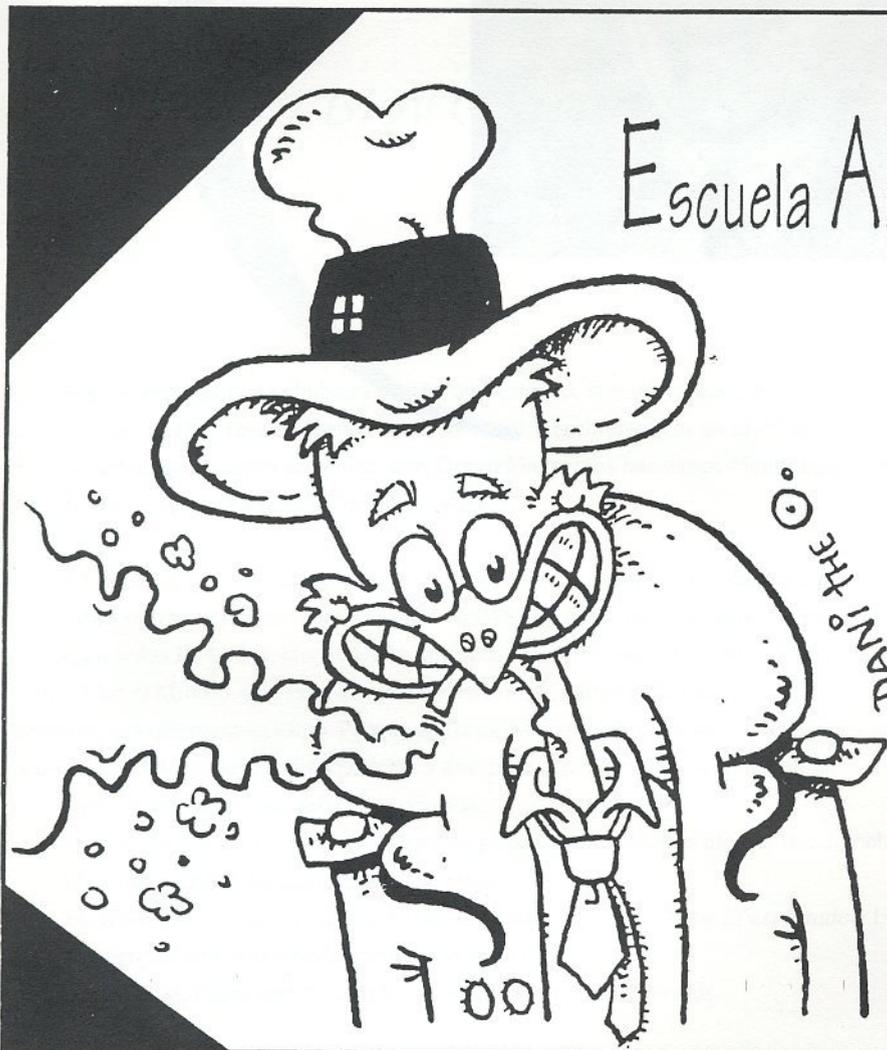
Al mismo tiempo es también, y aquí creo que la metáfora del telescopio es la más interesante, como si nosotros en la EDSF hubiéramos

mirado la realidad con telescopio, por la parte grande y proyectando la parte pequeña. Y ahora es al revés, miramos por la parte pequeña. Es una experiencia que, contradiciéndola en lo específico, afirma los principios con los cuales habíamos trabajado en la EDSF y sobre todo *lo que no es*: una repetición de la EDSF. Siempre dije y por supuesto no reniego ni renegaré jamás de lo que significó toda la experiencia y la teorización sobre **Tire Dié** en el contexto del cine municipal, nacional y continental latinoamericano. Pero al mismo tiempo, en la medida en que **Tire Dié** se transforma de arquetipo en un estereotipo, o sea, se vacía de sentido, de significado, voy a ser el primero que con las manos de los más jóvenes, de los últimos que llegan, voy a arrancar y rasgar y hacer un bolo con la pantalla y tirarla al cesto porque ese sería el peor destino que pudiera esperarle.

En la medida en que todo el trabajo de la EDSF pueda servir, y tú usaste la palabra justa y yo

la tomo, como un *referente*, una operación inobjetable, positiva, estimulante, estoy de acuerdo. Pero en el momento en que lo que puede ser un referente se transforma en una tabla de Moisés, en un decálogo, en una ley de piedra para todo lo que todavía tenemos que hacer, entonces ahí, con la misma conflictualidad, dramaticidad, con la misma angustia y también alegría con la cual inventamos la realidad inventando esa escuela, reinventamos otra nueva realidad que es la de 1995 en adelante y que jamás podría ser la de 1956.

Esto es lo que vincula, el flujo entre las dos escuelas que es como un flujo entre memoria y futuro. No olvidar el referente, pero no para consagrarlo sino inclusive para profanarlo. Siendo naturalmente fieles a nuestra fe profunda en todas esas cosas por las cuales no hubiera tenido sentido vivir si no hubiéramos resistido para defenderlas.



eat

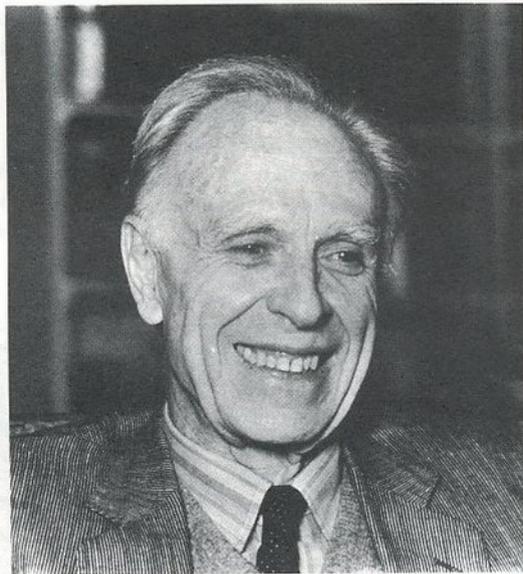
Escuela Argentina de Historieta

En E.A.H. podés aprender:

- Con **DANI THE O:**
HUMOR GRÁFICO
HISTORIETA INFANTIL
CARICATURAS
- Con **NOE:**
ILUSTRACIÓN
- Con **LUCAS Y MANCO:**
HISTORIETA

Cochabamba 868 307-6170/7297
Informes: Lun. a Vier. de 10 a 21 hs.

TACTICA



*La idea de un encuentro con Bioy para hablar sobre cine la tuvo el bibliófilo Juan Manuel Peña y se concretó a través de la amable mediación del especialista Daniel Martino. La preocupación compartida fue sostener el tono informal propuesto desde un principio. Por **Daniel Martino**, **Fernando M. Peña** y **Sergio Wolf**.*

-¿Cómo empezó a ver cine?

-Mi madre me decía que el cine no convenía. Sin embargo, ella iba todos los días, todas las tardes, al cine. Decía que yo tenía que hacer deporte, fortificarme y no estar sentado ahí en la oscuridad.

-¿Qué edad tenía?

-Ocho, diez años. Esto era en Mar del Plata. En la Rambla había dos cines, Palace y Splendid. Yo era un desesperado por estar siempre con mi madre, así que a la salida de los cines iba a esperarla, y si no salía del Palace yo corría al Splendid a ver si la veía.

-Estamos hablando de películas mudas, todavía.

-Claro. Cuando vino el cine sonoro me pareció que no tenía ninguna esperanza, era espantoso. En la primera película sonora que yo vi los actores cantaban, así que entonces tenían méritos como cantantes y no como actores. Cada vez que había una escena de amor cantaba ella, cantaba él... todo eso me parecía que era la destrucción de lo que se había conseguido.

-Compartía con otra gente el terror de que las películas dejaran de ser mudas.

-No, que dejaran de ser mudas y fueran cantadas.

charla con Bioy Casares mientras llega el fin del mundo

-Alguna vez dijo que si hubiera tenido un hermano, le hubiera gustado que fuera director. Cosa que nunca deseó para usted...

-No, ser escritor resultó bastante natural en mí. Ser director era un problema más grande y uno se lo dejaba para el hermano.

-Sin embargo, cuando era chico, con Drago Mitre y los hermanos Menditeguy tenían una Pathé de 9 1/2 mm. e hicieron algunas películas.

-Intentamos hacer películas pero fracasamos.

-No hubo ningún resultado apreciable.

-Lo apreciable fue el no éxito. Creo que filmamos sin rollo en la máquina. [Risas] Faltaba mi hermano.

-Creo que también con Drago y los Menditeguy usted iba a ver películas *non sanctas*, en el cine Miriam, ¿puede ser?

-Casi todas las tardes, cierto. Hubo una época en que Drago, Julio Menditeguy, Carlos Menditeguy y yo íbamos al cine después de jugar al tenis. Y en el Miriam, que estaba en la plaza Dorrego, daban películas pornográficas. Pero también daban películas sobre enfermedades, que en realidad no lo preparaban a uno. Porque en el cine Miriam todo el tiempo se veían corridas, chicas que se pasaban de una fila a la otra hasta levantar a un cliente. De ahí se iba directamente a una calle cercana, a buscar algún bulín.

-Sería como estar expuesto a la sorpresa...

-Y a las enfermedades venéreas. Pero las películas que pasaban ahí nos desanimaban completamente.

-Después escribí algunas reseñas de cine...

-Escribí algunas reseñas en una revista del barrio, que se llamaba *El espectador*. Fue hacia 1932, yo tenía unos dieciocho años.

-Y luego su actividad cinematográfica se interrumpió.

-Bastante, sí. Hasta que más tarde volví a ir al cine todos los días.

-¿Seguía a algún director, algún género?
 -Seguía directores. Si daban una película de Lubitsch iba a verla, si era de Ashby iba a verla...
 -¿Hitchcock?
 -Sí, también... Me parecía que hacía siempre alguna trampa, pero también que era divertido, sabía entretener. Era un entretenedor.
 -¿Qué es una trampa? ¿El hecho de saber que Cary Grant no podía morir nunca, por ejemplo?
 -Sí... Había sofismas en sus películas. Hice una lista de películas y directores que me interesaban y, bueno, no está ese señor.
 -El cine también interviene mucho en sus cuentos y en sus novelas. Hay un cuento, *El héroe de las mujeres*, donde hace algunas referencias al cine del oeste, a lo que representa el héroe del western, digamos. ¿Le gusta mucho el western?
 -Me gusta mucho, sí. Sigo viéndolo con mucho placer. He visto que los franceses, que son tan partidarios de la moda, tienen gran pasión por los westerns y se dan mucho en cines de París westerns viejos.
 -En su obra hace referencia al western más que a otros géneros.
 -Sí, es cierto. Está el campo, están los caballos. Hay algo muy amplio; se abre la vida en el western.

-Usted escribió con Borges relatos pero también guiones.
 -Guiones que nunca tuvieron fortuna. Aunque es verdad que fueron escritos antes de que supiéramos cómo había que escribir guiones. Ahí es un poco la culpa de Borges, también, más que mía. Él quería hacer una frase célebre con cada una de las frases del texto y eso es intolerable.
 -¿Escribían distinto cuando hacían Bustos Domecq, por ejemplo, que cuando hacían guiones?
 -Sí, pero además por una razón de época. Cuando hacíamos guiones y escribíamos tan tímidamente fue mucho antes. Con Bustos Domecq nos soltamos, hacíamos bromas sobre bromas, nos perdíamos. Bustos Domecq también fue una especie de derrota intelectual: nosotros decíamos que uno escribía como quería y lo que queríamos era escribir historias policíacas clásicas, con una solución nítida y clara. Bueno, no pudimos hacer eso, nos perdíamos en las bromas. Borges me decía de pronto: "¿Y ahora qué hacemos con este personaje? ¿Cómo solucionamos esto...?"
 -Cuando hacían guiones estaban más atados.
 -Más atados, y además no habíamos tomado el gusto de escribir de esa manera desbordada.
 -Es cierto, pero fíjese que *Seis problemas para Don Isidro Parodi* es del '42, y hay adaptaciones del '43, del '46, del '49. Se entremezclan un

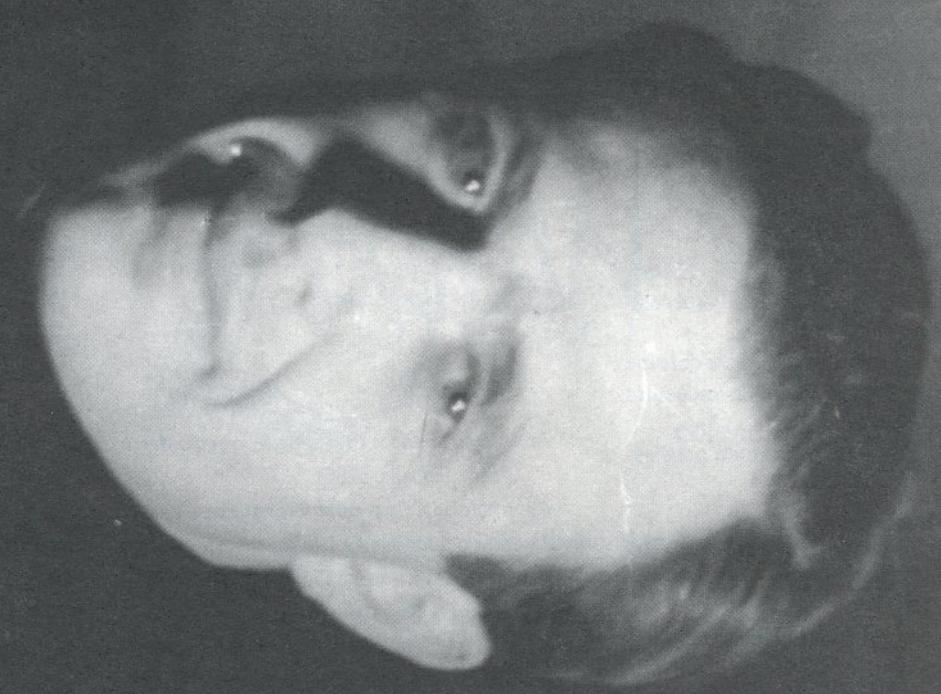
poco las cosas.
 -Bueno, de todos modos en *Seis problemas...* estábamos mucho más contenidos. En historias posteriores, realmente... Y además yo me refería a otros guiones, anteriores, hechos por encargo. Lo de *Pago Chico*, por ejemplo.
 -Por lo que nos contaba con respecto a ese trabajo, Borges tenía una afección por escribir para el cine mucho mayor que la suya.
 -Yo creo que sí. Porque a lo mejor Borges era mucho más intenso que yo, con respecto a todo. No sé por qué era tan insensible a nuestros fracasos, pero la verdad es que era mucho más empeñoso que yo.
 -¿Lo arrastraba a escribir con él?
 -Bueno, nos gustaba trabajar juntos. Si me proponía trabajar con él, ¿por qué no iba a hacerlo? Era instructivo, divertido, era buenísimo trabajar con él.
 -Cuando escribían guiones con Borges ¿iban al cine? ¿Tenían algún modelo?
 -No, no íbamos al cine porque con Borges nuestra amistad era nocturna, no diurna. Él venía a comer a la noche a casa y después escribíamos o leíamos.
 -¿Nunca fueron al cine juntos?
 -No, no se daban las circunstancias.
 -Usted me decía que a él le gustaba **La novia de Frankenstein** (Whale, 1935) que a usted no, así que habría toda una vertiente, el cine de terror, que no compartían.
 -No, no. Salvo cuando había una de terror cómica, como **El Joven Frankenstein**, que sí me gustó mucho.

-En su lista de películas recordables hay una abundancia de comedias. Prefiere el humor en el cine, en su literatura...
 -En mi literatura a pesar de mí, porque me gustaría escribir... ser un poco más serio.
 -¿Por qué más serio?
 -Porque las mujeres me dicen que el humorismo enfría. [Risas].
 -Hablándole de comedias, no puedo dejar de preguntarle por Keaton, que es una obsesión personal.
 -Sí, Keaton a mí me parecía muy superior a Chaplin. Siempre. Alguna película de Chaplin me pareció buena, ¿eh? Pero, en general, yo diría que la poética de Chaplin no me gusta y la de Keaton sí.
 -¿Le gustaban los cómicos mudos?
 -Sí, me encantaban. Me parecía que eran como refrescantes para el alma. Uno quedaba feliz de ver a esos cómicos. Y como muchas veces pasaba que la realidad no estaba de acuerdo conmigo, era bueno verlos. Había otro cómico que me gustaba mucho, Charley Chase. En su momento me gustaba Larry Semon también, pero cuando volví a verlo no me gustó tanto. En cambio, creo que Laurel y Hardy me gustan mucho todavía.

-¿Por qué cree que se pierden tantas cosas en la revisión?
 -Es algo extraño. Eso pasa más con el cinematógrafo que con la literatura. Con el cinematógrafo es bastante frecuente.

-En muchos de sus cuentos cita cines concretos. En *La aventura de un fotógrafo en La Plata* cita varios cines, el Roca, el cine Gran Rocha... ¿conocía esos cines?
 -Sí, claro, he ido algunas veces. Citarlos era como un recuerdo para mí mismo.
 -En una entrevista usted decía que *La invención de Morel* había surgido, parcialmente, de la abrupta desaparición de Louise Brooks. De cierta sensación de abandono ante la pérdida de alguien muy querido. ¿Qué pasó con Louise Brooks?
 -Yo estaba perdidamente enamorado de ella. Tuve poca suerte, porque de pronto se fue, viajó hasta Europa, estuvo con Pabst para hacer una película y ya no me gustó tanto como cuando estaba en Hollywood. Y además desapareció muy pronto del cine.
 -Su ausencia es como la que sufre el naufrago de Morel.
 -Sí, ella sería Faustine.
 -Es curioso, porque la gente se enamora de Brooks en las películas alemanas.
 -Yo no.
 -¿Había otras actrices?
 -Sí, cómo no. Marion Davies me gustaba, por ejemplo. Pensaba cómo se había casado con William Hearst. Anna May Wong me gustaba muchísimo, también.
 -¿Garbo?
 -Me gustaba, sí, me gustó en *Ninotchka*, pero no tanto como estas otras.
 -En su lista no cita ningún policial de enigma, que es un género que en literatura le gusta mucho.
 -Bueno, **El halcón maltés** me gustó bastante, pero creo que el género me interesa más en la literatura que en el cine. Es que se puede pensar que así como de libros malos se hacen buenos films, de libros buenos se hacen films malos. Quiero decir, tal vez el cine sólo necesite un estímulo de la literatura.
 -¿Le parece que es un mérito del film ser absolutamente fiel al libro?
 -No, no. Estoy convencido de que la fidelidad puede ser muy perjudicial. **Rojo y negro** [*Le rouge et le noir*, Autant-Lara-1954], por ejemplo, resulta pesadamente fiel.

●
 Adolfo Bioy Casares
 y Jorge Luis Borges



*... no íbamos al cine porque con Borges
nuestra amistad era nocturna, no diurna.
El venía a comer a la noche a casa y
después escribíamos o leíamos.*



-¿Le interesa Fellini?

-Me gustaron **El sheik blanco**, **Amarcord**, **8 1/2...**

La que no me gustó es **Casanova**. Me pareció... como melodramática y fracasada, queriendo darle a Casanova un toque fantástico que no tiene. Aclaro que la vi antes de haber leído a Casanova. No veo ninguna relación entre las memorias de Casanova y ese film.

-Un personaje de uno de sus cuentos dice: "El amor es como el biógrafo: al salir de la sala usted está cambiado". ¿Lo cree usted también?

-Y sí, bastante. Se sale de un sueño. Se sale del cine y uno ha estado soñando la película. Se encuentra bastante *dépaysé* afuera.

-¿Alguna vez ver una película lo estimuló para escribir algún cuento?

-No, no.

-Lo decía en el sentido de pensar, luego de ver una película: "a mí me gustaría escribir sobre un personaje como éste, o con un tono similar..."

-Ah, sí. En ese sentido -volvamos atrás- el cinematógrafo me ha impulsado a escribir cosas. Yo dije que no, pero porque no recordaba **El gran juego** [*Le grand jeu*, 1934], una película de [Jacques] Feyder que tiene la idea del eterno retorno. Me impresionó muchísimo eso. El tema de lo cíclico...

-Como en **El perjurio de la nieve**.

-Sí. Pero en ningún relato mío he tenido la suerte de darlo en un modo tan patético como lo vi en esa película.

-Volviendo muy atrás, hacia su época surrealista. ¿Veía al Buñuel de **La edad de oro** o **El perro andaluz**?

-Sí, pero no me gustaban. Porque en realidad no me gustó el surrealismo. Me gustaba teóricamente. Ninguna obra surrealista me gustó. Me gustaba lo que decían los críticos del surrealismo. Fui una víctima de los críticos.

-Alguna vez escribí "Estoy dispuesto a esperar el fin del mundo sentado en un cinematógrafo".

-Claro, es realmente una declaración de amor al cine y a los cines.

-¿Sigue pensándolo?

-Sigo pensándolo, y cuando entro a un cine me siento protegido y muy feliz. Ahí uno se entrega a soñar ¿no?

Nota

1. Se refiere a una adaptación cinematográfica sobre Payró, cuya elusiva historia fue reconstruida por Daniel Martino en *Film*, nro. 1, Buenos Aires, abril/mayo de 1993.

Una lista posible

La siguiente nómina fue elaborada por Bioy, con asistencia de Daniel Martino. Es sólo una de muchas listas posibles, y un criterio de selección fue limitar los films a uno o dos por cada director. "Pero además elegíamos con mis olvidos", aclara Bioy. "Si yo me hubiera acordado de **8 1/2**, por ejemplo, hubiera insistido".

Amodóvar, Pedro. **Mujeres al borde de un ataque de nervios**

(*Idem.*, España-1988)

Allen Woody. **Stardust Memories** (*Recuerdos*, EE.UU.-1980)

Anderson, Lindsay. **O Lucky Man!** (*Un hombre de suerte*, Inglaterra-1973)

Ashby, Hal. **The Last Detail** (*El último deber*, EE.UU.-1973)

Looking to Get Out (*Buscando una salida*, EE.UU.-1980)

Axel, Gabriel. **Babette Gaastebud** (*La fiesta de Babette*, Dinamarca-1987)

Boorman, John. **Deliverance** (*La violencia está en nosotros*, EE.UU.-1972)

Borau, José Luis. **Furtivos** (*Idem.*, España-1974)

Brest, Martin. **Midnight Run** (*Fuga a la medianoche*, EE.UU.-1988)

Buñuel, Luis. **Le charme discret de la bourgeoisie** (*El discreto encanto de la burguesía*, Francia-1972). **Cet obscur objet du désir** (*Ese oscuro objeto del deseo*, Francia-1977)

Dugowson, Maurice. **Lily, aime-moi** (*Lily ámame*, Francia-1974)

Fellini, Federico. **Lo sceicco bianco** (*El sheik*, Italia-1951)

La dolce vita (*Idem.*, Italia-1960)

Finney, Albert. **Charlie Bubbles** (*La máscara y el rostro*, EE.UU.-1968)

Germi, Pietro. **Alfredo, Alfredo** (*Idem.*, Italia-1973)

Hill, Walter. **The Long Riders** (*Cabalgata infernal*, EE.UU.-1980)

Horne, James [con Stan Laurel y Oliver Hardy]. **Big Business** (*Ojo por ojo*, EE.UU.-1929)

Jessua, Alain. **La vie á l'envers** (*Vivir al revés*, Francia-1964)

Keaton, Buster. **Our Hospitality** (*Nuestra hospitalidad*, EE.UU.-1923)

The Navigator (*El navegante*, EE.UU.-1924)

Lubitsch, Ernst. Cualquiera de sus films.

Magni, Luigi. **Tosca** (*La pasión y la furia*, Italia-1972)

Malick, Terrence. **Badlands** (EE.UU.-1973)

Malle, Louis. **Atlantic City** (*Idem.*, EE.UU.-1981)

May, Elaine. **The Heartbreak Kid** (*Un cambio de planes*, EE.UU.-1972)

Mijalkov, Nikita. **Neskolko dnei iz jizni Oblomova** (*Unos cuantos días en la vida de Oblomov*, U.R.S.S.-1979)

Olmi, Ermanno. **L'albero degli zoccoli** (*El árbol de los zuecos*, Italia-1978)

Polverini, Atilio. **Bairoletto, la aventura de un rebelde** (Argentina, 1985)

Risi, Dino. **Telefoni bianchi** (*La diva del teléfono blanco*, Italia-1976)

Rohmer, Eric. **Ma nuit chez Maud** (*Mi noche con Maud*, Francia-1969)

Le genou de Claire (*La rodilla de Clara*, Francia-1970)

Scola, Ettore. **C'eravamo tanto amati** (*Nos habíamos amado tanto*, Italia-1976)

Passione d'amore/Passion d'amour (*Pasión de amor*, Italia/Francia-1980)

Scott, Ridley. **The Duellists** (*Los duelistas*, Inglaterra-1977)

Taviani, Paolo y Vittorio. **Allonsanfan** (*Retrato de un traidor*, Italia-1974)

Truffaut, François. **La nuit américaine** (*La noche americana*, Francia-1973)

Zanussi, Krzysztof. **Wage in nacht** (*Los caminos de la noche*, Alemania Fed.-1979)

Zurlini, Valerio. **Le désert des tartares/II deserto dei tartari?** (*El desierto de los tártaros*, Francia/Italia/Irán, 1976)

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.



MONTRASI

EQUIPOS Y SERVICIOS PARA CINE Y TELEVISIÓN

14 de Julio • 1427 Buenos Aires • Argentina
Tel: (01) 552-5442 / 553-4731
Fax: (01) 554-0459

IMAGE^u

CENTRO DE TEORIA DE LA IMAGEN

Seminarios de Agosto

Filosofía, imagen y mirada

Teoría del cine moderno

Consulte por otros seminarios y actividades

Informes

Thames 2289 (1425) Cap. Fed. Tel: 774-5096

john carpen



una presentación

ter

por Marcelo Dos Santos

“Y así murió Héctor, el criador de caballos”, termina Homero su *Iliada*. Los antiguos griegos, con su afán de designar a cada persona, semidiós o personaje legendario por su apelativo, además de su nombre, planteaban las bases de la moderna caracterización psicológica. Héctor no era tan sólo un guerrero, sino primordialmente, un criador de caballos.

Kentucky, sede del más famoso *derby* del mundo, es la tierra prometida para todos los criadores de caballos, categoría humana caracterizada por un impredecible afán de libertad, un incontrolable afecto por los vientos alborotando los cabellos, por el rápido deslizarse del suelo bajo los cascos, por el sol penetrando por los poros.

John Carpenter viene de la tierra de los caballos. El criador de caballos, por deformación profesional, presta suma atención a la geometría. Su vida y su éxito dependen de la suave confluencia de planos, del juego armónico de las articulaciones, de la exacta relación entre el peso físico y la potencia muscular. Todo buen caballo debe ser disciplinado pero apasionado, firme pero flexible, personal pero comprensivo. Sus criadores, diría Angel Faretta, tienen la geometría como pasión.

John Carpenter (Kentucky, 1946) forma parte de una trilogía máxima de cineastas-geómetras: para más datos, no-euclidianos. ▶

Los otros dos fueron Alfred Hitchcock y Howard Hawks, con films estructurados con incorruptible rigor matemático como **Vértigo** y **El enigma de otro mundo**, respectivamente.

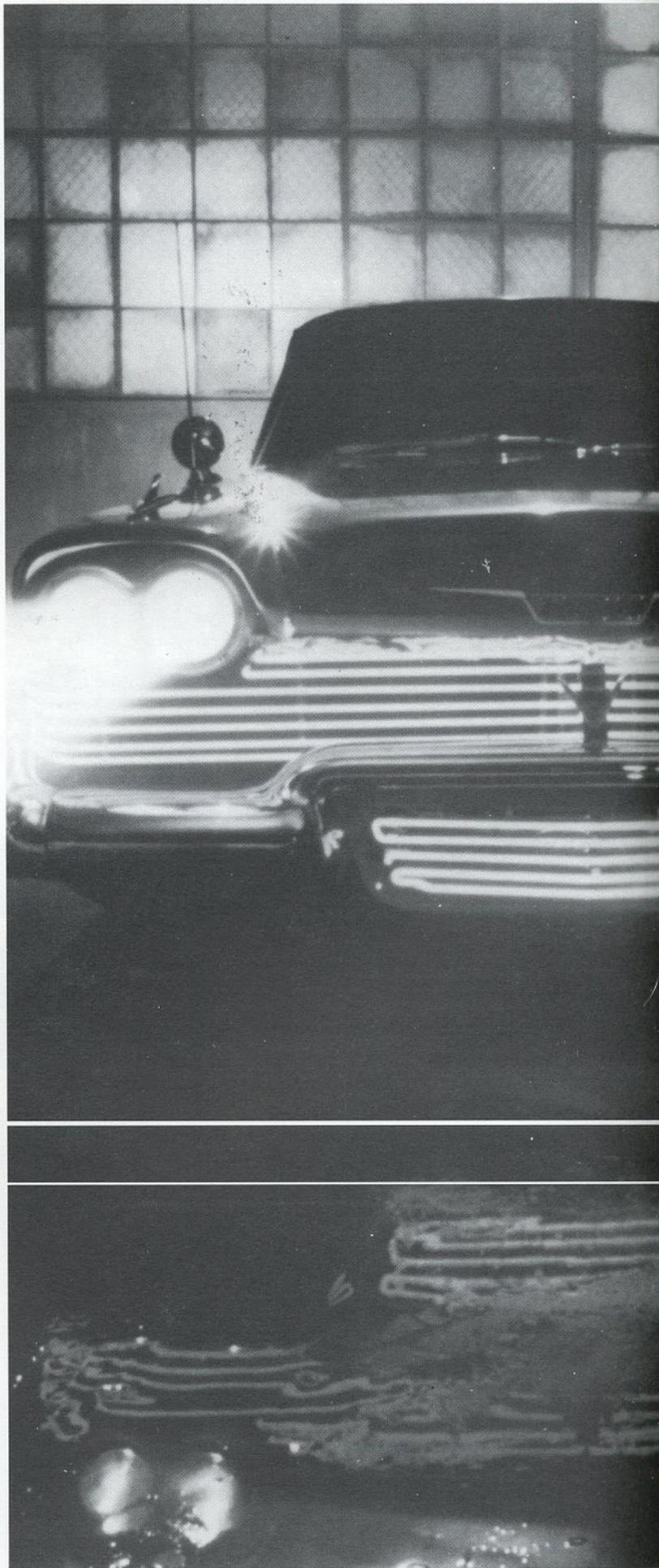
“*Mi cine es, primordialmente, el cine de Hawks procesado por la mirada del pibe suburbano que fui alguna vez*”, dice Carpenter.

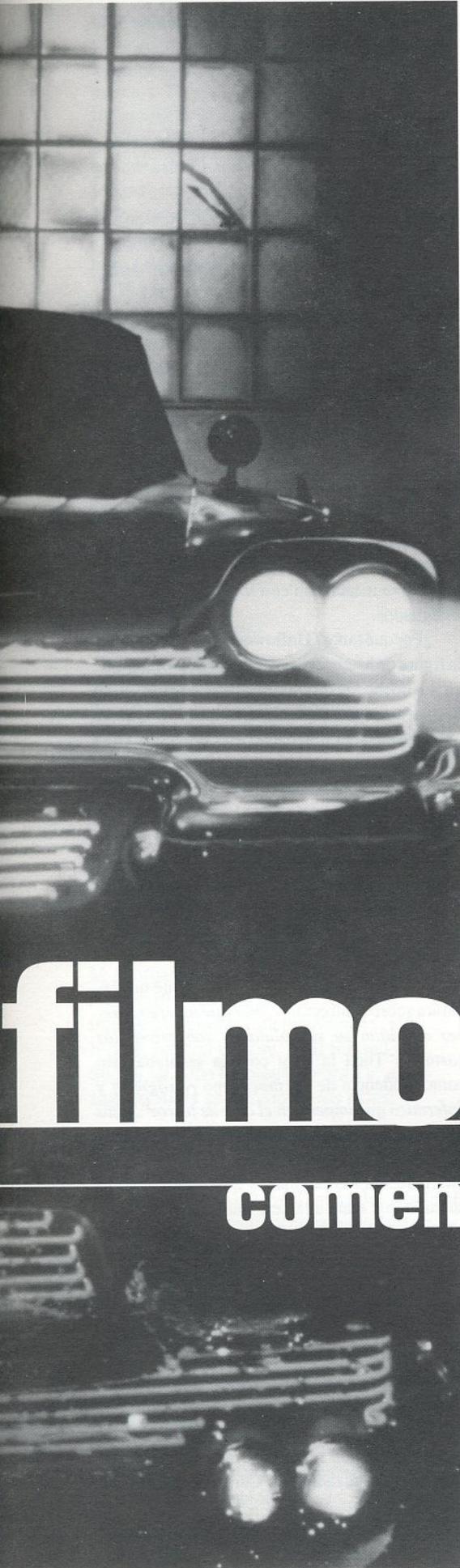
Un cine de movimiento, de ángulos, de áreas. Un cine donde cada desplazamiento cumple una función dramática, donde cada plano está colocado en función del *tempo* narrativo, donde cada línea de diálogo tiene un cometido concreto de cara a impulsar el avance de la historia. Un cine sin planos inútiles, sin *zooms* insensatos, sin *flashbacks* sensibleros. Un cine cronométricamente perfecto, psicológicamente profundo, moralmente definido, narrativamente creativo y geoméricamente estructurado.

Ese fue el cine de Carpenter en los '70 y lo siguió siendo en los '80, con algunas de las obras más rigurosas, ascéticas y emblemáticas de la filmografía mundial: **Asalto al precinto 13** fue una *remake*-refundación de **Río Bravo**, el *western* capital de Howard Hawks; **Halloween**, modelo e iniciadora de las sagas que han recorrido el tópico del *psycho-killer* semihumano, semibestial, semisobrenatural, digna heredera del sangriento Norman Bates de Hitchcock; **Escape de Nueva York**, su obra más oscura, más matemática, más preproducida, más planificada, más... geomérica; **El enigma de otro mundo**, otra *remake*-homenaje de la película homónima de Hawks y Christian Nyby, el evangelio según Lovecraft, la supervivencia extrema del hombre aislado, separado de sus recursos, librado a su propia vena acerada de animal acosado, un compacto de Herman Melville, Héctor Oesterheld, Hans-Rudi Giger, Brueghel el Viejo y Hieronimus Bosch; **Christine**, hemofílico matrimonio de autores malditos (King-Carpenter), preocupados en maniquea grandiosidad por los sutiles modos en que el Mal se infiltra en la vida, en el sexo, en la historia, en el Hombre...

Son algunas y son todas, son los hijos malformados de un hombrecito esmirriado, de cabello canoso atado en larga cola -de caballo- que, a caballo entre el cine de Kurt Neumann, Frank McLeod Wilcox, Hitchcock, Hawks y algunos otros, fuertemente influído por el *comic* y las artes plásticas, nos muestra una cara artísticamente real del Universo y del Hombre, en obras donde cada personaje hace y no dice, donde los hombres son fieles a sí mismos, a sus valores y a sus códigos. Películas donde toda autoridad es estúpida o maligna -como en la realidad-, donde la única verdad es la libertad, donde la realidad es siempre indescriptible, confusa y acechante, y donde lo poco que se dice no tenía otra alternativa que ser dicho, allí y en ese momento.

El carpintero criador de caballos ya no es el pibe suburbano que sufría junto a John Wayne o a David Hedison. Ahora prefiere manipular diestramente nuestras emociones, infiltrar conceptos anarquistas en nuestra estructurada y lamentable visión del mundo, prefiere convencernos de que los discursos presidenciales que salvarán a la Humanidad merecen ser destruídos, que los monstruos alienígenas son solamente pobres náufragos del cielo, astronautas asustados y preocupados -como los protagonistas- exclusivamente en sobrevivir. Carpenter, maldito seas, ese no es el cine oficial de Estados Unidos. Carpenter, nihilista: las villas miseria que se expanden en pleno corazón de las ciudades yanquis nunca fueron mostradas con la crudeza que le imprimiste a **Sobreviven**. Carpenter, artista, fisiólogo del miedo, geómetra de las emociones, criador de caballos de la libertad individual, asesino de arquetipos, exaltador de la sensualidad fanática, creador hierático y perfecto, obsesivo de la puesta en escena, ritualizador del montaje, asceta de los diálogos. Carpenter, mezuquino en concesiones. Carpenter, audaz crítico de los sistemas. Carpenter. El más grande cineasta vivo.





filmografía

comentada

John Carpenter nació el 16 de enero de 1948 en Bowling Green, Kentucky. Estudió primero en la Western Kentucky University y luego cursó cinematografía en la USC de Los Angeles. Sus primeros trabajos fueron en 8mm.

Cortometrajes en paso reducido:

Firelight; Grey Panthers Revolt; Never Too Young; Revenge of the Colossal Beast; Terror from Space; Gorgo vs. Godzilla; Gorgon the Space Monster; Dark Star (primera versión del largometraje homónimo).

Largometrajes

Dark Star (1974)

83'. *libr.:* JC, Dan O'Bannon. *tot.:* Douglas Knapp. *prod.:* JC. c/Carl Kuniholm, Dan O'Bannon, Brian Narelle, Andreijah Pahich. *En video con el título Alien Cosmic.*

Luego de años luz de surcar el espacio, nada funciona en la nave Dark Star: el comandante murió electrocutado, una tormenta de asteroides dañó las zonas defensivas y la bomba nro. 20 ha dejado de obedecer órdenes, confundida por dudas existenciales. Los tripulantes, un cuarteto de astronautas medio hippies, no están mejor. Dejados a la deriva por la central terrestre, cumplen rutinariamente su misión de bombardear planetas inestables, sin otro remedio que soportarse uno al otro aun cuando no se soportan. El más neurótico lleva un diario filmado para la pos-

teridad donde se desquita de sus compañeros. El más ermitaño, se ha mudado a la cúpula de vidrio que se encuentra sobre la nave, y desde allí sueña con vivir en la constelación Phoenix. El que ha ocupado el lugar del comandante muerto se comunica con éste por medio de una especie de telepatía electrónica y añora las olas de California. El último, un idiota grandote y rubio, vuelca su agresión de maneras desconcertantes.

John Carpenter definió a éste, su primer largometraje, como "Esperando a Godot en

el espacio", aunque también en eso hay una broma. Ampliando una vieja idea surgida en el *college* con su colaborador todo-terreno Dan O'Bannon (co-guionista, actor, diseñador de producción, montajista y supervisor de efectos especiales), John Carpenter se jugó a una comedia galáctica con un presupuesto que no hubiera cubierto ni el vestuario de **La guerra de las galaxias**. En la descarada desprolijidad de ambientes y personajes (la "habitación" de los tripulantes, por ejemplo, se parece mucho a una pensión de cuarta), en la manera libre de encadenar escenas, en el fluir de ideas visuales sencillas pero eficaces, se asiste a una mezcla sin fórceps de lo "vanguardista" con la acción lisa y llana, y del absurdo con la cinefilia.

La extensa secuencia del ascensor, además de ser la mejor armada en términos visuales y narrativos, ilustra al mismo tiempo los intereses paródicos del presente y la imaginación que maquinaban los autores para el futuro. La secuencia comienza con la búsqueda de Alien, la mascota de la nave, una grotesca pelota inflable que se desplaza en dos garras y emite chirridos. En el guión de O'Bannon que cinco años después filmaría Ridley Scott, la mascota será el gato de Harry Dean Stanton y Alien será el octavo pasajero, pero el mecanismo de suspenso por los corredores de la nave ya estaba activo desde aquí. También estaba activo el Carpenter suspensivo y levemente sádico dejando a un personaje colgado largo rato en el pretil, y subrayando la intensidad con esa musiquita minimalista que tanto le gusta hacer. Cuando la escena termina con el protagonista atascado en el piso del ascensor, bombardeado con una ópera de Rossini, queda en evidencia que el propósito de todo el asunto es burlarse de las grandilocuencias de 2001.

Para algunos la última gran película hippie, para otros el comienzo de la ciencia-ficción cinematográfica de los '70, **Dark Star** logró, por única vez en la carrera de Carpenter, atraer a seguidores de la fantasía, de Samuel Beckett, de Jefferson Airplane y del surf.

Alvaro Buela

Assault on Precinct 13

Asalto a la prisión 13 (1976)

90'. *libr. y mús.:* JC. *tot.:* Douglas Knapp. c/ Austin Stoker, Laurie Zimmer, Darwin Joston, Martin West, Tony Burton, Nancy Loomis, Kim Richards, Henry Brandon.

"Asalto... fue mi primera película en Panavision, mi formato preferido. Aunque fue mi segundo largometraje, resultó el primero en el que tuve que trabajar profesionalmente, con un cronograma determinado de antemano por la producción. Dark Star se había filmado a lo largo de

varios años: conseguíamos algo de dinero y filmábamos lo que podíamos; luego parábamos hasta que conseguíamos más. Esa película costó unos 60 mil dólares y *Asalto...* también tuvo un presupuesto muy bajo, cerca de cien mil. Tenía que ser un explotación action movie, y me inspiré en una de mis películas favoritas, el western *Rio Bravo* (1959) de Howard Hawks, mi director preferido. La premisa era la misma: los héroes tienen un prisionero en una comisaría y no lo quieren entregar a los enemigos, las fuerzas del mal que los están asediando. Junto a la idea del western extrañamente aparecieron también elementos del film de terror *Night of the Living Dead* (George Romero, 1968) y creo que hay también algo del cine catástrofe que estaba tan de moda en los '70, con gente que repentinamente debía tratar de sobrevivir a algún tipo de desastre o situación límite fuera de lo común".

Asalto a la prisión 13 se filmó a fines de 1975 en los alrededores de Los Angeles y en un estudio que alguna vez había formado parte de la RKO. La película relata cómo, por obra del destino, un policía negro, un condenado a muerte y una empleada administrativa deben defender una comisaría abandonada del ataque de una peligrosa y fanatizada pandilla interracial.

La edición del film en *laser disc*, aparecida el año pasado, permite una nueva aproximación a la que puede ser considerada una de las mejores películas clase B de todos los tiempos. Además de respetar el formato Panavision y de tener sonido digital, el *laser disc* incluye en una de sus pistas sonoras un comentario en *off* del propio Carpenter explicando detalles a lo largo de todo el film. Así, uno se entera de varias cosas:

-El título original era **The Anderson Alamo**. Los productores lo cambiaron por **The Siege (El sitio)**, pero el distribuidor decidió ponerle **Assault on Precinct 13**, pese a que, si se mira bien, la comisaría asaltada dice *Precinct 9, División 13*.

-John T. Chance, el montajista de la película, no es otra cosa que un seudónimo pergeñado para ocultar a Carpenter, Debra Hill y Tommy Lee Wallace, que hicieron ese trabajo. John T. Chance es el nombre del personaje que hace John Wayne en *Rio Bravo*. Originalmente el guión de *Asalto...* estaba firmado por John T. Chance, pero al final Carpenter se arrepintió y decidió asumir la autoría del libro.

-Henry Brandon, el policía maduro que trabaja en el precinto y que se convierte en una de las primeras víctimas de los asaltantes, se llamaba a sí mismo "el indio favorito de John Ford". No sin razón, ya que había interpretado al comanche Scar en *The Searchers (Más corazón que odio)*, 1956).

-Las dos escenas favoritas de Carpenter son la muerte de la nena con el helado y el "ataque de los silenciadores", en el que todos los vidrios, papeles y objetos del precinto son acribillados a balazos. "Me gustó mucho hacer esa escena porque era algo nuevo, que yo no había visto nunca

en una película".

-A lo largo de todo el film Napoleon Wilson se la pasa pidiendo algo para fumar. Según Carpenter, "esto es un homenaje a los chistes sobre cigarrillos y fumadores que hacía siempre Hawks, especialmente en películas como *The Big Sleep* (Al borde del abismo, 1946) y *To Have and Have Not* (Tener y no tener, 1944)".

-En cuanto a la escena de la muerte de la nena, Kim Richards, Carpenter asegura que es demasiado fuerte para los *standards* modernos. "Hoy hubiera significado una calificación X, y por otro lado yo ya tengo hijos y no estoy seguro de querer filmar algo así. Además, hay que tener en cuenta que cuando hicimos esta película no existía la violencia de pandillas que hay ahora. De alguna manera, *Asalto...* anticipó esa violencia". Kim Richards había actuado en varias producciones de Disney, como *Escape to Witch Mountain (La montaña embrujada)*, John Hough-1975). Al contemplar su muerte en la película, Carpenter reflexiona: "Bueno, ésta no es precisamente una película de Walt Disney, pero ¡sí pudimos matar a una nena Disney! Al principio tuvo un poco de miedo, pero luego pasó un rato muy divertido, muriendo".

-El mayor problema que tuvo el realizador fue "lograr que una ciudad de aspecto tan benigno como el Los Angeles de los años '70 luciera desoladora". Para colmo, el edificio real de la comisaría que se usó como frente del precinto 13 estaba en una zona playera residencial, por lo que Carpenter debió ajustar el encuadre y filmar todos los contraplanos en lugares distintos.

-Carpenter señala varios detalles con los que ahora no está conforme, apelando casi siempre a la frase "es que yo era muy joven". Entre estos detalles hay que señalar errores en la dirección de miradas de los personajes, una cámara demasiado movida (a cargo del mismo director) en el prólogo de la masacre de pandilleros, y los cortes de pelo inadecuados de los policías que custodian a los convictos mientras suben al micro ("los actores se negaron a cortarse el pelo"). Carpenter también considera que al principio el ritmo es un poco lento. "Por un lado quería tener una narración clásica, al estilo de los viejos westerns. Por el otro teníamos poco material virgen y se filmaba sin cobertura. Después en el montaje, aunque me habría gustado darle más ritmo a algunas escenas de la primera mitad del film, no pude hacerlo. No tenía planos a donde pudiera cortar la toma principal".

-El prólogo de la masacre de pandilleros fue filmado bastante después del rodaje principal, que duró cuatro semanas. Los productores pensaban que el comienzo era demasiado lento y exigían más violencia. Los actores fueron reclutados entre los compañeros de estudios cinematográficos de Carpenter en la USC. "Murieron bastante bien teniendo en cuenta que no eran profesionales". Un pandillero que muere en una de las ventanas del precinto era Ben Burt, luego

ganador del Oscar por el diseño de sonido de la trilogía **La guerra de las galaxias**.

Diego Curubeto

Halloween

Noche de brujas (1978)

93'. *libr.*: JC, Debra Hill. *mús.*: JC. c/Donald Pleasence, Jamie Lee Curtis, Nancy Loomis, P. J. Soles, Charles Cyphers, Kyle Richards, Nick Castle.

En 1980, días antes del debut público de **La niebla**, John Carpenter comentaba: "**Halloween** no es acerca de un loco matando gente. Esa es la historia, pero no se trata de eso. La película es sobre el mal, y sobre el sexo". Es raro encontrar reportajes donde Carpenter sea tan sincero y frontal acerca de sus intenciones, pero sus palabras, dos años después del estreno, tienen una estrecha relación con la furiosa reacción de los críticos frente al film. Los gritos de horror del público se mezclaban con los de los periodistas indignados.

¿Por qué tanto? **Halloween** gira alrededor de la figura de Michael Myers, un *psycho-killer* que en la noche de brujas de 1963 asesinó a su hermana mayor a cuchillazos limpios. Quince años después, el muchacho está de vuelta en el barrio. Cubierto con una máscara blanca, los ojos negros y sin brillo, Myers no tiene reparos en seguir festejando la noche de brujas a su manera. Pero no está solo: el Dr. Sam Loomis (Donald Pleasence), director del manicomio del que escapó, va tras él. En unas pocas horas un puñado de adolescentes promiscuos caerán masacrados y sólo la única virgen del grupo, Laurie (Jamie Lee Curtis) sobrevivirá a Myers.

No hubo medio norteamericano que no disparara sobre el director: "¿Por qué mueren quienes disfrutan su sexualidad y sobreviven los castos?". Toda la tinta corrida señalaba esto como evidencia de "el machismo retrógrado y enfermizo que impera en el cine de terror". Pero olvidaba apuntar que el guión estaba firmado por Carpenter y una mujer, Debra Hill, de quien por otra parte fueron las manos que sostuvieron el cuchillo que mata a la hermana de Myers.

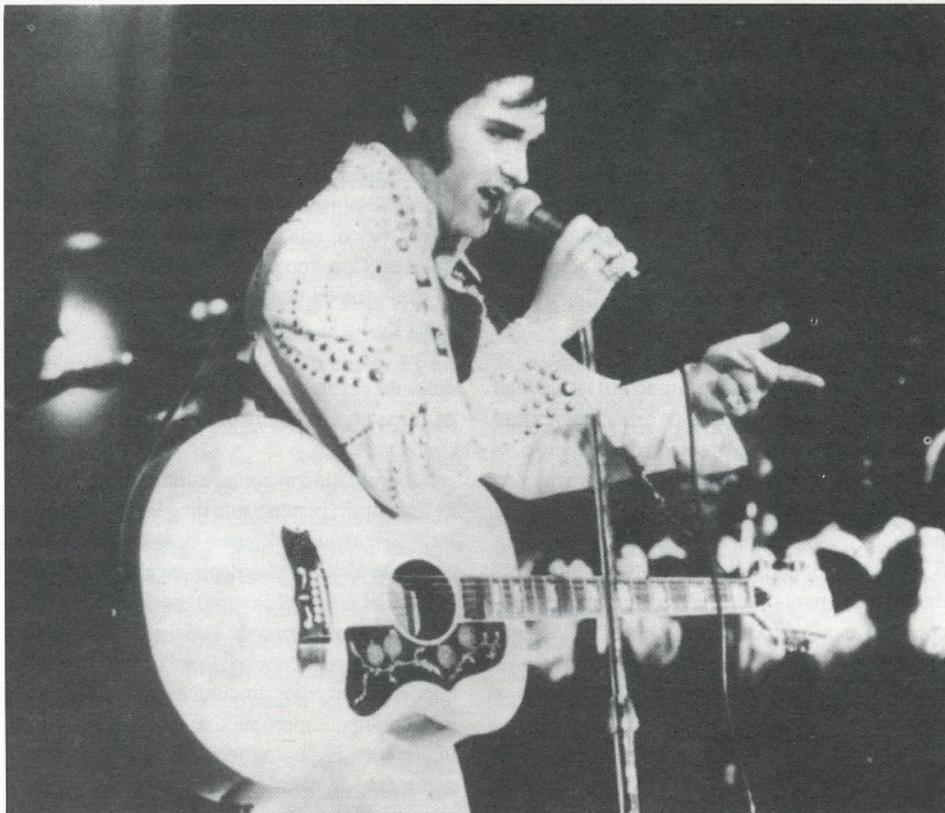
La realidad es que Carpenter no estuvo demasiado preocupado por el posible "significado" de su obra, sino más bien por terminarla con sólo 320.000 dólares. Lo que sí le importaba era jugar con los mecanismos claves del género. **Halloween** utiliza los recursos clásicos delineados por el productor Val Lewton en los años '40: las sombras que se mueven y acechan, el suspense, el peligro que podría ser sobrenatural aunque las explicaciones sean muy racionales. Desde luego, la actualización de Carpenter agregó un poco de ketchup.

Halloween presenta además tres elementos que reaparecerán en sus trabajos siguientes: la

steadycam, Jamie Lee Curtis y Donald Pleasence. La *steadycam* dio una nueva vuelta de tuerca al trabajo de Carpenter. A diferencia de **Asalto al precinto 13** y sus sinuosos planos-secuencia, **Halloween** está repleta de tomas subjetivas tan suaves como tensas, un recurso que fue inmediatamente asimilado por la industria. Debe decirse de paso que Sam Loomis era el nombre del héroe de **Psicosis** (*Psycho*, Hitchcock-1960), que interpretaba John Gavin, y que Curtis es la hija de Janet Leigh, su protagonista.

El éxito comercial fue increíble, a pesar de las críticas feministas. Hasta el estreno de **Las tortugas ninjas** (*Teenage Mutant Ninja Turtles*, Steve Barron-1990), la película fue la producción independiente más taquillera de la historia del cine. Dejó además cinco secuelas e innumerables copias que agotaron la fórmula "asesino-máscara-chicas fáciles-sangre-historia familiar turbulenta", dejando de lado el verdadero chiste de **Halloween**: como los chicos que piden caramelos, **Halloween** es un juego, una artimaña, una falsedad preparada como un mecanismo de relojería.

Axel Kuschevatsky



Somebody Is Watching Me!

(1978)

100'. *libr.*: JC. C/Lauren Hutton, David Birney, Adrienne Barbeau, Charles Cyphers. *Largometraje para TV.*

Elvis

Elvis; el rey está vivo (1979)

150'. *libr.*: Anthony Lawrence. *tot.*: Donald M. Morgan. *mús.*: Joe Renzetti. c/Kurt Russell (doblado en las canciones por Ronnie McDowell), Shelley Winters, Pat Hingle, Season Hubley, Bing Russell, De Begley, Jr., Joe Mantegna. *Para TV; en Buenos Aires se estrenó en los cines.*

"Esta sonrisa es falsa. Con ella seduzco a la gente y gano fama" (Graffiti con la firma "Largo")

Con Kurt Russell en el papel del principal mito trágico de la cultura norteamericana de las últimas décadas, el maestro se embarcó en una lucha predeterminada contra los códigos y los clichés televisivos, obteniendo un resultado digno de la estatura casi prometeica de su sujeto. **Elvis** es una creación -no una recreación ni un homenaje- sobre el hombre que representó una estética e influyó en toda la vida cultural de occidente, en grado todavía difícil de determinar.

El fantástico carpenteriano está representado en **Elvis** por la extraña relación que el Presley niño tiene con su gemelo, muerto en el parto y enterrado en una mísera cajita de zapatos a orillas de un arroyo. Los diálogos que Elvis mantiene

con su hermano, otredad rectora y refugio de su infancia pobre y atormentada, le ganan el cartel de "raro" entre sus compañeros, empujándolo a un retraimiento y a una soledad autista que deviene, en la ficción carpintera, en alma y motor de toda su obra ulterior.

Carpenter construye sobre estas bases un telefilm narrado con la sutil técnica manipuladora de espectadores que desarrollara en **Asalto...**, perfeccionara en **Noche de brujas** y llevara a alturas insospechadas en **La niebla**, **Escape de New York**, **El enigma de otro mundo** y **Christine**.

El Presley toxicómano y derrengado, así como su muerte sórdida y su soledad psicópata, son respetuosamente evitados por el narrador, él mismo fanático de Elvis. El film termina con su famoso último concierto, y no con su fallecimiento. Es que para Carpenter es la extinción del proceso creativo lo que implica la verdadera muerte, más allá de la perpetuación de la vida física. Elvis muere luego de ese recital, es cierto, pero esa es una historia que no compete a Carpenter, ni al espectador.

Emotiva y desesperada, **Elvis** rompió records en la noche que fue emitida, superando de un plumazo a **Atrapado sin salida** y **Lo que el viento se llevó**, que estaban saliendo al aire al mismo tiempo por cadenas rivales.

Uno podría sospechar que, mientras los créditos transcurren sobre la pantalla, un Elvis niño conversa con su hermano, de quien la realidad nunca logró separarlo del todo.

Marcelo Dos Santos

Elvis, el rey está vivo

The Fog

Fog - La niebla (1980)

91'. *libr.*: JC, Debra Hill. *tot.*: Dean Cundey. *mús.*: JC. c/Adrienne Barbeau, Jamie Lee Curtis, Hal Holbrook, Janet Leigh, John Houseman, Tommy Atkins, Nancy Loomis, Charles Cyphers.

Después del descomunal éxito de **Halloween**, JC tuvo la oportunidad de saltar a una producción más ambiciosa, pero prefirió mantenerse en el modesto presupuesto. "Mi único criterio cuando trabajo bajo contrato es conseguir el control creativo del film. En este momento de mi carrera, me dejarían el control sólo si se hace muy barato", explicó en un reportaje de fines de los '70 para *Films in Review*. Que ningún ejecutivo metiera sus sucios dedos en **La niebla** fue la clave para que el resultado fuera Carpenter en estado puro: economía narrativa, golpes de efecto dosificados con inteligencia y capacidad para ir directo al grano. El guión (escrito en colaboración con la productora Debra Hill, como las dos anteriores) tomaba desde el comienzo la forma clásica de un cuento fantástico: alrededor de la fogata, un viejo relata a un grupo de niños la historia de Antonio Bay, la región donde se ambienta la película.

A partir de allí, la anécdota se desarrollará en una pocas horas, desde el atardecer y la noche

hasta la madrugada del día siguiente. La estructura tomará características corales, con varias historias simultáneas soldadas por la omnipresencia de la estación de radio y su locutora Stevie Wayne (Adrienne Barbeau). "Hay algo en la niebla. ¡Aléjense!", implora Stevie, sin saber que aquello que hay en la niebla tiene que ver con el pasado de Antonio Bay, con el cuento que el viejo relataba a los niños y con una venganza centenaria que tenía la cifra justa: "Seis deben morir".

El hecho de que se conociera previamente (y desde el propio *slogan* de promoción) la cantidad de víctimas fue un reproche de espectadores que buscaban además de la emoción del suspenso, la emoción de la incertidumbre. John Carpenter se defendió, explicando que en principio habían pensado en escenas del estilo de **The Blob** (Irvin S. Yeaworth, 1958), con una multitud aterrorizada corriendo por la calle. "Pero yo nunca usé mucho gore en mis films, ni quise que mucha gente fuera asesinada. Creo que lo que importa es quién es asesinado, y lo que el público siente por esa persona".

A tal efecto, John Carpenter usó el personaje de un cura borrachín (Hal Holbrook) como mártir culposo que descubre el pasado tenebroso del pueblo y de sus propios antepasados: él cargará con el peso de la historia y de la venganza, llevando en un perfecto Via Crucis la cruz de oro que buscan los "pasajeros" de la niebla. Algunas incoherencias lógicas (¿por qué deben golpear las puertas si pueden deslizarse por debajo de ellas?) y un desliz innecesario en el final, mostrando una cara putrefacta, son incapaces de limar el aceitado juego macabro del conjunto, donde el director cerraba una primera etapa de su carrera con simplicidad y confianza.

Alvaro Buela

Escape from New York

Escape de New York (1981)

99'. *libr.:* JC, Nick Castle. *tot.:* Dean Cundey. *mús.:* JC, Alan Howarth. *c/*Kurt Russell, Lee Van Cleef, Ernest Borgnine, Donald Pleasence, Isaac Hayes, Adrienne Barbeau, Harry Dean Stanton, Season Hubley.

New York, 1997: la ciudad es una fortaleza aislada por enormes muros. No hay escape para los tres millones de convictos que, depositados ahí por la justicia, sobreviven casi sin contacto con el mundo. Pero el avión del presidente (Donald Pleasence) fue saboteado y el mandatario está atrapado en la enorme jaula. No es que el hombre importe tanto, pero lleva un cassette muy peligroso que contiene un secreto fundamental para el futuro humano. Sólo un hombre puede recuperarlo: Snake Plissken (Kurt Russell), que tiene las horas contadas ya que una bomba de tiempo recorre su organismo y sólo será desactivada

cuando cumpla su misión.

Escape... fue una especie de corte con el material que Carpenter venía trabajando. Después de ser coronado Nuevo Rey del cine de terror, **Escape...** resultaba una apuesta riesgosa, más semejante a **Asalto a la prisión 13** que a sus últimos éxitos. Es un juego sobre el mismo material básico, una suerte de **Rio Bravo** tamaño familiar. Como en **Asalto...**, un valioso prisionero está atrapado en una oscura cárcel, pero en lugar de focalizar la historia en los carceleros, Carpenter invierte el asunto. Esta vez estamos del lado del invasor, aunque si Plissken puede entrar es porque comparte el código de los delincuentes.

La película funciona de una manera bastante abstracta, sin pertenecer a un género en particular. El elemento de ciencia-ficción es mínimo y casi anecdótico (ni los decorados ni el vestuario marcan el paso del tiempo); podría parecerse a los últimos *westerns* de Hawks pero hasta esa relación es un poco vaga; la narración da vueltas alrededor del viaje iniciático de Snake por la tierra de nadie, pero ni siquiera éste es lo más importante. El punto fuerte del film prefigura el argumento de **El enigma de otro mundo** y es la zona más hawksiana de la obra de Carpenter: lo único realmente fundamental es la relación entre un cerrado grupo de individuos que, aunque parecen orinados por los perros, son los únicos capaces de resolver el problema y calmar (por el momento) al Mal, esa masa invisible.

Para Carpenter, el reto mayor consistió en crear, con un presupuesto de siete millones de dólares, un New York irreal y apocalíptico. Rodar en la ciudad era tácticamente imposible, así que el equipo filmó toda la historia en zonas marginales de Saint Louis, Atlanta y Los Angeles. Para supervisar el estilo, Carpenter trabajó codo a codo con el director de arte Joe Alves y un equipo de 65 personas. Alves se había desempeñado en el mismo rubro en otra película de Hombres-Solos-vs.-el-Mal (**Tiburón**) y dos años después debutaría como realizador con **Tiburón 3-D**.

Durante los tres meses de rodaje, Carpenter ensayó un nuevo juguete técnico. Como la mayor parte del argumento ocurre durante una noche eterna, el director de fotografía Dean Cundey resolvió usar unas lentes nuevas (las Ultra Speed Panatar) que permiten rodar con bajísimas cantidades de luz. El *look* de **Escape...** es, en gran parte, resultado de los meses de prueba con esas lentes. Verlo en el cine es ver un film oscuro, negrísimo y con una textura casi quemada.

El elenco es uno de los más gloriosos reunidos en los '80: Russell, Pleasence, Lee Van Cleef (el policía que obliga a Snake a hacer todo esto), Ernest Borgnine, Harry Dean Stanton, Tom Akins y Adrienne Barbeau (la señora Carpenter). Aunque el actor más sorprendente resulta ser Isaac Hayes, el "duque", cuyo mayor aporte al cine de gran presupuesto había sido componer el tema principal de la película **Shaft** (*Who is a sex*

machine?... Shaft!) El menú incluye además referencias a **The Warriors**, de Walter Hill y a **The crazies**, de George Romero. Un cóctel molotov.

Escape from New York fue escrita por Carpenter y Nick Castle, el actor que esconde la máscara del asesino en **Halloween**. Los títulos finales ocultan otra perla: integrando el equipo de efectos especiales está James Cameron.

Axel Kuschevatsky

The Thing

El enigma de otro mundo (1982)

108'. *arg.:* cuento *Who Goes There?*, de John W. Campbell, Jr. *guión:* Bill Lancaster. *tot.:* Dean Cundey. *mús.:* Ennio Morricone. *c/*Kurt Russell, A. Wilford Brimley, Richard Dysart, Richard Masur, Donald Moffat, T. K. Carter, David Clennon.

¿Por qué los noruegos quieren matar a un perro en la Antártida? Esta es la primera pregunta que se hacen los habitantes de la Base Científica 31 de los Estados Unidos, estacionada en el polo austral. Muy pronto, a su pesar, conocerán la respuesta. Un ente del espacio exterior llegado hace milenios es despertado accidentalmente por los noruegos y comienza su destructiva carrera para instalarse en la tierra. El mecanismo es, en apariencia, simple: asimila la forma de cuánto ser vivo ataca, sea éste animal o humano.

Esta producción de Carpenter parece serle fiel al contenido de su guión, ya que a primera vista también asume la forma de otros films que transitaron por la misma materia. Es posible que la Universal haya puesto especial énfasis en crear un símil al que fuera uno de los mayores éxitos de la ciencia-ficción de finales de los '70, **Alien** (1979), de Ridley Scott, y que para ello recurriera a los buenos oficios de Carpenter. De hecho, el guión de Bill Lancaster tiene abiertas semejanzas con la película de Scott: un monstruo interespacial que se antropomorfiza puede resultar una idea recurrente, pero cambiar una nave espacial perdida en el Universo por el Polo Sur no significa una ruptura demasiado profunda que digamos respecto de su precedente. Incluso participan la misma cantidad de protagonistas, con oficios y ocupaciones idénticas (médicos, pilotos, un cocinero negro en ambos casos), como corresponde a toda estación científica que se precie, en Marte o la Antártida. Hasta el monstruo, en su diversidad, se parece en mucho a (el/los) de **Alien**. La única diferencia es que en la producción de Carpenter faltan los andróginos encantos de Sigourney Weaver.

No obstante y para ser honestos, el film de Carpenter se presenta como *remake* de una auténtica obra maestra del género: **The Thing (from Another World)** (1951), que si bien está firmada por el ignoto Christian Nyby, ha sido

aceptada como un trabajo de Howard Hawks. En su diseño básico, Carpenter no se aleja demasiado de la estructura narrativa de su antecesora, pero la fidelidad acaba sólo en lo formal (y no sólo debido a que **La cosa** original se ubica en el Polo Norte). La tensión dramática, casi asfixiante de la visión de Nyby/Hawks es muy distinta a la del producto elaborado por Carpenter, quien apuesta más al ejercicio de los efectos especiales, bien logrados por Rob Bottin. El terror secreto que ejerce el monstruo en los científicos de los '50, sembrando una paranoia que se expande desde ellos al público, adquiere una densidad que no necesita de trucos visuales.

Pero aunque no llega a igualar a sus modelos, **El enigma de otro mundo** tampoco es para ser desdeñada. Hay buenas actuaciones, en particular de Kurt Russell en el rol protagónico como Mac, y también de los experimentados Richard Dysart y A. Wilford Brimley. El suspenso narrativo está bien llevado gracias a una cuidada fotografía que sabe pasar con eficacia de los planos de fuerte luminosidad a otros de oscuridad. El fundido a negro para enlazar determinadas escenas remite a su vez a la idea de las viejas seriales de los '50. Además, el director sabe permitirse algunas bromas de gran sutileza, como cuando llevan el primer cadáver metabolizado por el monstruo en la base noruega y resulta ser una réplica deformada del personaje de *El grito*, el célebre cuadro de Edvard Munch. En suma, la eficacia de Carpenter como artesano visual queda a salvo a pesar de la distancia con los modelos elegidos para la ocasión, demostrando ser un ente tan hábil como el de su película.

Christian Kupchik

Christine

Idem (1983)

111'. arg.: novela de Stephen King. *guión:* Bill Phillips. *tot.:* Donald M. Morgan. *mús.:* JC, Alan Howarth. *c/*Keith Gordon, John Stockwell, Alexandra Paul, Robert Prosky, Harry Dean Stanton, Christine Belford, Roberts Blossom, Kelly Preston.

"Vamos de paseo, en un auto feo"

(Pipo Pescador)

"In God we trust; everyone else in cash"

(cartel visto fugazmente en el despacho de un villano)

Arnie, el protagonista del film, es un joven del tipo ratonil, desgarbado, feo y miope. Su actitud indefensa y sumisa provoca en sus semejantes y en nosotros una irresistible necesidad de maltratarlo. Para este adolescente ingresante a la universidad, todo lo que le rodea es hostil: sus padres, sus compañeros de estudio, sus allegados en general, las mujeres.

Un día, en el camino de regreso a su casa, se compra por 250 dólares un auto viejo, sucio y con

nombre de mujer, contrariando la opinión de su mejor amigo y de sus padres, quienes le impiden guardarlo en el garage familiar. A partir de esta decisión y recluso en un galpón oscuro, Arnie se dedica a reconstruir tanto el auto como su amor propio. Una vez perdido el miedo a sus progenitores y demás verdugos, toma las riendas de su destino y comienza a convertirse en una persona normal (un tipo egoísta y despótico que saca ventaja de las debilidades ajenas). Este pensamiento positivo lo lleva a abandonar los anteojos, caminar erguido, adoptar una campera y un peinado a lo Jimmy Dean, tomar a su padre por el pescuezo y ganarse a la mejor chica de la clase.

Ahora bien, Harry Dean Stanton sospecha que Arnie sale por las noches a atropellar con su auto (ya flamante) a sus viejos adversarios. ¿Qué tiene Stephen King para decirnos al respecto? Según su versión, el auto fabricado en 1957 es la materialización del Mal, hembra él, y posee celosamente a sus eventuales "dueños", obligándolos a deshacerse de parientes y amigos. Arnie, entonces, es víctima de un embrujo y en el fondo sigue siendo un zapallo.

Tal vez por trabajar en esta ocasión sobre ideas ajenas, John Carpenter visualiza estas situaciones con tonos desparejos. En la primera mitad del metraje vemos cómo evolucionan los cambios desencadenados por la simple decisión del personaje de no comportarse como los demás esperan que se comporte. Sus agresores (que for-

man parte de la deliciosa colección de seres gratuitamente violentos y agresivos que puebla la filmografía de Carpenter) pasan a ser agredidos con sus mismas armas. La mutación de Arnie es presentada con grandes elipsis de tiempo y ninguna explicación, dejando zonas oscuras y misteriosas, convirtiéndolo en un personaje mucho más sugestivo que la supuesta estrella del film: "*Christine, el auto inflable*".

Pero en la segunda mitad, Christine se revela con carácter propio y vemos en los hechos que aparte de programar caprichosamente en su radio temas de Buddy Holly, Ritchie Valens y Ricardito, su cuenta kilómetros va para atrás y ante cualquier necesidad de chapa y pintura el auto se auto-repara. Como respuesta a la aburrida pesquisa policial vemos que Christine, al volver de sus peores crímenes, carece de conductor. De lo que se infiere que ningún joven americano, por más resentido que esté, es capaz de tanta maldad. Automáticamente desaparece el misterio y gran parte del interés del espectador. Luego de la muerte de Arnie, atravesando el parabrisas y siendo atravesado por él, el combate final entre Christine y una pala mecánica parece poco serio.

Personalmente, la posibilidad de ser atropellado por un auto conducido por el mismísimo Belcebú no me inquieta tanto como la de ver al sujeto que he despreciado y maltratado reiteradamente convertido en un ser poderoso y vengativo. Como bien indicara Elvio E. Gandolfo¹, el interés de Carpenter está mucho más claramente depositado en los aspectos éticos que en los sobrenaturales. Los momentos más angustiantes del film pasan por la imposibilidad del personaje de resolver sus problemas afectivos con los mismos métodos que utiliza para resolver sus problemas prácticos.

A pesar de no ser un Carpenter "puro", toda la narración está teñida con su claro y contundente manejo de la puesta en escena. Algunas secuencias alcanzan una atmósfera digna de ser envidiada por cualquier realizador de cine-arte:

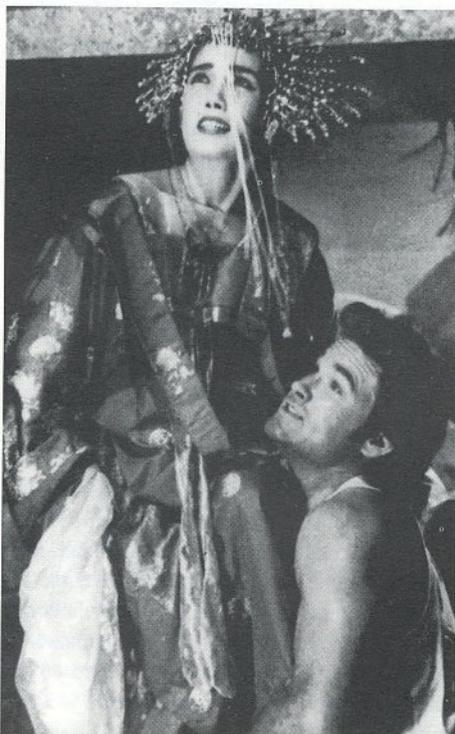
-Una cita en un autocine bajo una lluvia torrencial.

-La subjetiva de un personaje que, mientras corre para recibir un pase de fútbol americano, descubre que su mejor amigo le sopló la naifa.

-Un auto en llamas corriendo a toda velocidad por la ruta en el medio de la noche.

Ultimamente, los seguidores del cine fantástico hemos de conformarnos con las tibias y mestizas aproximaciones al género que ensayan las *majors* y con la total adocenación y falta de inteligencia de las producciones de clase B. Parece que no se tiene confianza en la capacidad de asombro de los espectadores, no se permiten las zonas grises, la ambigüedad y lo inexplicable y se prefiere llenar esos espacios con la ultraviolencia y los efectos digitales. Me remito a Luis Buñuel: "*La manía de comprender y, por consiguiente, de empequeñecer, de mediocritizar -toda mi vida me han atosigado con preguntas*

Rescate en el Barrio Chino



imbéciles: ¿por qué ésto? ¿Por qué aquélla?- es una de las desdichas de nuestra naturaleza. Si fuéramos capaces de devolver nuestro destino al azar y aceptar sin desmayo el misterio de nuestra vida, podría hallarse próxima cierta dicha, bastante semejante a la inocencia”².

Pablo Rodríguez Jáuregui

Starman

Starman - El hombre de las estrellas (1984)

115'. *libr.*: Bruce A. Evans, Raymond Gideon. *fol.*: Donald M. Morgan. *mús.*: Jack Nitzsche. *c/*Jeff Bridges, Karen Allen, Charles Martin Smith, Richard Jaeckel.

Es la “comedia romántica de ciencia ficción” de Carpenter, completamente apartada del resto de su obra. La controla con notable serenidad, en un tono suspendido entre la miel *bradburyana* y la madurez de Sturgeon. En el plano de comedia, memorable el aporte de Jeff Bridges, sobre todo en su progresivo aprendizaje de los gestos, movimientos y ritos humanos. Allí emplea un paulatino ajuste del desajuste extraterrestre que hace recordar el dominio gestual y corporal de los cómicos mudos. En el plano romántico, los ojos de Karen Allen brillan más que en todas sus otras películas, con un pico tope en la secuencia de amor en el tren. Muy eficaz empleo de los efectos especiales: la “zambullida” en la célula de cabello muerto necesaria para hacer la duplicación “clonada” tiene una fluidez e impacto visual no logradas en otras incursiones más costosas de Carpenter en ese plano (*El enigma de otro mundo* y *Memorias de un hombre invisible*). Incluso el *happy end* no resulta agobiadoramente pegajoso, e incluye una frase de sabiduría popular tan simple como compartible: que los seres humanos “nunca son mejores que cuando están peor”.

Elvio E. Gandolfo

Para buscar las raíces de *Starman*, hay que sumergirse en la narración de un film previo, *El enigma de otro mundo*. Films simétricos, complementarios y contradictorios, *El enigma...* y *Starman* constituyen dos facetas de un mismo aserto: los extraterrestres han estado, están o estarán entre nosotros, o, en términos más generales, la irrealidad de un Universo vasto, oscuro y desconocido ha penetrado definitivamente en una cosmovisión humana que ha sido estructurada por la filosofía y las ciencias fácticas para no permitir el menor tambaleo del *status quo*.

En *El enigma...* un extraterrestre monstruoso, visualmente obscuro, demoníaco en tanto incontrolable fuerza de la naturaleza, elemental en el sentido mágico, y dispuesto a sobrevivir a cualquier precio, cercaba y destruía a un grupo de hombres perfectamente preparados para en-



Starman

frentarse con la realidad del mundo físico (biólogos, químicos, pilotos, expertos en comunicaciones) aislados en medio de la Antártida, a fines de otoño. En *Starman* un alienígena angélico, de aspecto humano, débil, de química terrestre, acusa a una mujer sola, débil e ignorante para cumplir idéntico propósito: sobrevivir. Carpenter, encolumnado artísticamente en el catolicismo más jansenista que concebirse pueda (“*Los actos buenos son de inspiración divina y los malos la cara visible de la infiltración demoníaca; del libre albedrío, nada*”), reinvooca los demonios escatológicos de la Base Científica 31 y los embute en la vida desesperada y triste de Jenny Hayden, la bella Karen Allen.

Lo que en *El enigma...* era aislamiento y trabajo de equipo, en *Starman* es grandes espacios y esfuerzo individual. La sátira al poder político y, más aún, a toda figura que ostente autoridad, es tan patente aquí como cuando el protagonista de Christine se contiene por muy poco de moler a palos a su padre. El gobierno, la NASA y el SETI, que en última instancia han invitado al extraterrestre a visitarnos a través del disco del Voyager, son quienes derriban su vehículo y quienes pretenden cortarlo en pedacitos para saber qué forma tiene en realidad. Jeff Bridges resulta notable, tambaleante como el extraño poco acostumbrado a manejar la complejidad muscular de un organismo humano, y recorre los 115' del film con una expresión de estupefacción permanente ante lo que le toca presenciar del Hombre y su planeta. “*Tu especie*

es muy primitiva”, imputa Bridges a Allen mientras observa a un cervatillo muerto sobre el capó de un auto. “¿Los ciervos comen gente?”.

La privación genitosexual ya había sido tratada por Carpenter en el excelente fresco de amor ascético de *Asalto...*, profundizada en la virginidad forzosa que hace padecer a Jamie Lee Curtis en *Noche de brujas*, y llevada a un paroxismo emblemático en *El enigma...*, donde no hay mujeres. En *Starman*, Jenny Hayden resuelve el problema: privada sexualmente desde la muerte de su pareja, la mujer deposita su erotismo en este extraterrestre, que es tanto o más inhumano que el de *El enigma...*, aunque, tramposamente, tiene el físico del hombre perdido. A cambio recibe el don de la fecundación, que no había podido obtener del semen real del esposo real.

La vergonzante actitud de la mujer, que copula alegremente en esta relación anómala y nauseabunda, es una de las pocas que Carpenter ha permitido a sus personajes femeninos, pero da pie a que la historia tome un giro evangélico. Al decir del alienígena, el niño es hijo de Jenny Hayden y del Padre que no está, es decir, es hijo de una mujer y un Ente superior. “*El niño sabrá que hacer*”, explica Bridges, “*pues será un Maestro*”. Al mismo tiempo, en *Terminator*, Sarah Connor se refugiaba en el desierto llevando en su seno a John Connor, adalid de la resistencia humana del futuro. (John Connor, James Cameron, John Carpenter, JesuCristo... algo pasa).

El viajero, finalmente, deberá partir, dejando a la mujer un útero preñado de promesas y el golpe de perder por segunda vez al ser amado.

En definitiva, *Starman* termina mal. Como la vida humana.

Marcelo Dos Santos

Big Trouble in Little China

Rescate en el Barrio Chino (1986)

99'. *guión*: Hary Goldman, David Z. Weinstein. *adaptación*: W. D. Richter. *foto.*: Dean Cundey. *mús.*: JC, Alan Howarth. *c/* Kurt Russell, Kim Cattrall, Dennis Dun, James Hong, Victor Wong, Kate Burton, Suzee Pai.

Un chino: *-¡Andate al diablo!*

Kurt Russell: *-Que la paloma de la paz nunca pierda el brillo de su plumaje.*

Uno de los géneros que más se prestan a la parodia es el cine de artes marciales, producido por la Gran Máquina de Fotocopiar de Hong-Kong. Reírse de los enormes generadores de celuloide vencido es precisamente lo que hace el realizador con **Rescate...**, el primero de "los tres films que Carpenter no quería hacer": una cruce delirante entre film de kung-fu, *western* caótico y comedia de acción, con abundantes situaciones irónicas, persecuciones, allanamientos y cierta mirada reflexiva sobre las comunidades minoritarias de la sociedad norteamericana.

La paradoja multiétnica carpenteriana -gente de distintas razas que supuestamente no pueden convivir, embarcada en la consecución de objetivos comunes a despecho del sistema que intenta aislarlas- ya había sido vislumbrada en **Asalto a la prisión 13**. Allí había un grupo de pandilleros chicanos, negros, chinos y -oh, gran escándalo entre los factótum del poder blanco- liderada por un consejo que integra un WASP. El grupo opuesto, los *good guys*, además de ser también multiétnico, es también multimoral y multiocupacional, ya que se compone de policías, asesinos convictos en espera de su ejecución, secretarías administrativas y una víctima ajena al problema.

En **Rescate...** esa multiétnia está dibujada por la relación entre orientales y occidentales. El bello soporte que los dos chinos (James Hong y Dennis Dun) proporcionan a lo largo de la historia, permiten que un Kurt Russell histriónico y zapallo despliegue su personalidad de Actor Sin Método para sumergirse en la carrera hacia ninguna parte, la fuga, el *run for living* que caracteriza al paradigma de todo buen film de acción. Vejado como siempre por las creativas y laberínticas narraciones carpenteras, Russell se ve aquí nuevamente enfrentado a fuerzas desatadas que el hombre no puede comprender ni mucho menos dominar. El Mal no puede ser destruido por la intervención humana, ya que sólo el Bien -Dios- es capaz de hacerlo; el hombre no es Dios, así sus victorias sólo son parciales o aparentes.

Parte del tratamiento grotesco de ambiente y personajes es el intercambio de los arquetipos propios de ambas razas, como ilustra el diálogo del comienzo. Los chinos aparecen mucho más "americanizados" en sus conductas, gestos, filsofía y lenguaje, mientras que los norteamerica-

nos pasan a ser mucho más "orientales" que aquellos. Kim Cattrall, de hecho, llega a convertirse en una perfecta y coherente princesa medieval china, hacia el final del film. Esta inversión caracterológica genera en el espectador, al principio, hilaridad y burla, luego estupefacción y, finalmente, la posibilidad de una reflexión directa sobre la pérdida de identidad anglosajona que buena parte de la sociedad norteamericana vive con pánico y resentimiento. En el film, la cultura china no se expone como "invasiva" ni "inmigrante" en el seno del *american dream*, sino como realidad intrínseca del mismo que, a fuerza de prosperar y subsistir, ha comenzado a modificarlo en el plano ideológico, filosófico y político.

Primer film del período "menor" de Carpenter, esta suerte de Indiana Jones oriental revela a un Carpenter desinteresado, pero también representa una búsqueda erudita de las fuentes teóricas del *tempo*, del montaje y de la progresión narrativa. Es un ejemplo perfecto de cómo debe dosificarse la información que se suministra al espectador (Hitchcock), de cómo debe llevarse la tensión en un crescendo constante (Hawks) y de cómo hasta las escenas de transición contienen elementos perturbadores que impiden que se disgregue la catarsis desaforada del espectador (Carpenter).

Con un montaje preciso y expansivo, con una composición ajustada a la construcción geométrica, y hasta un poquito perversa, **Rescate...** acelera constantemente los tiempos hasta un final que no permite suponer una última vuelta de tuerca sorpresiva, táctica que JC ya había probado con éxito en el mandoble del último segundo de **La niebla**. Film teórico sobre el lenguaje cinematográfico, pasó sin pena ni gloria por los cines y el video, para ser rescatado por el cable, que la pasa y la pasa sin cesar.

Marcelo Dos Santos

Prince of Darkness

Príncipe de las tinieblas (1987)

110'. *libr.*: Martin Quatermass (ps. de JC). *foto.*: Gary B. Kibbe. *mús.*: JC, Alan Howarth. *c/* Donald Pleasence, Lisa Blount, Victor Wong, Dennis Dun, Jameson Parker, Susan Blanchard, Anne Howard, Alice Cooper.

Carpenter "satanista", en el trillo abierto por **El exorcista** y **La profecía**. Su falta de creencia en el tema está disimulada con eficacia por los aportes creativos en planos secundarios. La banda sonora, por ejemplo, es de las más pensadas e incluye decisiones de gran audacia. Por ejemplo mantener permanente el fondo musical a lo largo de una hora, para detenerlo en el momento de "llegada" del Mal. El enfrentamiento entre los progresivos "poseídos" y los "sanos" le permite ejercer su dominio de la acción, aunque entre en contradicción con la retórica satanista (de pronto

basta tirar por la ventana a un poseído para eliminarlo, cuando un rato antes resistía balas y golpes sin problemas).

Por otra parte, en el terreno creativo, los últimos veinte minutos abren la puerta a una ciencia ficción o fantasía compleja que mezcla "teleimágenes" llegadas del futuro con el papel sempiterno de superficie "de entrada y salida" que han jugado los espejos. En ambos casos la formulación visual y de montaje es a la vez económica y muy creativa. Algún truco menor de sencillez extrema (invertir la cámara para que el agua "caiga hacia arriba") fue empleado poco después por Coppola en **Drácula**.

Elvio E. Gandolfo

They Live

Sobreviven (1988)

97'. *arg.*: cuento *Eight O'clock in the Morning*, de Ray Nelson. *guión*: Frank Armitage. *foto.*: Gary B. Kibbe. *mús.*: JC, Alan Howarth. *c/* Roddy Piper, Keith David, Meg Foster, George "Buck" Flower, Peter Jason, Raymond St. Jacques, Jason Robards III, Larry Franco.

En una comedia italiana titulada **Omicron** (Ugo Gregoretti, 1964), una raza de extraterrestres hostiles llegaba a determinar que para invadir la Tierra alcanzaba con dominar sólo a los representantes de la burguesía. Es improbable que Carpenter estuviera al tanto de ese film, pero de todos modos **Sobreviven** puede verse perfectamente como su secuela. Ha pasado un lapso de tiempo indeterminado, pero que podría corresponder a los 24 años que separan ambas películas: los extraterrestres llegaron, se instalaron y resultaron victoriosos. Sin que nadie se entere, están entre nosotros y determinan nuestros destinos desde los puestos de poder.

La visión de Gregoretti, desde luego, carecía de toda ingenuidad. Su film está narrado desde el punto de vista de los extraterrestres para permitir una mirada satírica, declaradamente marxista, sobre la sociedad y la lucha de clases. Carpenter es más bien un anarquista avanzado y además está claro que su relato quiere cumplir con otros códigos, aunque sea en forma superficial, porque **Sobreviven** es básicamente un film de acción y ciencia ficción. Pero a pesar de cualquier diferencia, el film comparte con **Omicron** una misma base argumental, idéntico sentido del humor y otras tres características más generales: ambos son, en igual extremo, atípicos, mordaces y divertidos.

La progresión del film es poco tradicional y está marcada por grandes impactos que cambian violentamente el tono y arrojan al relato por direcciones imprevisibles. Al principio el realizador parece preferir un tono lento y descriptivo, punteado en la banda sonora por un tema reitera-

tivo y blusero. Nada, un rubio sencillo y grandote, llega a la ciudad por el lado menos bonito, para trabajar en lo que pueda. Eficazmente disfrazado de Ken Loach, Carpenter registra largas colas de desempleados, tiendas de lona y nylon habitadas por *homeless*, ollas populares, gente que se cubre precariamente de la lluvia con cajas de cartón. Nada entra al local de asistencia social y escucha por los altoparlantes un mensaje que tiene el mismo tono de un decreto menemista: "Los bonos de alimentos quedan suspendidos debido a un error de computadora".

Nadie concientiza a Nada. Él solo descubre la verdad al toparse accidentalmente con un par de gafas oscuras que han sido elaboradas por un frustrado grupo de resistentes y que permiten filtrar una señal que los extraterrestres emiten para ocultar su presencia y sus mensajes subliminales bajo una apariencia de normalidad. Toda sutileza se termina de ir a la porra en esa antológica secuencia, mientras Nada avanza por la calle estupefacto ante el verdadero, horrible rostro de los invasores y la contundencia de los mensajes, escritos por todas partes en grandes mayúsculas de imprenta: "Obedezca", "Consuma", "Confórtese", "Sométase", "Duerma", "Mire TV".

Pero Nada es incapaz de mantener en secreto su descubrimiento, así que se convierte primero en un subversivo buscado por la policía y después en un violento guerrillero vengador. Carpenter sacude el relato un par de veces más, primero cuando Nada vuela repentinamente por una ventana, luego cuando un mitin de resistentes es interrumpido y aniquilado por fuerzas de seguridad muy superiores en número. Esa estrategia deriva en que el desarrollo argumental no tenga el impecable balance de otras películas suyas pero esto debe entenderse como parte de la propuesta: en todas las otras áreas del film la firmeza de su control es evidente.

El dato inútil de que los reveladores anteojos-filtro producen fuertes jaquecas y una violenta pelea que Nada emprende con un amigo para tratar de explicarle lo que pasa, son elementos que parecen estar allí sólo para confirmar que la verdad es siempre dolorosa.

Fernando Martín Peña

Memoirs of an Invisible Man

Diario de un hombre invisible (1992)

99'. arg.: libro de H. F. Saint. guión: Robert Collector, Dana Olsen, William Goldman. fot.: William Fraker. mús.: Shirley Walker. c/Chevy Chase, Daryl Hannah, Sam Neill, Michael McKean, Stephen Tobolowsky, Jim Norton, Patricia Heaton, Rosalind Chao.

Este film marca el retorno de los grandes temas carpenterianos, a saber: el amor, la traición, la vida, la muerte y la violencia; únicos temas que, de Shakespeare a Jean-Jacques Annaud, han per-

mitido la creación desbocada de obras trascendentes.

Desmintiendo su cartel de "primer técnico del mundo" para ganarse un merecido lugar de gran artista, de artista maldito y execerado por el sistema de exhibición y distribución, de jugador desesperado en medio de enanistas sordos, ciegos y locos, Carpenter retoma aquí el Gran Relato: el de **Intriga internacional**, el del Gran Cine de Aventuras; un hombre normal atrapado en una situación anormal e incomprensible, de la cual no podrá salir y durante la cual parece que todo el Universo se confabula para mantenerla.

Chevy Chase se encuentra repentinamente condenado a la invisibilidad sin desearlo y sin poder hacer nada al respecto. La autoridad (en este caso, la CIA), como siempre en Hitchcock -donde era estúpida y corrupta- y como siempre en Carpenter -donde es inteligente y corrupta-, pretende aprovechar esta circunstancia para obtener del personaje el siniestro cumplimiento de téticas misiones políticas vinculadas al espionaje y al asesinato. El tipo se niega. Es así, desde el punto de vista del villano Sam Neill, un hombre invisible muerto.

El universo fantástico, violento, impredecible y misterioso de Carpenter se hace presente nuevamente en la historia de este personaje, para quien cada pequeño acto, normal en su vida anterior, se convierte ahora en una epopeya resuelta con sentido del humor y una mirada paródica sobre la cultura occidental: cruzar la calle, tomar un taxi, alimentarse o seducir a la mujer amada se

Otros trabajos

1970: **The Resurrection of Bronco Billy** (2da. Unidad, montaje, colibretista y músico); 1978: **The Eyes of Laura Mars**, de Irvin Kershner (libreto), **Zuma Beach**, de Lee H. Katzin (colibretista-TV); 1981: **Halloween II**, de Rick Rosenthal (colibretista, coproductor, compositor); 1983: **Halloween III: Season of the Witch** (productor, compositor); 1984: **The Philadelphia Experiment**, de Stewart Raffill (productor ejecutivo); 1986: **Black Moon Rising**, de Harley Cokliss (libreto), **The Boy Who Could Fly**, de Nick Castle (actor); 1988: **The House on Carroll Street**, de Peter Yates (actor), **Halloween 4: The Return of Michael Myers**, de Dwight H. Little (compositor); 1989: **Halloween 5**, de Dominique Othenin-Girard (compositor); 1990: **El Diablo**, de Peter Markle (colibretista-TV); 1991: **Blood River**, de Mel Damski (libreto; TV); 1994: **Meltdown** (libreto).

Notas

1. Ver *M Cine*, n. 2, Montevideo, agosto/septiembre de 1994.

2. *De Mi último suspiro*, Plaza & Janés, 1988.

carpen

por Roberto Del Moore

vuelven para Chevy Chase operaciones militares que debe planear minuciosamente a fin de preservar su integridad física, moral y espiritual.

Poco confiado en el público de Spielberg, Carpenter muestra sus trucos desde los primeros segundos de película -acá está el hombre invisible, mírelo comer un chicle-, y se dedica a contar su historia llevando al espectador por las narices en un apretón férreo que ni por un segundo atenta contra la suspensión de la incredulidad. Film fantasmagórico, rico en emociones, **Memorias...** se convierte, a poco de profundizar en él, en un estudio descarnado sobre la justicia y la libertad que, como el autor trata de hacernos entender desde hace más de veinte años, constituyen la única realidad real de nuestras vidas.

Marcelo Dos Santos



ter

el último sobreviviente

Hacia 1968, el crítico Andrew Sarris cerraba su ensayo acerca de la obra de Howard Hawks del siguiente modo: *“El que podemos percibir las mismas características de dirección en una gran variedad de géneros es prueba indudable de habilidad artística; y el que podemos gozar de los diferentes géneros es prueba evidente de que el director tiene el deseo, el anhelo de divertir”*.

Actualmente, John Carpenter es uno de los pocos directores que recurren de una forma casi estricta a los géneros tradicionales; y aunque muy lejos de abarcar la gran variedad de su admirado mentor Hawks, éste es el síntoma más visible de que lo que los une en sus respectivas obras es responder a la narración por encima de todas las manías egocéntricas, casi llegando a la honestidad como tema. Dicho en otras palabras, el saber “desaparecer”. La carrera de Howard Hawks no fue precisamente la del niño terrible e innovador que deja boquiabiertos a sus pares, sino la del narrador profesional, el tipo autosuficiente y por ende solitario; y el particular estilo narrativo que se desprende de ello. Esa es la esencia en la cual se vio reflejado y que luego supo capturar este otro gran solitario que es Carpenter. ▶

Con la caída del período del cine clásico en los '60 y la aparición de diversas vertientes, los más grandes autores atravesaban una suerte de culminación en sus respectivas carreras, para lo cual basta con pensar solamente en **Dios sabe cuanto amé**, de Minnelli, **Un tiro en la noche**, de Ford o **El Dorado**, de Hawks.

Asimismo, Alfred Hitchcock llevaba al máximo su potencial para la representación de fuerzas malignas con **Psicosis** y **Los pájaros**, películas que también marcarían pautas claves en la obra de Carpenter. El héroe carpenteriano no suele ser el propio invocador del mal, como lo eran los héroes de Hitchcock desde su culpabilidad-identificación con su reflejo perverso. Por el contrario, los films de Carpenter están poblados de víctimas de las circunstancias en las cuales la provocación o invocación del mal generalmente proviene del pasado. Este planteo moral es, en buena medida, herencia del cine de Hawks. El héroe de Hawks debía enfrentar -generalmente desde un plano épico- un destino gris y poco convincente, por una cuestión de supervivencia. El héroe de Carpenter, para sobrevivir, debe enfrentarse con un mal abstracto, y como precisamente la principal defensa de este mal es no tener un rostro visible, Carpenter despliega una iconografía extraordinaria para su representación.

Lo que en **Psicosis** era la fragmentación del tiempo, el espacio y la información para revelarnos un conflicto monstruoso, en forma gradual e irónica, en el cine de Carpenter es una proyección más directa y menos ambigua de esta técnica como analogía de aquel mecanismo. Del mismo modo, la utilización de los pájaros por Hitchcock como metáfora de un desequilibrio moral y de fuerzas en el seno de una familia, es la misma chispa inicial que Carpenter aplica para crear -en la mayoría de sus films- a un mal absoluto como algo intangible, ajeno a este mundo (al menos desde lo racional) e imposible de enfrentar.

En medio de estos dos ejes, en lo ético moral (Hawks) y en buena parte de lo iconográfico (Hitchcock), está la inclinación hacia lo fantástico como medio de representación de algo superior, que está por sobre todo un entorno de trivialidad. Para ello, Carpenter recurre a un código de producción que nos retrotrae a la figura emblemática de Roger Corman, secundado por directores como William Castle, Terence Fisher y Mario Bava, entre otros.

Ni la locura creativa de Corman en sus films de ficción científica de fines de los '50, ni la gran desmesura de su serie de films sobre la obra de Edgar Allan Poe, son elementos que tengan un parentesco directo con la obra de Carpenter, pero sí algunas de sus pautas estilísticas son tomadas por el director para desarrollar sus temas. Asimismo, Corman, este gran director-productor obsesionado con la creación como tema y con el equilibrio entre

grandeza, soberbia y locura de sus héroes creadores (recordar **X**, **Ligeia** o su reciente **Frankenstein**), dejó al reinventar los géneros del cine fantástico un terreno fértil para la aparición de directores como Carpenter. Curiosamente, que directores como Coppola, Bogdanovich o Scorsese hayan tomado el padrinazgo de Corman, y que Carpenter -con mayores fundamentos estilísticos- no haya iniciado su carrera con ese privilegio, habla más de su creencia en la condición de realizador independiente, que en los respaldos honoríficos.

Casi un Clásico

Si bien sabemos que, en mayor o menor medida, los géneros son siempre el vehículo del autor para desarrollar sus temas, no podemos quitarle significación al sentido casi estricto que le da Carpenter a los géneros, mención que también le cabe a su contemporáneo Walter Hill, como línea paralela en esta misma actitud. Esto responde -como decíamos al comienzo- a una vocación por la narración como prioridad, por sobre la altivez de dar por sentado que sus temas trascienden fácilmente dichos códigos.

Si en Carpenter predomina el horror y en Hill la acción, esto refleja sencillamente el pesimismo de Carpenter y el estoicismo de Hill. Las dos tendencias tal vez se unan en **Fuga de Nueva York** de Carpenter, donde la supervivencia del héroe (Kurt Russell-Snake Plissken) lo lleva a una situación que se acerca más a lo épico. En el mismo sentido se proyecta **Sobreviven**, aunque algo más trunca y extraña como concepto de aventura.

Sin embargo, algo que une sus obras más secretamente y por encima de los géneros es su ascetismo en el tratamiento de el espacio que aísla a sus personajes. En este sentido **The Warriors** (1979) y **Driver** (1978), ambas de Hill, son particularmente bressonianas en el modo de mostrar una serie de héroes imposibles que se cruzan arrastrados por sus propios destinos; mientras que **Asalto a la prisión 13** y **Príncipe de las tinieblas** de Carpenter lo son, especialmente en su modo de mostrar a sus personajes como fantasmas dentro de un marco desolador.

En cuanto a su procedimiento narrativo, el cine de Carpenter recuerda a las ficciones literarias de H. P. Lovecraft, en el modo de describir una sucesión de hechos terribles desde un sereno distanciamiento. Es decir, un clasicismo en las formas, que envuelve un romanticismo latente en el contenido. En otros ámbitos y como puntos salientes, cercanos a este ocasional y siempre relativo clasicismo, cabe destacar la obra de Clint Eastwood, un caso atípico, casi contemporáneo a Carpenter

y a Hill, más cercano al cinismo de John Huston que a la pura acción de Hawks y con una carrera actoral a sus espaldas en la que heredó la violencia anárquica del gran Don Siegel y ciertos vicios en el estilo visual de Sergio Leone.

También habrá que agregar el nombre de James Cameron, con bastante de Hawks y algo de sucesor de Hill y Carpenter en sus comienzos, si bien sus buenos films recientes se ven anestesiados con tanta superproducción, si los comparamos con los monumentales **Terminator** y **Aliens**.

La marca de Caín

La coherencia de la carrera de Carpenter no debe medirse en sus temas sino en su estilo visual, que consiste en la aparición de lo absoluto en el territorio de lo débil e inferior; la mancha negra en la superficie blanca, o viceversa. Como en el ying y el yang chinos, cuando una fuerza alcanza la plenitud, desde su propio corazón surge su opuesto. Con esta convicción, Carpenter muestra la mancha negra que es Michael Myers- el **Boogie Man** de **Noche de brujas** disfrazado con su mameluco y máscara de goma, en el paisaje *naif* de una calle despoblada, con su orden aparente. También lo es el perro contagiado en el paisaje polar de **El enigma de otro mundo**, el endemoniado auto Christine corriendo por una autopista desierta, el inexplicable eclipse que le dibuja cuernos al sol en **Príncipe de las tinieblas**; y en sentido opuesto, la nave Dark Star, con sus tristes tripulantes, como la última mancha de humanidad en el frío espacio exterior, el aeroplano de Snake Plissken sobre el cielo más negro que nunca de **Fuga de New York**, o el **Starman**, manifestado como una luz azul que sobrevuela el río.

Todas estas bellas imágenes son una síntesis de esta suerte de pantéismo arbitrario, que luego vemos manifestarse en la moral práctica -o en la falta de ella- de sus personajes. La estupidez y la actitud vagamente liberal de los diversos personajes de **Noche de brujas**, son

lo que hace de este pueblo un terreno propicio para ser reinado por ese mal absoluto que es Michael Myers. Del mismo modo funciona la ostentación científica que resulta inútil para detectar el mal en **El enigma...**, así como el trato miserable en las convenciones de quienes rodean al apocado Arnie en **Christine**, quien se revelará devolviéndole la vida a su auto, su amor imposible.

Este mecanismo funciona en todos los films de Carpenter, incluso en sus piadosos **Starman** y **Diario de un hombre invisible**, con la supuesta normalidad tratando de devorárselos.

Toda una carrera

Si bien el debut con **Dark Star** es apenas la muestra simpática del fervor por un estilo, a partir de **Asalto a la prisión 13** ya se dan las pautas que irán evolucionando casi invariablemente en las siguientes **Noche de brujas**, el telefilme **Alguien me vigila**, **La niebla**, **Fuga de Nueva York** y **El enigma de otro mundo**. El punto máximo de este crecimiento es **El enigma...**, en el cual la perfección técnica y narrativa está a la altura de la monstruosa perfección del ente que da nombre al film. Basta solamente con recordar el minucioso tratamiento dramático para la caída de cada personaje: el científico que descubre el mal es el primero en ser mimetizado, el médico de la base pierde sus manos, el más pusilánime deja ver el rostro de su "otro yo" salvaje que estalla desde su interior, el marihuano cínico "pierde" literalmente la cabeza, y así sucesivamente.

A cima como **Fuga...** y **El enigma...**, era de esperar que las sucediera un sabio declive a partir de **Christine**, no como paso en falso, sino como proyecto menos ambicioso y de cualidades más secretas. El espíritu combativo que Carpenter había mostrado hasta el momento, aquí entra en crisis para dar lugar a un descreimiento aún más extremo. Si su móvil elemental siempre fue "yo solo contra el mal", en **Christine** es "yo y el mal contra todos". La fascinación de **Christine** se basa en un tratamiento vigoroso de los colores y los encuadres historietísticos y en una marcación actoral particularmente ritualizada.

A partir de **Christine**, la carrera de Carpenter se torna más compleja e impredecible. Lo cierto es que los puntos bajos son menos de lo que parece a simple vista: su búsqueda por diversos géneros le ha dejado un saldo de varios films valiosos pero más débiles.

Aunque la belleza narrativa de **Starman** resulta un alivio, **Rescate en el Barrio Chino** es un retroceso, que nos vuelve a demostrar que el cine de aventuras alocadas estilo serial de los '30 en estos días resulta poco apropiado -salvo para derrochar fortunas- y sigue sin encontrar a su director ideal. Como nota anecdótica, el decadente y bien construido villano de **Rescate...**, Lo Pan, sería años más tarde literalmente calcado por Francis Coppola en algunos de sus caracteres y acciones, para su heterogéneo **Drácula**.

La recuperación de Carpenter a todo esto fue más brusca de lo esperado. Si, como suele decir Martin Scorsese, el verdadero pecado es la desesperación, **Príncipe de las tinieblas** y **Sobreviven** son, en este sentido, los films más románticos de Carpenter. Sin dejar de ser obras notables, dejan entrever una necesidad imperiosa por hacer más visibles los apuntes morales, sociales y religiosos, que en sus primeros films, donde estaban sutilmente implícitos, sumado esto a una iconografía de lo más extremadamente bizarra, como buscando en sus raíces. Esto se balancearía luego con la agradable aunque impersonal **Diario de un hombre invisible**.

Cables sueltos

Quedan al costado del camino algunos temas más específicos como los puntos de conexión con autores como William Friedkin (otro obsesionado con el mal, pero de un modo más corpóreo y vampírico) o con Joe Dante (otro loco de la cinefilia, aunque con una obra más desapareja, que por momentos bordea la parodia).

Un modo sencillo de sintetizar la carrera de John Carpenter es haciendo una equivalencia con las bandas de sonido que él suele componer: por momentos dan la impresión de ser algo reiterado e innecesario, pero están tan bien integradas en ese todo que es cada film, que en cada sobresalto la identificación con los personajes no da tiempo para discriminar gustos musicales. La conmoción, de un modo u otro, se lleva a cabo, y esa es la manera en que funciona el verdadero cine.

Desde Diario de un hombre invisible, John Carpenter ha terminado tres películas. La última se llama **Village of the Damned**, acaba de estrenarse en Estados Unidos y se sabe que se trata de la *remake* de un clásico film de horror británico que Wolf Rilla dirigió en 1960, con George Sanders. Sobre las otras dos es posible dar más precisiones:

Body Bags

(1993)

93'. *dir.*: JC y Tobe Hopper. *libr.*: Billy Brown, Dan Angel. *mús.*: JC y Jim Lang. *tot.*: Gary Kibbe. *c/*Robert Carradine, Stacy Keach, Mark Hamill, Twiggy, Sheena Easton, David Naughton y JC. *También coproductor ejecutivo.*

Fue realizado para cable y tiene tres episodios, titulados **La estación de servicio**, **Cabello** y **El ojo**. Carpenter dirigió los dos primeros y cedió el último a Tobe Hopper, pero se reservó para sí mismo el derecho a presentar cada uno, cosa que hace personalmente, interpretando al siniestro encargado de una morgue. En tal papel abre el film, empuñando una motosierra que anda mal y metido dentro de un círculo en cuyo contorno puede leerse *Sanguis Gratia Artis*. Con el mismo tono juguetón formula luego comentarios superficiales sobre lo que va a verse, mientras se permite extremos de humor negro que opacan a cualquiera de los otros ejemplos semejantes en formato, como **Creepshow** o *Tales from the Crypt*¹.

Ese descontrol no se prolonga después al film propiamente dicho, aunque en términos de imágenes *gore* es bastante explícito para los *standards* de un telefilm. **La estación de servicio**, el primer episodio, puede verse como un ejercicio de estilo y un ejemplo de economía de recursos, pero también llega a ser previsible y un poco ridículo. **Cabello**, el segundo, tiene un final que decepciona pero en cambio es brillante en la descripción de un hombre (Stacy Keach) obsesionado porque el pelo se le cae. En los intentos por resolver esa crisis, en la relación con su novia y en sus monólogos frente al espejo hay agu-

últimos films

por Fernando M. Peña (desde París)

deza, precisión y un evidente placer por extraer humor de lo cotidiano, algo que se advertía en determinadas secuencias de **Starman**. El último episodio tiene el impacto crudo de las mejores películas de Hopper y, por comparación, viene a recordar que la asociación de ambos es bastante curiosa porque, hasta **Body Bags**, Carpenter nunca se había aproximado tanto como Hopper al horror *gore*.

Como si fuera una película de John Landis, **Body Bags** tiene una cantidad de personalidades que interpretan papeles menores, como los directores Wes Craven, Sam Raimi, Roger Corman, el propio Hopper y el actor John Agar, veterano de numerosas películas B de los '50 y uno de los escasos amigos que tuvo el legendario Ed Wood. ▶

In the Mouth of Madness

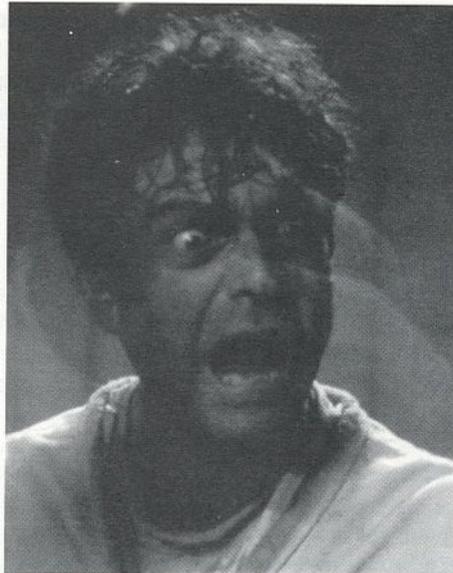
95'. *libr.*: Michael De Luca. *mús.*: JC y Jim Lang. *tot.*: Gary Kibbe. c/Sam Neill, Julie Carmen, David Warner, Jurgen Prochnow, Charlton Heston.

La reacción de la crítica en el mundo ha sido tan unánime como paradójica: los mismos que empiezan celebrando este regreso de Carpenter "a su mejor forma" terminan sus reseñas decepcionados y con frases como "Habrà que esperar ahora el estreno de su próximo film...". Esa esquizofrenia sería apenas anecdótica si no guardara estrecha relación con el tema de la película, en la que un novelista escribe obras de terror que provocan la demencia de sus lectores.

En un artículo sobre el cine basado en H. P. Lovecraft, Marcelo G. Burello revisaba las diversas adaptaciones cinematográficas inspiradas en su obra y concluía que su espíritu "está mejor capturado en films que no son adaptaciones de ésta"². Carpenter, devoto del escritor, había llegado a una conclusión parecida y eso lo llevó primero a evocar el tono de la novela breve *In the Mountains of Madness* en **El enigma de otro mundo**, así como ahora lo lleva a "hacer un film sobre Lovecraft sin adaptar uno de sus libros", como afirmó él mismo en una entrevista con Bill Krohn para *Cahiers du Cinéma*. Por eso es que **In the Mouth of Madness** parafrasea a Lovecraft desde el título, rescata el miedo elemental de sus espacios vacíos, el horror de seres indescriptibles que ansían trasladarse a este mundo y hasta algunos párrafos tomados literalmente del relato *The Rats in the Wall*, todo sin que el nombre del escritor aparezca siquiera en los títulos.

John Trent es un detective que trabaja para una compañía de seguros, un duro que de pronto recibe la misión de localizar al exitoso escritor Sutter Cane, autor de novelas de horror, que ha desaparecido sin entregar completa su última obra a la editorial. Trent sospecha una maniobra de la empresa para obtener publicidad gratuita, pero sale a buscar a Cane en compañía de la bella secretaria del editor. El saludo a Stephen King es obvio desde el principio pero, a diferencia de las citas de **Body Bags**, trasciende la complicidad tácita con el público al incluir una referencia explícita en el diálogo: "Un nuevo Stephen King, ¿eh?", pregunta Trent. "Sutter Cane vende mucho más", le responden. A pesar de su escepticismo, Trent descubrirá que Cane no sólo vende más, sino que además tiene el poder de escribir su propio destino. La ficción del escritor, dictada por seres indecibles que pertenecen "al otro lado", invade la realidad cotidiana de Trent y, por su involuntario intermedio, la del mundo.

No hay demasiadas explicaciones en el



● Sam Neill en *In the Mouth of Madness*

film, pero cuando llega el momento en que Trent sale a la ruta a buscar a Cane, Carpenter ya ha establecido con claridad que el tono, la tensión y la atmósfera le interesan mucho más que la anécdota propiamente dicha. Esta vez, en el logro de ese objetivo distinto, la mano del realizador, y su empleo de la pantalla ancha, se ve tan firme y precisa como en sus relatos más clásicos. Su preocupación por la nitidez es la misma y así es como logra generar diversos sobesaltos con elementos muy simples, puestos en escena con austeridad: una mirada, una risa, el andar calmo de una bicicleta. Las criaturas sobrehumanas se ven apenas lo suficiente para verificar que son horribles, pero ningún espectador podría aventurar un identikit: "Lovecraft escribía frases como '¡Es indescriptible! ¡Qué horror! ¡Me faltan las palabras... no puedo decir más!'. ¿Cómo hago para filmar eso?". Así, esta vez los efectos especiales encuentran su rol preciso en las diversas representaciones de la frontera entre realidad y ficción, que a medida que el film avanza se vuelve menos definida y más inquietante.

El film tiene una deliberada saturación de ideas visuales que derivan en cierta sensación de permanente sorpresa. Un áspero sentido del humor acompaña esa sensación a lo largo de todo el film, en determinadas referencias puntuales (temas del dúo The Carpenters utilizados como música funcional en un manicomio) y también en un registro más sutil (la perplejidad de Trent frente a las evidencias cada vez mayores de que lo que está viviendo es un disparate). En este sentido debe señalarse una toma magistral, cuyo mecanismo básico es el de un *gag* de Abrahams, Zucker y Zucker:

Trent y un amigo conversan animadamente sentados en una mesa de bar junto a la ventana, mientras al otro lado de la calle, fuera de foco, se advierte que la gente huye despavorida ante el paso de un desconocido que avanza con decisión hacia ellos, blandiendo un hacha.

Ese toque es inequívocamente carpenteriano. También lo es la ingratitud con la que trata a la protagonista femenina, la torpeza de las figuras con autoridad (como el director del manicomio) y la intención de frases como "La gente está dejando de ser humana" o "Si la mayoría está loca, ¿quién de la minoría se atreve a asegurar que está cuerdo?". Esas frases remiten directamente al corazón de **Sobreviven** y es también por ese lado que encuentra su justificación una escena recurrente, en la que un policía sacude espectaculares palazos sobre el cuerpo indefenso de un joven.

En una excelente nota para *Cahiers du Cinéma*, el crítico Nicolas Saada compara **In the Mouth of Madness** con **Naked Lunch** (*Festín desnudo*, 1991) de David Cronenberg sobre William Burroughs, ya que en las dos el viaje es hacia adentro, el mundo es una mente alucinada. Los otros paralelos son bastante claros: en el film de Carpenter no hay drogas duras pero sí extraños textos que generan adicción y locura; ambas películas transgreden las fórmulas del relato clásico, y plantean universos en los que todo es posible; ambas utilizan un protagonista muy definido pero dinamitan, de diversas maneras, el natural proceso de identificación del espectador; ambas son extraordinariamente ricas en su imaginería y audaces en su intención experimental; finalmente, ambas surgen de un referente literario que escapa a cualquier intención de adaptación tradicional. **Naked Lunch** definió para Cronenberg el tono de un período distinto en su obra, relacionado con una inquietud personal que, aunque tenga resultados todavía inciertos, lo llevaron a trascender los límites del cine de horror. Es posible que **In the Mouth of Madness** tenga para Carpenter un significado semejante, aunque en su caso parece claro que la búsqueda va a producirse desde el interior del género. Como afirma Nicolas Saada con entusiasmo, "Carpenter parece ser todavía uno de los pocos que creen en la fuerza del fantástico. Y creer en el fantástico es una forma de creer en el cine".

Notas

1. Un ejemplo elocuente tiene lugar cuando los enormes pechos tiosos de una muerta impiden a Carpenter sacarla del depósito de cadáveres.

2. Como, por ejemplo, *Alien* o *El enigma de otro mundo*. M. G. Burello en *Film*, n. 8, Buenos Aires, junio/julio de 1994.

Steadycam

Cursos intensivos de
operación
por **César Lapidus**

Grupos reducidos
Equipos profesionales
16 mm - U-Matic

Cievyco

Cochabamba 868
Informes:
307-6170/7297



*Todas las semanas con todas
las noticias de cultura: Cine,
Teatro, Video, Artes Visua-
les, Investigaciones de Polí-
tica y de Cultura, Tendenc-
cias, Espacios, Historieta,
Psicología, Televisión, Ra-
dio, Ecología, Humor, Len-
guaje, Actualidad, Música,
Danza, Educación, Chicos,
Posters, Moda, Costumbres.*

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

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

LEA.

Por eso nace Bookstore.

Una librería diferente.

**El lugar perfecto para ver, revisar,
examinar y comprar todo lo que
se lee en Buenos Aires.**

**Con un buen café de por medio y
la comodidad de consultar por
computadora nuestro catálogo.**

Todos los géneros

Todas las novedades nacionales
y extranjeras

Revistas y diarios del exterior

Galería de arte

**Lanzamientos, conferencias,
talleres literarios**

Juegos didácticos y cuentos leídos
para los más chicos

Ciclos de cine, cursos, conciertos



MÁS QUE UNA LIBRERÍA,

UN PLACER PARA EL ESPÍRITU

Av. CORRIENTES 1872/76 (1045) BUENOS AIRES

TEL: 375-2833

**LA REVISTA QUE
MASS-MEDIA**

nº 22

**¡YA ESTÁ
EN TODOS
LOS KIOSKOS!**



Oír

como se debe

el sonido digital en Argentina

Durante muchos años el público argentino se ha venido preguntando para qué demonios existe el rubro "efectos de sonido" en la entrega de los premios Oscar. Por suerte el interrogante ya se puede resolver: el sonido digital ha llegado por fin a los cines argentinos. El 25 de mayo de 1995 se recordará como el día en que se exhibió por primera vez una película con sonido DTS-The Digital Experience en la Argentina. La película fue **Rob Roy** de Michael Caton-Jones, y el cine fue el Grand Splendid.

El mismo día se estrenó **Las cosas del querer parte 2**, la primera coproducción hispano-argentina grabada con Dolby Stereo Digital. Pero ningún agente oficial de la firma Dolby parece haberse involucrado en la instalación del sistema digital en el Atlas Lavalle, la única sala que se equipó para poder exhibir este film. Se espera que para el estreno del nuevo largo animado de los estudios Disney, **Pocahontas**, los cines Los Angeles 1 y 2 ya estén equipados con Dolby Stereo Digital bajo normas THX.

Aunque la modernización total o parcial de estos cines es un gran avance para el espectador criollo, uno se pregunta cuándo habrá un cambio sustancial en la gran mayoría de las salas locales. La lógica indica que pronto. Mientras tanto, el público no se da cuenta de lo que se está perdiendo, pero una vez que haya presenciado una película en una sala provista con algunos de los tres sistemas de sonido digital (Dolby Digital, DTS, SDDS) o lo que es mejor, con normas THX, la empresa de diseño de cines creada por George Lucas, jamás en su vida querrá volver a entrar a un cine de características inferiores. La diferencia es feroz y esto ya lo saben exhibidores y espectadores de Europa y Estados Unidos. Ver **True Lies**, **Pulp Fiction**, **Jurassic Park**, **Bram Stoker's Dracula**, **Speed** o cualquier película moderna en una sala sin las características técnicas para las que fue diseñada, es casi tan anticlimático como verla por TV.

por **Diego Curubeto**

Para mejorar el panorama, la cadena de cines Cinemark ya tiene previsto instalarse en nuestro país, con complejos de entre 10 y 14 cines, todos ellos equipados con la tecnología más moderna y en algunos casos el sello THX. La llegada de este tipo de sala quizá sirva para vencer la fuerte resistencia a la modernización de los cines argentinos.

Un experto en esta resistencia es Osvaldo Vacca, sonidista, propietario de la empresa de sonido SEC y representante para Argentina y casi toda Latinoamérica de Dolby, DTS y THX. "Los cines en la Argentina son un horror. Y lo peor es que en su mayoría los dueños son millonarios que hicieron todo su dinero con el cine, y ahora además de los cines tienen los restaurantes, los estacionamientos y hasta las inmobiliarias que los rodean. Pero no quieren invertir para reequipar sus salas, que en algunos casos mantienen las mismas características técnicas que tenían cuando se inauguraron hace 60 años. En la Argentina la gente todavía no se da cuenta de que cada vez que va al cine los roban, porque hasta ahora no se podía comparar. Yo mismo no me preocupaba demasiado por el tema, hasta que a fines de los '80 decidimos traer el sonido Ultra Stereo al cine argentino en **Al filo de la ley**. Me acuerdo que cuando terminamos el sonido de la película y la vimos en el estudio en Estados Unidos, estábamos orgullosos de la nitidez con la que se escuchaba cada efecto de la banda sonora. Pero cuando volvimos con la copia y la proyectamos en un cine argentino la decepción fue terrible: no se escuchaba absolutamente nada. Después la gente (y muchas veces los mismos técnicos truchos que instalan parlantes viejos en los cines) dicen que el sonido de las películas argentinas es malo y que el Dolby Stereo que hacemos no funciona. ¡Si los mismos técnicos norteamericanos de Dolby vinieron hace poco a ver la calidad de las proyecciones en la Argentina y dijeron que no entendían ni el inglés de las películas americanas!... A partir de esa experiencia con **Al filo de la ley** es que decidí hacer lo que fuera necesario para que de una vez por todas mejoraran la calidad de los cines argentinos. Primero tomé la licencia de Dolby para la Argentina, después me reuní con George Lucas -45 minutos, es lo máximo que puede atender a un dealer de Dolby- y me dio la licencia de THX, y después directamente me dieron la representación de todo lo que hace falta para tener un cine como la gente: pantallas canadienses, proyectores, lámparas, y hasta las butacas reclinables y con el sostén para vasos en los apoyabrazos. Se puede decir que yo tengo intereses comerciales en el tema, pero mi actividad principal no es ésta. Yo vivo de hacer sonido para películas argentinas y latinoamericanas. Ya le puse sonido Ultra Stereo y Dolby Stereo a unas 120 películas. Todas las pelícu-

las argentinas importantes, como *La nave de los locos* o *Facundo*, tienen nuestro sonido Dolby Stereo. Que no lo podamos apreciar, es otra cosa”.

Antes de poder preguntarle nada, Vacca tenía preparada un proyección de prueba en el microcine de los laboratorios Cinecolor. La proyección, dotada del más convincente sonido digital, bastó para comprobar que no hay ningún motivo valedero para no poder tener proyecciones técnicamente adecuadas en la Argentina. “A los administradores de uno de los principales cines del centro los invité a esta misma proyección hace un par de meses. ¡Se enojaron! Había una señora mayor, que formaba parte de la administración, que me dijo que no podía ser, que hacía mucho ruido, que parecía más una discoteca que un cine... Parece increíble, pero esa es la actitud de gran parte de la gente de la exhibición. Las distribuidoras majors, como Disney, UIP y Warner están presionando para que pongan buen sonido en los cines. Disney ofreció instalar sonido digital gratis en el cine America, pero el dueño les dijo que no, que su cine no lo necesitaba. Hay empresarios que empiezan a darse cuenta, y así le pude poner sonido digital DTS (que es el que usa la Universal, la MGM y la Paramount) al Grand Splendid, que ahora se va a poder apreciar con el estreno de *Rob Roy*. Hasta hace poco se estaba dando *Amada inmortal*, para la que pusimos a punto el Dolby Stereo SR (análogo), y la diferencia era tan grande que el público ya creía que el sonido era digital”.

Lo que dice Vacca es perturbador: ¿ni siquiera hay cines con Dolby Stereo en Buenos Aires? Sin embargo no es una invención nueva. Según el *Guinness Book of Movie Facts & Feats* de Patrick Robertson, la primera película con sonido Dolby fue *La naranja mecánica* (1971) de Stanley Kubrick, mientras que la primera película con Dolby Stereo fue *Lisztomania* (1975) de Ken Russell. Desde 1977 todos los films ganadores al Oscar al mejor sonido fueron grabados con Dolby y a mediados de los '80 ya había seis mil salas en todo el mundo equipadas para reproducirlo adecuadamente. Pero en la Argentina, en 1995, el representante de Dolby para Latinoamérica asegura que el único cine porteño con Dolby Stereo bien instalado (por lo menos al 19 de mayo, día en que se realizó la entrevista) es el Grand Splendid.

“No tienen Dolby Stereo. Algunos pusieron algún componente Dolby en algún momento, pero lo instalaron con parlantes baratos de pésima calidad y es lo mismo que nada. Incluso los cines nuevos que se están haciendo, se están equipando con proyectores viejos reciclados y Dolby trucho. Y lo mismo puede pasar con el Dolby Digital Stereo. Si no lo conectan con los parlantes correspondientes,

es como si te compraras un reproductor de discos compactos y en vez de conectarlo a un buen equipo de audio lo enchufás a un viejo combinado Ranser. Es que la gente no termina de entender que la tecnología cambió totalmente”.

Pero el gran salto va a darse cuando en Buenos Aires podamos ir a un cine con características THX. “Las películas de *Indiana Jones* cambiaron totalmente el concepto de diseño de sonido que había hasta el momento”, cuenta Vacca. “*Harrison Ford* es un actor que sigue todos los procesos de producción de sus películas, y empezó a darse cuenta de que los alucinantes efectos de sonido del film se perdían por completo en los cines de barrio. A partir de ahí George Lucas creó THX, una empresa que cuida que no sólo el sonido, sino todos los detalles de diseño de un cine tengan las características acordes con las películas que van a proyectar”. La sigla proviene de la ópera prima de Lucas, el film futurista **THX 1130**, que protagonizó Robert Duvall en 1971. También puede aplicarse a *Tomlinson Holman Experiment*, porque Tomlinson Holman fue el técnico que Lucas convocó para crear el nuevo sistema, durante el rodaje de *El regreso del Jedi* (1983).

Según explica Vacca, en algún aspecto lo de THX es sólo una marca, un sello de calidad. Muchas cadenas de cines norteamericanos hacen un complejo con salas de características iguales, pero sólo a uno o dos cines del complejo le ponen el sello THX en la puerta. Lo que sucede es que para poner un incentivo tan fuerte como las letras THX hay que pagar más, pero eso no significa necesariamente que la sala de al lado del mismo complejo tenga características inferiores.

“En la Argentina la Disney viene presionando para que haya cines con normas THX, porque quiere que sus películas se aprecien tal como fueron diseñadas. Finalmente Disney estipuló que para que se estrene en Argentina su último film de animación, *Pocahontas*, tendría que haber por lo menos un cine con sonido digital y normas THX. Este cine va a ser el *Los Angeles 1 y 2*, que en pocas semanas va a estar totalmente transformado”. Según cuenta Vacca, ya existe la idea de convertir THX al Belgrano 1, y de darle sonido digital a los nuevos Belgrano 4, 5 y 6 que se están proyectando actualmente. “Pero donde estoy trabajando realmente fuerte en el equipamiento de cines con Dolby Stereo Digital y THX es en Chile, Paraguay y Uruguay. Todos estos países van a tener mejor nivel de cines que la Argentina. A mí me parece muy injusto, porque hay empresas argentinas que me encargaron reequipar totalmente los cines que tienen en el Uruguay, pero se niegan a darle esa misma calidad de proyección y sonido al público argentino”.

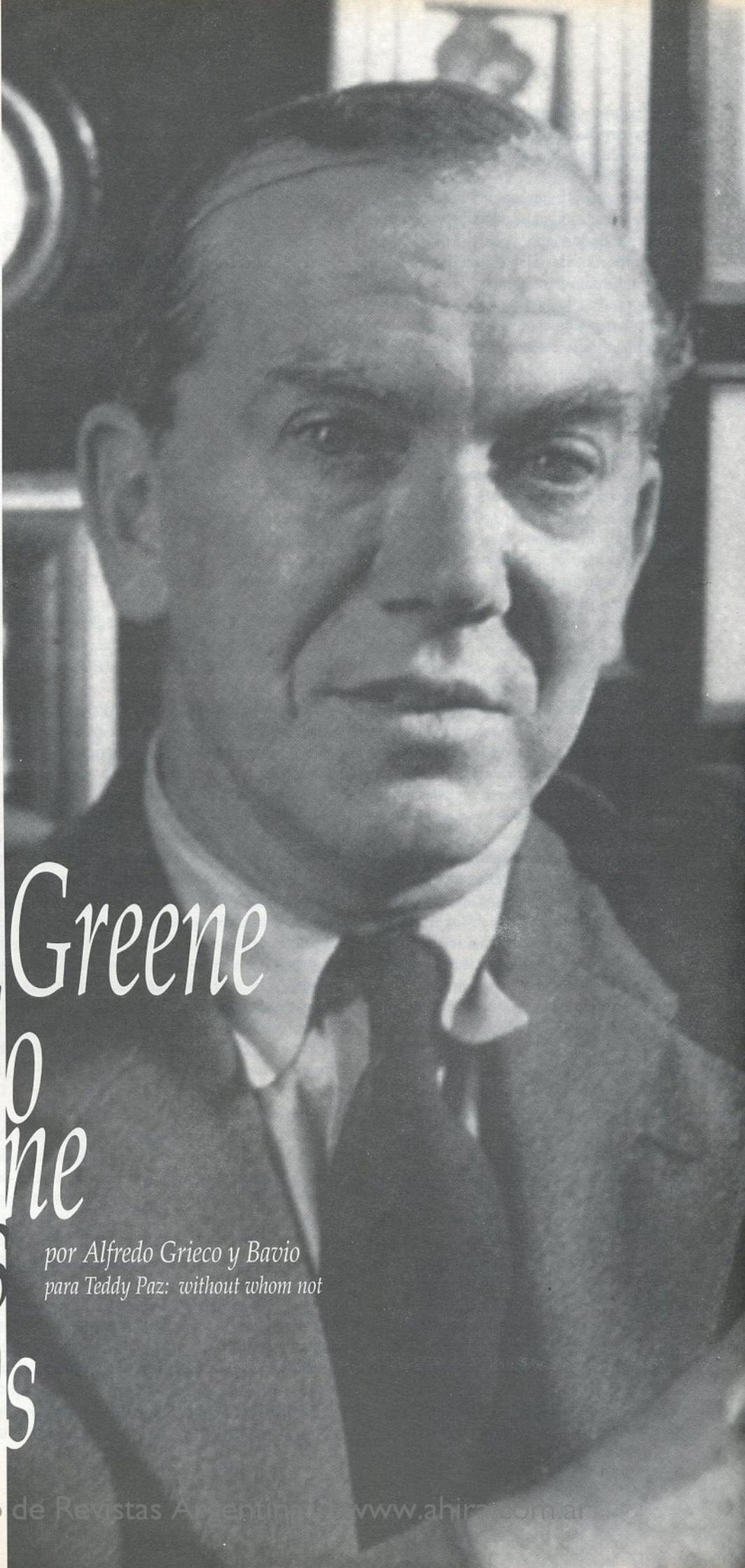
Algunas pistas sobre el sonido digital

Dolby Stereo Digital: Es el sistema que desarrolló la empresa Dolby. Tiene la señal de sonido digital en el medio de las perforaciones, y las interpreta un lector que se le agrega al proyector. Es el sistema más común, y ya se utilizó en films europeos como la producción belga **Farinelli**. La primera exhibición comercial del Dolby Stereo Digital fue en 1985 con una reposición de **Fantasia**. La primera película grabada con este sistema fue **Dick Tracy** (1990) y su masificación comenzó en 1991.



DTS - The Digital Experience: Es el sistema diseñado a pedido de Spielberg y estrenado con **Jurassic Park**. El sonido no está en la película sino en unos CD Roms que hay que reproducir desde la cabina de proyección. Todas las películas de la MGM, la Paramount y la Universal se graban con DTS. El primer cine con DTS en la Argentina es el Grand Splendid. La proyección de **Rob Roy** fue todo un descubrimiento para el público, buena parte del cual salió del cine creyendo que la película era buena.

SDDS: Como siempre, Sony va contra la corriente y tiene su propio sistema de sonido digital. El sistema es óptico, a la manera del Dolby Stereo Digital, pero con algunas diferencias mínimas. Dos películas grabadas con SDDS son **The Quick and the Dead**, de Sam Raimi, y **Amada inmortal**, de Bernard Rose. Para evitar problemas de compatibilidad las películas con SDDS vienen también con Dolby Stereo Digital. El director John McTiernan consideró imprescindible que su último film, **Duro de matar 3 - La venganza**, se escuchara bien, por lo que se ocupó de que la banda sonora digital fuera compatible con cualquiera de los tres sistemas digitales: la película viene al mismo tiempo con Dolby Stereo Digital, DTS y SDDS. Lamentablemente, la mayoría de las salas en las que el film se proyecta en nuestras pampas sólo están equipadas con el económico sistema SSY, “*Shit Surround You.*”



Graham Greene
reseñando
en los '30s
cine

por Alfredo Grieco y Bavio
para Teddy Paz: *without whom not*

“Fordismo, no marxismo” había sido el británico *slogan* de 1928 que la crisis del año siguiente arrojó al olvido y el escarnio. Tres millones era la cifra del desempleo en 1933, y estos desempleados encontraban ilusiones de esplendor en los cines que, más que en ninguna otra década, se construían sobre toda Inglaterra —incluso, o especialmente, en las áreas más empobrecidas—. En Liverpool, el 40 % de la población iba al cine una vez por semana; el 25 %, dos veces. El cine, aunque carecía de cualquier realidad comunal, era —como se ha repetido— iglesia y teatro, consuelo y espectáculo. “*La droga adecuada para gente sin amigos*”: así definía por entonces a las salas de cine un personaje en la novela de George Orwell *Keep the Aspidochelone Flying* (1936).

La crítica semanal de Graham Greene, entre los años 1935 y 1940, se dio entonces en una situación única de hegemonía cinematográfica. En los '20s, Greene había leído con fervor, sin distracciones y con ignorancia *Close Up*, la revista editada en un castillo suizo por Macpherson y Bryher y donde Pudovkin publicaba artículos sobre montaje; en Oxford, había tenido a su cargo la sección de cine en el *Oxford Outlook*; había deplorado, como si se tratara del fin de una forma artística, la llegada de los *talkies*. En la década siguiente, Greene deploró la aparición del Technicolor, pero también convenció a Derek Verschoyle, el editor literario de *The Spectator*, de que se reseñaran films en la revista. La historia era clásica y volvería a serlo: como el *pop* en los '50s, el cine no ganó sin resistencias el lugar que le correspondía, por derecho propio y por imperio de la más crasa empiria, en el seno de la crítica cultural. Las reseñas de Greene en *The Spectator* y las posteriores en la efímera *Night and Day* se pueden consultar hoy en *The Pleasure Dome* (London: Secker and Warburg, 1974), un volumen antológico e ilustrado cuyo título es, gracias a Coleridge, una alusión a Orson Welles.

Graham Greene, a lo largo del siglo y hasta su muerte en 1991, soportó la incómoda posición de ser el novelista inglés más leído fuera de Inglaterra; también, la de pertenecer, aunque cada vez más como legionario extranjero, a la Iglesia Católica Apostólica Romana. La relación entre sus ficciones y el cine resulta tan evidente en un primer nivel que éste hace olvidar otros: fue autor de guiones originales (que, por otra parte, fueron después publicados, o dieron lugar a novelas, como **The Third Man**), y sus novelas y relatos fueron casi inexorablemente, y con su colaboración o sin ella, convertidos en films (ya desde su primer libro, *The Man within*, de 1929). Tampoco han dejado de señalarse la tematización del cine en sus novelas de los '30s (Greene es un católico cuyos personajes van al cine con más regularidad que a misa), el empeñoso y eficaz aprendizaje del *pathos* del *thriller*, la mimesis del cine en el intento de presentar el análisis de un momento cultural particular precisamente a través de las formas materiales de ese momento, o la busca del correlato narrativo de las técnicas cinematográficas (como el estudiado montaje de las historias en series paralelas y contrapuntísticas). Es en el contexto de esta producción que la crítica cinematográfica específica (y otro tanto ocurre con la literaria) gana una marginalidad de la que de otro modo carecería. No es necesario inventar una tradición para sus reseñas, que son análogas, en su escritura y perspectiva, a las que en América hicieron que a James Agee o Robert Warshaw se los recordara sólo por ellas.

El desarrollo de un film de Sacha Guitry es comparable al de un ensayo; su autor es el Montaigne del cine. La cámara, como la pluma, se detiene en una idea, la esboza; vemos cómo la acción se quiebra; cuando parece que va a tomar un nuevo rumbo y un nuevo estilo, la

acción y la manera centrales son recuperadas, pero ahora enriquecidas porque entrevimos a costa de qué sacrificios, de desechar qué cosas fueron logradas. Una rápida, brevísima ucronía, ruptura de la secuencia temporal: en **Campos Elíseos** (*Remontons les Champs-Élysées*, 1938) Napoleón joven entra a un carruaje por una puerta y sale emperador por la otra.

Este resumen de una reseña de Graham Greene permite ver su *modus operandi* preferido. La literatura es el tesoro de géneros (el ensayo), de autores (Montaigne), de movimientos retóricos (la digresión), de artificios narrativos (la ucronía) que provee siempre el comparante adecuado pero impredecible. El valor explicativo de la comparación no es genético; no se trata de establecer una filiación —Montaigne, que engendró a Guitry; la literatura, que engendró al cine—. Tampoco reduccionista: Greene es inocente de cualquier semiótica, de una busca y hallazgo de procedimientos comunes a las dos artes que escamotearía una colonización de la más nueva por la más antigua. Podríamos adelantar que la comparación literaria mediaba para que el film fuera captado y recibido con mayor concreción, y que reflejaba con exactitud una situación, tanto de la crítica de cine como del *status* de éste en el campo de las disciplinas que se ocupaban teórica y académicamente de las artes, que por su mera existencia ayudaba a superar.

La crítica de Greene da cuenta de la desigualdad, tan manifiesta que resulta candoroso señalar, en las evoluciones históricas de la literatura y el cine: los años de éste último son pocos; los del sonoro, aún menos. La riqueza de referencias, inevitablemente mayor, de la literatura, vuelve, desde la perspectiva actual, más verosímiles e inescapables las opciones de Greene en los '30s, pero no basta, ni siquiera unida a la mera prescripción adquisitiva de antecedentes por parte de la historia interna del cine y las exacerbaciones de la cinefilia de guionistas y directores, para explicar la progresiva desaparición, tampoco debida al agotamiento, de esa manera crítica a partir de los '60s. Las causas de ello están presentes en la argumentación que subtiende a las comparaciones. Yuxtaponer Montaigne y Guitry, o Robert Browning y Marc Allégret, y hacerlo sin preliminares, como en virtud de un derecho adquirido, era un gesto cuya escandalosa radicalidad los años han erosionado. Presuponía los hábitos de un público lector —el *common reader* que habían invocado los ensayos de Virginia Woolf— de las clases medias educadas para el que las seguridades del canon, de las jerarquías entre los géneros y las artes, determinaban qué usos estaban dispuestos a darle a un film. Aquello que habían aprendido laboriosamente era un factor no económico de diferenciación entre las clases que no estaban dispuestos a abandonar espontáneamente.

Los '30s fueron en Inglaterra un período de violentos reacomodamientos entre las formas literarias y sus públicos. La novela realista, tal como había sido practicada en el siglo XIX por Dickens y en el XX por sus sucesores Arnold Bennet (“*ese almacenero de la literatura*” según Virginia Woolf) o el premio Nobel John Galsworthy, no era ya un consumo masivo de las clases populares sino de las clases medias, cuyo mundo cerrado, amenazado e invadido era cada vez más elegido como tema —y este sería el destino central, que ya nada habría de torcer, de la novela inglesa en el resto del siglo—; por entonces comenzaba a ser promovida a inobjetable objeto de estudio académico. La poesía ganará una tensión nueva al escribirse con la utopía de un público imposible: el amor por el proletariado conducirá a los estudiantes de Oxbridge a los bares de Berlín (Auden) o a morir en la guerra civil española (Cornford), al trabajo social, a enseñar en los suburbios, a afiliarse al partido comunista, pero nunca a reducir la complejidad de su métrica. Por cierto, existía el fenómeno nuevo de una literatura escrita por la clase trabajadora que tematizaba la Depresión y el desempleo (Greenwood), aunque sobre este punto los reportajes de Orwell, como *The Road to Wigan Pier* (1937), sobre las minas

de Inglaterra del Norte, constituyen a la vez lo mejor y lo más característico de la década.

Greene fue uno de los primeros en explorar el drenaje de la gran masa de lectores a la novela de aventuras, policial o de espionaje; a las revistas y, por sobre todo, al cine. Las reseñas cinematográficas delatan, como en negativo, la impregnación (cine/literatura) que los críticos han señalado —con una insistencia que hace extrañar la minucia del detalle— en las novelas de Greene en especial y en la ficción angloamericana de las primeras décadas del siglo en general.

Si la historia de la narrativa no sería la misma sin el cine, la literatura es necesaria para toda crítica de cine, es la caución misma del cine —al menos, en la muy situada crítica que Greene escribe en los '30s—. A la literatura cinematográfica se corresponde una crítica de cine literaria; pero la relación no es la fácil y estática simetría de un quiasmo, sino consabidamente dialéctica: el tan señalado montaje como motor del dinamismo y la aceleración dramática por lo abrupto de la ausencia de transiciones reaparece, con fines persuasivos, en las elipsis argumentativas de la crítica. El sistema de la comparación se hace extensivo: no sólo se comparan dos artes, sino géneros no homogéneos: se destruyen las posiciones relativas.

Pero el escándalo mayor no es la igualación de los procedimientos unida a la evidencia de la interpenetración formal, sino la postulación de la equivalencia de los efectos. Si la difícil poesía de Browning produce los mismos efectos que un banal melodrama francés de adulterio, es la diferencia cualitativa entre los sujetos la que ha sido arrasada para siempre. Pero el escándalo no tiene por qué durar: la igualdad de los efectos no presupone necesariamente la de sus causas. Por lo demás, la igualación requiere el conocimiento previo de comparante y comparado. El uso y goce de la forma más democrática (el cine) no es en sí mismo democrático; el placer de la comparación es uno nuevo que se ha ganado. Comulgamos con los otros en la oscuridad del cine; sentimos lo mismo que ellos, pero sólo nosotros podemos comparar, como el erudito comparatista o traductor de Pushkin. No es difícil detectar en el católico Greene una preferencia contrarreformista por los textos barrocos donde el sentido se acumula en capas o niveles comunicados entre sí, pero donde la ignorancia de los últimos no precluye la inteligibilidad y el goce de los primeros. Popularidad y complejidad no son entonces irreconciliables. También católica es la preferencia por las mayores materialidad y corporalidad, el rechazo de la abstracción en las formas artísticas, la desconfianza por las representaciones del bien en este mundo, que resultan flagrantemente irreales frente al pecado. Aquí confluye con una de las

tradiciones de conversos ingleses al catolicismo, de Newman a Chesterton. La misma posibilidad de ubicación al menos en dos planos es la que Greene encontró en los movimientos políticos de liberación nacional en el tercer mundo: eran captados inmediatamente por las masas, a cuyas necesidades materiales inmediatas atendían, pero, a la vez, sofisticados en su teoría política y económica. Las políticas modernizadoras (por sobre todo, la exportación del liberalismo norteamericano) que se hagan a contrapelo de las condiciones materiales son incansablemente satirizadas, como en *The Comedians*, o su inadecuación resulta trágica e interviene torciendo para siempre los acontecimientos, como en *The Quiet American* (1955). El equivalente artístico, en el cine, es la experimentación asociada al modernismo, la desarticulación narrativa, y el aburrimiento convertido en principio productivo: el prólogo a *The Pleasure Dome* termina con una alusión a la política impecable de "Monsieur Godard" que le hace añorar, no obstante, los años de Cecil B. De Mille. En las vanguardias reencontra así Greene el tono prohibitivo de quien ha perdido las conexiones con el mundo real.

La mezcla de lenguajes técnicos era una actividad de extrema ilicitud, que podía llevar a su autor, en el caso de que uno de ellos perteneciese a la esfera de la autoridad pública del Estado, a ser incriminado ante los tribunales. Fue el caso de Greene cuando afirmó que la 20th Century Fox se había "procurado", con "propósitos deshonestos", a la niña Shirley Temple. La lengua de la ley penal había sido expropiada para una reseña; la empresa inició una acción por libelo y un juez pudo condenar a Greene, a quien le abrieron un prontuario en Scotland Yard. Incidentalmente, este uso del lenguaje fue extremo incluso en los términos más literales: el pago de la multa judicial puso fin a las reseñas porque la revista quebró.

3

Los trece volúmenes del Oxford English Dictionary son la máxima autoridad en la historia del léxico inglés; cada artículo señala la puntual primera aparición de cada palabra en la lengua. Los lexicógrafos omitieron sin duda la lectura de las reseñas cinematográficas de Greene, donde el adjetivo "Audenesque" [digno del poeta W. H. Auden] antedata en cinco años al primer registro del diccionario. En su comentario a *Todo vale* (*Anything Goes*, Lewis Milestone-1936) en *The Spectator*, febrero 1936, elogia el encanto, "digno de Auden", de la canción *You're the Top*, cuyo autor era lo suficientemente conocido como para que Greene pudiera no mencionarlo. Por cierto, se repite el procedimiento de la comparación literaria, y los términos (el poeta de Oxford y

Cole Porter) sufren una contaminación que los actuales *gay scholars* celebrarían.

La letra de la canción, que Greene tampoco cita, revela sin embargo otra de sus obsesiones o recurrencias cinematográficas, Greta Garbo, que no deja de remitir a un *star-system* cuya presencia nunca es olvidada en *The Pleasure Dome*:

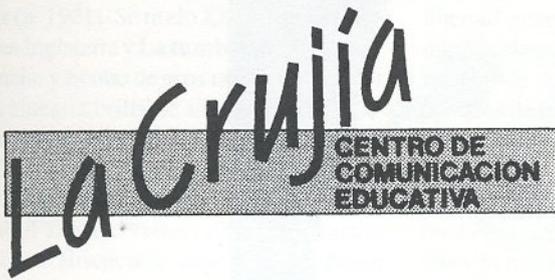
*You're the National Gallery,
You're Garbo's salary*

La semi-rima hace de Porter un cuasi-marxista (otra vez: como a Auden) y une irónicamente a Garbo, mercancía fetichizada, con el no menos fetichizado repositorio museográfico de la Cultura.

La imagen de Garbo es susceptible de reproducción infinita, en los films, en la fotografía, en su efecto sobre la moda y los ideales del estilo femenino. Las novelas de Greene dan cuenta de ello: en *England Made Me* (1935)—que lleva un epígrafe de Walt Disney y cuya acción, muy tópicamente, se desarrolla en Estocolmo—, mujeres jóvenes tienen el pelo, o la voz de Garbo; en *Brighton Rock* (1939) son las mejillas las que pertenecen a Garbo.

En *England Made Me*, además de las facilidades que presta a la comparación, Garbo misma aparece, en una bien calibrada *rentrée* sueca. En las reseñas, el elogio de Garbo como actriz es tan constante como la queja por la inadecuación con la que se le asignan papeles. Al reseñar *Anna Karenina* (*The Spectator*, octubre 1935), Greene recuperó la metáfora de la belleza ideal de Garbo como la de una máscara (que Roland Barthes popularizaría en los '50s en *El rostro de la Garbo*). De esta manera, Garbo quedaba asimilada a una tradición modernista central de belleza distante, icónica e impersonal; Greene se valía en su comparación de un poema de W. B. Yeats, *Ego Dominus Tuus*, meditación sobre las polaridades del rostro y la máscara, la realidad y la imagen. Pero el símil de la máscara aplicado a Garbo, y con la explícita aunque escondida referencia a Yeats, se encontraba ya en *England Made Me*. Esto permite reconocer un camino crítico (del cine a la novela y de allí a la reseña) la mayoría de las veces subterráneo, pero siempre recorrido en todos los sentidos.

Alfredo Grieco y Bavo investiga en el Instituto de Filología Clásica (UBA), colabora en *Página/12* y acaba de publicar *Cómo fueron los '60* (Espasa-Calpe).



Cursos, encuentros, seminarios, asesoramiento
en comunicación

Una librería especializada, libros, revistas,
catálogos temáticos

Lo encontrarás en

**El Centro de Comunicación Educativa
La Cruzjía**

Los libros recién recibidos

Gráfica política

Carpani. Laclau. Noé, 1994

Tarkosky

C. Señor. Madrid, 1994

Tarantino

Delgado. Payán. Madrid, 1994

Los espectáculos del arte

Instituc. y funciones del arte contemporáneo
Madrid, 1994

El relato cinematográfico

A. Gaudreault. F. Jost
Barcelona, 1995

El significado del film

D. Bordwell. Barcelona, 1995

Imagen de arte/Imagen de información

M. Carlón. Bs. AS., 1994

El manual del guionista

Syd Field. Madrid, 1995

El libro del guión

S. Field. Madrid, 1994

El oficio del guionista

J. Brady. Barcelona, 1995

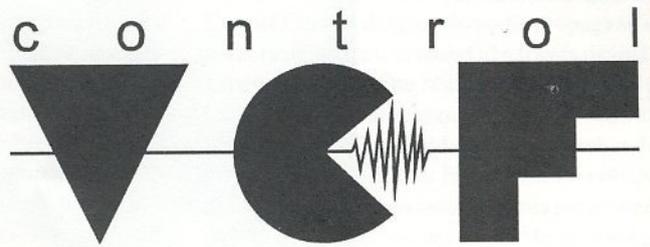
Iluminación para televisión y cine

G. Millerson. Madrid, 1991

Cine argentino en democracia

comp. Claudio España
Bs. As., 1994

Para pedir información estamos todos los días de
lunes a viernes de 10 a 20 hs.
Tucumán 1993/99 Tel/Fax: 01 375-0376/375-0664



**ESTUDIO DE
POSTPRODUCCION DE AUDIO
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**



Cartas a un cineasta desconocido por Fernando Martín Peña

MEDVEDKIN

Poca gente había oído el nombre de Alexander Ivanovich Medvedkin (1900-1989) hasta la década del '60, cuando historiadores y cineastas sacaron a la luz su vasta actividad como documentalista y director de films de montaje, sus escasos pero extraordinarios films de ficción, y en particular su legendaria experiencia al frente del *cine-tren*: un equipo de realizadores y fotógrafos que atravesaron la Unión Soviética en un ferrocarril equipado para filmar el trabajo en fábricas, minas y fundiciones, y exhibirlo luego a los obreros para buscar alternativas que mejorasen el rendimiento y la organización.

En 1993, cuatro años después de la muerte de Medvedkin, la televisión produjo un film sobre su vida y obra, que fue dirigido y ▶

escrito por el documentalista francés Chris Marker (n. 1921). Se tituló **El último bolchevique** en Inglaterra y **La tumba de Alexander** en Francia, y es uno de esos raros casos en los que un cineasta brillante se permite reflexionar sobre otro. Stroheim lo hizo (oralmente) sobre Griffith en 1948; François Reichenbach y Frédéric Rossif lo hicieron sobre Welles en **Portrait d'Orson Welles** (1968); Truffaut lo hizo sobre Hitchcock siempre que pudo; Bogdanovich lo hizo sobre John Ford en **Directed by John Ford** (1971); Welles lo hizo (por escrito) sobre Jean Renoir en un artículo para *Los Angeles Times* (1979); Wenders lo hizo sobre Ozu en **Tokyo-Ga** (1984) y el propio Marker lo hizo sobre Kurosawa en **A.K.**, un largometraje realizado durante el rodaje de **Ran** (1985). Pero mientras **A.K.** respetaba las distancias personales y culturales que separaban al documentalista del realizador japonés, **El último bolchevique** está construida a partir de la relación maestro-discípulo que realmente existió entre Medvedkin y Marker, y también desde el vínculo que éste mantuvo con el marxismo durante la mayor parte de su vida. Llega a ser así una obra extraordinariamente personal, en la que Marker se expone a sí mismo tanto como expone a su personaje.

Cartas atrasadas

Al principio del film, el propio Medvedkin propone su estructura cuando pide a Marker (en una entrevista de 1984) que le escriba, aunque sea unas pocas líneas. El cineasta francés le responde ahora: el material de su film aparece repartido en seis "cartas" en primera persona, dirigidas a Medvedkin, a las que se agregan los testimonios de su hija, de amigos y conocidos, de jóvenes estudiantes e investigadores que hoy revisan sus archivos y redescubren su obra. Hay una base cronológica en la organización del material pero ello no impide que el cineasta salte constantemente en el tiempo para completar una idea, perseguir un motivo, ilustrar un testimonio y hasta para formular juegos de palabras. Ello no sorprenderá a quien esté más o menos familiarizado con la obra de Marker, pero sí a quien espere un documental convencional sobre alguien que nunca lo fue.

Nacido con el siglo, Medvedkin tuvo padres, abuelos y bisabuelos campesinos. Abrazó los ideales de la revolución con la "pasión de un religioso", e integró las filas del ejército rojo en la caballería. Ascendió rápidamente en el escalafón militar pero dejó a un lado todas sus insignias para dedicarse primero a elaborar puestas teatrales humorísticas en las barracas, y después a realizar películas educativas. Desde el comienzo de su actividad artística

combinó la sátira y la farsa con una enorme libertad expresiva y con una orientación didáctica planteada en términos muy prácticos. En una de sus primeras farsas teatrales, los caballos de los soldados formaban un tribunal para denunciar el maltrato al que eran sometidos por sus propietarios. En una de sus primeras películas, un simple fundido-encadenado hace desaparecer a varios hombres de un pelotón y la razón es que han muerto por no cuidarse de las enfermedades venéreas. Ya entonces, Medvedkin ensayaba un "cine fiscal" indicando con claridad, humor y sentido común lo que había que hacer. La imagen de un hombre recibiendo de prepo una ducha era rematada por un intertítulo imperativo: "**Soldado, no le temas al agua**".

Años más tarde, Medvedkin recordó haberse emocionado hasta las lágrimas la primera vez que unió dos imágenes y obtuvo un sentido. Marker sitúa ese descubrimiento en el contexto traumático y fervoroso de los primeros años de la revolución bolchevique: el pasado se había hecho pedazos y sólo el futuro importaba. Pero mientras sus compañeros de generación (Meyerhold, Eisenstein, Vertov y muchos otros) "*combinaron lo que nadie se había atrevido a combinar e inventaron el arte moderno*"; Medvedkin pensaba en un refrán: "*Dale pescado a ese hombre y lo habrás alimentado un día; enséñale a pescar y lo habrás alimentado de por vida*". La conclusión de Marker es tan sencilla como conmovedora: en lugar de darles películas a sus camaradas, Medvedkin les dio el cine.

De eso se trató la experiencia del *cine-tren*: "*Utilizamos el cine documental, la crónica, no como una información pasiva, sino como una intervención activa y crítica en el esclarecimiento de las causas del mal trabajo, las averías, los atrasos, los errores. (...) Nuestros cinco cameramen recorrían las fábricas, o las minas, o donde fuera, y descubrían allí que el plan se cumplía en un 40 por ciento, que los obreros se iban, que el jefe no era capaz de nada y que se emborrachaba, que los equipos estaban rotos, y cosas por el estilo. (...) Todo esto causaba una gran impresión, porque ver-se a uno mismo o a la gente conocida en el cine, en la pantalla, es una sensación única*"¹. De nuevo, los films abundaban en imperativos: ¡Salgan a la ruta! ¡Acabemos con la irresponsabilidad! ¡Cómo vives, compañero minero? ¡Qué hacer...? "*Luego se formaba una discusión. Se discutía el film en cuestión y ni siquiera el mismo film, sino los sucesos mostrados. En la gente crecían la indignación, la ira y las exigencias a la dirección por la organización defectuosa del trabajo*".

El *cine-tren* corrió bajo la dirección de Medvedkin durante todo el año 1932, pero aunque su actividad tuvo un impacto cierto en las comunidades que atravesó, nunca fue pro-

mocionada ni reconocida. La ascendente burocracia sepultó los numerosos films producidos en el tren y nadie volvió a verlos hasta su exhumación para **El último bolchevique**. El Comité Central del partido pedía propaganda, la fabricación de una realidad a través de imágenes o, como define Marker parafraseando a Clausewitz, "*la continuación de la guerra por otros medios*". Para Medvedkin, en cambio, la prioridad era modificar la realidad a través de las imágenes y por lo tanto no tenía reparos en mostrar los aspectos negativos de la revolución, mediatizados únicamente por su conciencia socialista: mítines obreros conflictivos, desperfectos fabriles, granjas colectivas que funcionaban mal, abrumadora miseria en las condiciones de vida de los mineros, reuniones burocráticas interminables e inútiles.

Otros rieles

A pesar de esa primera proscripción, Medvedkin no se resignó a que la experiencia del *cine-tren* fuera silenciada. En 1935 realizó un desconcertante largometraje satírico titulado **Stiazhateli** (ver aparte), que aunque se ambientaba durante el zarismo y tenía un final feliz, reproducía todos los aspectos negativos que había podido diagnosticar durante su viaje ferroviario. Marker establece que muchas imágenes de **Stiazhateli** tenían su precedente en los documentales más desoladores del *cine-tren* y que al tomar un simple y maltratado *mujik* como protagonista estaba arrojando un tiro por elevación: las autoridades sabían que las granjas colectivas no estaban funcionando como se pensaba, que la situación de los campesinos todavía estaba lejos de ser idílica y que el fusilamiento de los presuntos saboteadores no resolvía nada. Poco después de su primera exhibición el film quedó prohibido y no volvió a ser visto durante treinta años. Como Vertov, Eisenstein, Meyerhold y otros contemporáneos, Medvedkin tuvo razones de sobra para preguntarse qué era lo que había hecho mal. A diferencia de ellos, logró sobrevivir a Stalin soportando los años difíciles con calma y alguna concesión.

La segunda guerra mundial lo encontró otra vez en el frente, haciendo el mismo tipo de cine didáctico que había hecho durante la guerra civil. También inventó una cámara-fusil, extraordinariamente liviana, que permitía a los soldados filmar en cualquier lugar y momento. Medvedkin trataba de capturar a toda costa la urgente verdad de una operación bélica, mientras otros cineastas de batalla (como Roman Karmen) no tenían reparos en "reconstruir" para la cámara. Después de la guerra, el realizador haría el trayecto inverso. Sus varios films de montaje impresionaron al historiador Jay Leyda por la desbordante manipulación de sus imágenes: "*[Medvedkin] no*

se detiene ante nada (ni siquiera ante la repetición de ciertos trucos) para sorprender y convencer a su público. Es como si se sintiera tan intoxicado por las posibilidades de esta nueva idea de manipular noticieros que no puede contener su entusiasmo por el material. Hay demasiado, incluso para la habilidad de Medvedkin, demasiados objetivos abordados de un modo acrobático. Pero no puede ignorarse la riqueza de su imaginación para trabajar con escenas y temas de otro modo familiares”².

Medvedkin pasó sus últimas dos décadas volviendo sobre el camino andado. Su redescubrimiento tuvo por lo menos tres instancias importantes:

-en 1960 el investigador Jay Leyda habló de él con enorme entusiasmo en *Kino*, un texto esencial sobre el cine ruso y soviético³;

-desde 1966, Chris Marker organizó en Francia una experiencia cinematográfica semejante a la del *cine-tren* con un grupo de obreros cineastas que se denominó SLON. Junto con las películas del grupo, Marker hizo circular *Stiazhateli*, finalizando sus treinta años de interdicción. También logró que Medvedkin viajara a Francia para darles su bendición y asistiera a la reposición de su film;

-finalmente, el propio Medvedkin accedió a narrar su original aventura ferroviaria en un texto titulado *294 días sobre ruedas*⁴.

Además de viajar y escribir sus recuerdos, el anciano realizador cuestionó duramente la revolución cultural china, realizó films de intención ecológica y se dedicó a la docencia. En 1984 comentó: “Quiero vivir tanto tiempo como sea posible. No pretendo llegar hasta el siglo XXI, pero otros cinco años estarían bien”. Cinco años más tarde Alexander Medvedkin falleció en Moscú. Marker concluye que ese fue el primer plan quinquenal que funcionó.

Imágenes del pasado

El último bolchevique cuenta todo esto, aunque es frecuente que los testimonios no se refieran directamente a su personaje. Esa intención elíptica está anunciada por la frase de George Steiner que abre el film: “No es el pasado literal lo que nos gobierna, sino las imágenes del pasado”. Así que la clave para llegar hasta Medvedkin está en encontrar no sólo las imágenes que él mismo produjo, sino también las que pudo haber visto y padecido.

Marker encuentra la primera de esas imágenes en un primitivo documental que registra un desfile de los Romanov. Un hombre de aspecto imponente precede al desfile enfrentando al público y ordenando que se quiten los sombreros. “Ahora que es costumbre rebobinar la historia para encontrar a los culpables de tantos crímenes infligidos sobre Rusia”, le

dice Marker a Medvedkin, “quisiera que todos recordasen a este gordo, que ordenaba a los pobres saludar a los ricos. Tus contemporáneos pudieron soportar la explotación, el hambre, la muerte de tanto en tanto, pero nunca la humillación”.

Hay más imágenes cruciales en los noticieros de los procesos conducidos durante las purgas stalinistas. Con tanta erudición como tristeza, Marker los compara con las imágenes de los juicios que al mismo tiempo emprendían los nazis contra sus disidentes. La puesta en escena de ambos eventos resulta aterradora y esa semejanza ilustra con toda precisión el testimonio de la hija de Medvedkin: “Su tragedia fue la de un comunista puro en un mundo de comunistas aparentes”.

¿Cómo se hubiera sentido este comunista puro de haber asistido a la caída de la Unión Soviética? Una respuesta posible está en Jakov Tolchan, fotógrafo de Medvedkin en el *cine-tren* que alguna vez se jugó la vida filmando a Stalin sin ser visto, por aquello de respetar los preceptos de Dziga Vertov y registrar “la vida tal cual es”. Tolchan, un pequeño y hermoso anciano, hoy cree únicamente en la música. Quizá porque “Medvedkin lloró al descubrir que dos imágenes juxtaponían podían tener sentido, pero hoy la televisión lo inunda todo con imágenes sin sentido, y nadie llora”.

Marker prefiere que todo ese material brinde sustancia al contexto, ayude a percibir las vueltas de una época y de su entorno. Después, con una capacidad que le es muy propia, se las arregla para establecer un juego de relaciones que proporciona al conjunto no sólo una necesaria coherencia, sino además su pertinencia



contemporánea y hasta una justificación poética. Ese esquema le permite, por ejemplo, guardarse para el final una frase que esconde el vínculo entre la generación de Medvedkin y la de los jóvenes que hoy lo estudian:

“Yo sé que muchos tratarán de describir a los hombres como ustedes con el término ‘dinosaurios’. Pero mira lo que pasa hoy con los dinosaurios: los niños los aman”.

Notas

1. Esta cita y la siguiente son de un artículo que Medvedkin escribió para *Cine Cubano* n. 93, La Habana, 1978.

2. *Films beget films*, por Jay Leyda; Allen & Unwin, Londres, 1964.

3. Hay traducción al castellano de Eudeba, Buenos Aires, 1965. En textos previos sobre el tema, la obra de Medvedkin aparece en forma muy parcial y breve, como en *El cine mudo soviético*, de Nikolaj Lebedev, que ni siquiera menciona la experiencia del *cine-tren*.

4. Titulado en su traducción castellana *El cine como propaganda política*; Siglo XXI Argentina Editores, Buenos Aires, 1973.

Las curiosas máscaras de Felicidad, de Medvedkin

El último bolchevique

(*The Last Bolshevique/Le tombeau d'Alexandre*, Inglaterra/Francia/Finlandia-1993)

Dirección, libreto, imagen y montaje:

Chris Marker, y el fantasma de Alexander Medvedkin (sic). música: Alfred Schnittke y Michel Krasna. productor: Michael Kustow. duración original: 116'. Realizada en video.

Un film singular

Las fuentes discrepan, pero parece claro que Alexander Medvedkin sólo hizo dos largometrajes argumentales en toda su carrera. El más significativo es **Stiazhateli**, conocido fuera de la Unión Soviética con el título **Ladrones o Felicidad**¹. Su distribución internacional fue pobre no sólo porque poco después de su estreno quedó prohibida, sino además porque es un film mudo, a pesar de haberse realizado en 1935.

El personaje protagonista es el Sr. Perdedor, y el actor Zinoviev lo interpreta como si se tratara de un Buster Keaton ruso. Perdedor es un campesino pobre, que vive en los últimos años del zar. Tras observar cómo su vecino come manjares sin el menor esfuerzo (literalmente la comida salta hacia su boca abierta), la mujer de Perdedor lo envía a buscar a la buena suerte y le recomienda no volver hasta encontrarla. Andando por un paisaje de aridez extrema, casi grotesca, Perdedor tropieza con un cartel nada alentador: "Si vas hacia la izquierda tendrás una muerte natural; hacia adelante quedarás frito; hacia la derecha no morirás pero tampoco vivirás". Pero pese a estos augurios, encuentra una cartera llena de dinero, regresa feliz con su esposa y juntos compran semillas, alimentos y un caballo a lunares (motivo recurrente de Medvedkin) para el arado.

La cosecha resulta abundante, pero diferentes representantes de la iglesia y del gobierno le cobran tantos tributos que le hacen perder todo nuevamente. Poco después, dos ladrones se llevan el caballo a lunares frente a un perro guardián que, en lugar de ladrar, se pone en dos patas. Desilusionado, Perdedor construye su propio ataúd y anuncia que se quitará

la vida, pero el ejército llega y se lo prohíbe: "Si el campesino muere ¿quién alimentará a Rusia?". Un rótulo explica que, a continuación, "lo azotaron durante 33 años, le dispararon en 12 guerras diferentes y lo mataron 7 veces en los Cárpatos, hasta que perdió toda esperanza de felicidad". A causa de todas esas desgracias, el comunismo encuentra en Perdedor a su peor camarada, ahora convertido en el desganado aguatero de una granja colectiva. Sólo al final y casi por casualidad, recupera la confianza en sí mismo y el amor de su mujer al descubrir un sabotaje.

En forma y contenido, **Stiazhateli** no tuvo nada que ver con el realismo socialista en medio del cual surgió. Podría describirse como una fábula circense, espontáneamente vanguardista y cómica, pero al mismo tiempo sagaz y poética. La aventura de Perdedor, recuerda Jay Leyda, "evoca una piedad que se extiende a otras escenas. Resultaba extraño e hilarante mirar **Stiazhateli** con piedad y diversión a la vez, reír y comprender". Medvedkin no quería ver la realidad en blanco y negro. Los problemas existían, podían tener su origen en el pasado, pero se continuaban en un presente poco propenso a la reflexión comprensiva. Perdedor no fue de ninguna manera un villano, sino apenas un pobre tipo y Medvedkin lo establece con claridad al combinar hábilmente la comedia con la emoción. Hay una escena brillante en la que el caballo se empaca y se niega a tirar del arado; la mujer de Perdedor ocupa su lugar y asume tan completamente el rol del caballo que para beber introduce toda su cabeza en un cubo. Más atrás, el caballo observa la escena y mira a la cámara, perplejo, como lo hacía Oliver Hardy. Pero Medvedkin da vuel-

ta el tono de inmediato: cuando la mujer cae al suelo agotada, Perdedor, con infinita ternura, la cubre de flores y le canta una canción.

En cambio, las bromas destinadas a las instituciones son siempre agudas y unívocas. Eisenstein había logrado en **Potemkin** que el ejército zarista pareciera una máquina despersonalizada al evitar mostrar los rostros de los soldados. Medvedkin logra el mismo efecto cubriéndolos con máscaras alegres y regordetas, muy semejantes a las que Terry Gilliam usó mucho después para cubrir a los torturadores en **Brazil**. El clero recibe impactos igualmente directos: una religiosa y un sacerdote la emprenden a trompadas para apoderarse de un fajo de billetes; después, otro sacerdote aparece corriendo cuando el padre de Perdedor literalmente "estira la pata", y exige dinero a cambio de recitar mecánicamente sus oraciones. Pero lo más transgresor en esta línea lo constituye la presencia de dos bellas monjas, que aparecen sugestivamente desnudas bajo hábitos transparentes.

Poco más tarde, Medvedkin enfrentó públicamente a Boris Shumyatsky, burócrata a cargo de la producción cinematográfica, por defender el film de Eisenstein **El prado de Bezhin**, mientras se lo interrumpían y cuestionaban. A Eisenstein, a su vez, le había encantado **Stiazhateli**: "Es magnífica", dijo. "Hoy he visto cómo se ríe un bolchevique".

1. Ni **El último bolchevique** ni **Felicidad** interesaron a los editores de video locales, pero pueden verse en La Videoteca (Corrientes 1555).

V I D E O B E A T

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

Descuentos a Estudiantes de Cine
Material Exclusivo - Atención Personalizada

Desde 1984 en
Av. Santa Fe 2740 Local 10/13

La leyenda del príncipe, de Gabriel Axel

El origen de la tragedia

por Yvonne Yolis



La leyenda del príncipe (Prince of Jutland) narra la historia de Amlod, o de Hamlet, que es como lo identificamos con el héroe trágico de la obra de Shakespeare. Pero a diferencia de lo que fueron, por ejemplo, el **Hamlet** de Laurence Olivier o el de Franco Zeffirelli, ambos basados en la obra de teatro, Gabriel Axel rescata las verdaderas fuentes del relato, las mismas en las que Shakespeare se inspiró. Fiel a su origen, este director danés retoma una antigua crónica de su país y agradece al final del film que su madre le haya inculcado el interés por "las viejas leyendas danesas" de las que extrajo esta anécdota. Es en esta elección justamente, donde reside la "novedad" y donde el film adquiere el atractivo propio. Ninguna de las obras abandona el conflicto del argumento original: La muerte del Rey, la destitución del trono, la traición del hermano, la venganza del hijo. Pero la crónica en manos de Axel, mantiene la leyenda dramática, que se convierte en Tragedia en los textos de Shakespeare. La leyenda del príncipe es la historia de una traición, pero es también una historia de amor. El Hamlet de Shakespeare está signado por la muerte, que es el destino de todo héroe trágico que pierde la vida en la lucha por una causa justa. En el amor o en la muerte es donde difiere el final de la leyenda romántica en el primer caso, del de la tragedia en el segundo.

Remitiéndonos a las adaptaciones cinematográficas que se han hecho de la obra es preciso, a su vez, marcar algunas diferencias. Zeffirelli la adapta y realiza una gran superproducción al estilo Hollywood: desde la majestuosidad de los trajes y escenarios, la cantidad de personajes que desarrolla, hasta los roles protagónicos interpretados por Mel Gibson y Glenn Close. Pero por supuesto que la tragedia no sólo modifica el final, sino todo el espíritu del film, que junto con este despliegue y la profundidad de los textos en rima que respeta

de Shakespeare, alcanza una complejidad, tal vez aparente, que no tiene el film danés. Este despojamiento se aprecia también en el **Hamlet** de Olivier. No sólo por las diferencias que pudo haber tenido en las condiciones de producción, sino porque el film es absolutamente fiel a la obra, lo que en este caso produce la desventaja de convertirlo en teatro filmado.

Gabriel Axel ubica la leyenda en un antiguo reino danés, una aldea donde el rey no viste capa ni corona. En la primera escena se lo puede ver cazando con sus dos hijos, representación que funciona como anticipación de la escena de la muerte. Axel no comienza con el conflicto planteado o el asesinato ya producido, como Zeffirelli, sino que se detiene en los estados que median entre los núcleos de la historia. Desarrolla estos tiempos "menos importantes" que anticipan y dan pie a los demás y que le sirven de entrada al mundo de los personajes: como la cacería, el estado de locura de Amlod o el bordado de tapices de las mujeres.

En lo que refiere al héroe, más allá del final feliz o trágico en el que deviene la historia, todos cumplen con el esquema que traza toda fábula. Amlod debe "iniciarse" a través de ritos, de pruebas que le permiten crecer. Y lo hace cuando emprende el viaje hacia el afuera. Cruza el umbral, deja la aldea y va hacia lo desconocido. Se inicia en la guerra, en el amor, aprende y retorna para enseñar la verdad. Una vez iniciado puede sustituir al padre y vengarse para recuperar el trono usurpado ilegítimamente.

Además de ser fiel a la leyenda, Gabriel Axel es fiel a sí mismo. A la estética de delicadas imágenes con que construye todos sus films, a la caracterización precisa de personajes tan sencillos como profundos, a la creación de mundos que se expresan a través de costumbres y rituales. Su estilo halla en **La leyenda del príncipe** terreno apto para volver a manifestarse como lo hizo en **Christian** (1990) o en la premiada **La fiesta de Babette** (1988).

Christian es un joven danés que cree que ya no hay nada para él en ese lugar. Sueña con un viaje por el mar, hecho que se materializa a través de situaciones, objetos, cuadros en los que un barco juega como elemento simétrico a lo largo del film. Christian, al igual que Amlod, emprende un viaje que lo llevará a conocer nuevas costumbres y valores que lo transforman y lo

video

obligan a volver para recomponer la situación inicial. **La fiesta...** transcurre en Jutland, que es donde en **La leyenda...** ubica al reino danés. Dos mujeres religiosas muy conservadoras han convivido durante años con una sirvienta extranjera a la que alojaron al final de un viaje que ésta había emprendido después de la guerra en busca de refugio. Babette será quien las sorprenda y les enseñe otra forma de disfrutar la vida a través de un ritual, que no es el de orar, sino el de degustar una buena cena. Los rituales aparecen en los tres films como las expresiones formales de la vida y costumbres de los personajes.

El funeral, los rezos, la cosecha, el casamiento son los rituales en los que es iniciado Christian dentro de la comunidad marroquí. Todo el desarrollo de **La fiesta de Babette** es una ceremonia que anticipa el gran ritual del film que es la preparación del banquete final. El ritual del fuego es la ceremonia de la muerte en **La Leyenda del príncipe**, la preparación de una comida es la celebración de un festejo, el rito de la guerra es la demostración de la valentía, la coronación del rey es la legitimación del poder.

La leyenda del príncipe cumple con todos los ritos, pero por sobre todas las cosas, rinde culto al mayor ritual en el que se inicia Gabriel Axel cada vez que realiza un film, que es el hecho mismo de hacer cine.

● Gabriel Byrne y Helen Mirren en **La leyenda del príncipe**

La leyenda del príncipe
(*Prince of Jutland*, Inglaterra-Francia-Alemania-Dinamarca, 1993)

Dirección: Gabriel Axel. guión: G. Axel y Eric Kjersgaard. fotografía: Henning Kristianssen. música: Per Norgaard. montaje: Jean-François Naudon. Intérpretes: Gabriel Byrne, Helen Mirren y Christian Bale. 116'. edita: Transmundo Home Video.



Morir por error
de Jim McBride,
el director de **Grandes bolas de fuego Demasiado fácil**
Sin aliento
con Rosanna Arquette
y John Lithgow.
(Transeuropa)

Freefall
de John Irvin,
con Eric Roberts
y Jeff Fahey.
(LK-Tel)

Besos y pesos
de Jonathan Lynn,
con Michael J. Fox
y Kirk Douglas.
(AVH)

Reto a la ley
de John Woo,
con Chow Yun Fat
y Leslie Cheung.
(Transeuropa)

Almas perdidas
de John Korty,
con Patrick Bergin y Vanessa Redgrave.
(LK-Tel)

Amarga venganza
de Stuart Cooper,
con Virginia Madsen
y Bruce Greenwood.
(AVH)

Siringo
de Kevin J. Cremin,
con Brad Johnson.
(Transmundo)

**SOLO
CINE**

**Películas
Libros
Revistas**

Rodríguez Peña 402 esq. Corrientes
Capital Federal Tel: 375 - 0855

Así fue la cosa

por **Fernando Martín Peña**



● ***Le Palais des Mille et une nuits* (1905), de Georges Méliès**

Esta es una colección de cinco cassettes, con un total de 124 películas realizadas entre 1892 y 1918, cuyo apreciable mérito consiste en dar cuenta de los complejos orígenes de esta maldita pasión. La selección del material sigue un esquema muy sólido: los tomos I y V contienen *Todo Lo Que Usted Leyó, Quiso Ver y Nunca Pudo*; en los otros tres está *Todo Lo Que Usted No Supo Que Había*.

La colección se abre con una reconstrucción de las experiencias fotográficas sobre la descomposición del movimiento que realizó el pionero Eadweard Muybridge. ¿Teme aburrirse? Muybridge también, así que utilizaba para sus experiencias los cuerpos desnudos de hermosas jóvenes. Inmediatamente después hay varios ejemplos de películas rodadas por la empresa de Edison para su Kinetoscopio y es notable la fide-

lidad que tienen esas pequeñas escenas en comparación con primitivos posteriores. Se debe a que el Kinetoscopio operaba a una velocidad mayor que la del *Cinématographe*, y por lo tanto podía reproducir el movimiento con más nitidez y menos defectos del soporte fílmico. Una larga serie de escenas simples realizadas por los Lumière y por otros pioneros de origen norteamericano (W. K. L. Dickson, Billy Bitzer, Joseph Mundviller, Wallace McCutcheon) permite apreciar mejor esa diferencia.

La experiencia de Edison se prolonga en *The Great Train Robbery*, que Edwin S. Porter realizó para su empresa en 1903. Como se advertirá después, el trabajo de Porter abrevó en experiencias previas, fundamentalmente inglesas, aunque parece haber sido un aporte propio el hecho de recurrir a determinados efectos especiales (sobreimpresiones, sustituciones) no para



sorprender sino más bien en función de un relato que deseaba ser verosímil.

El tomo V tiene ejemplos de los tres tipos básicos de comedia que se desarrollaron durante el período mudo: a) el *slapstick* con abundancia de caídas, golpes y persecuciones en una comedia francesa de 1907 con policías torpes, que tiene su continuidad lógica cinco años después en Mack Sennett y los *Keystone Cops*; b) la creatividad delirante e imposible de films como **Onésime Horloger** (1912) que admiraron los surrealistas y que luego se trasladó a los dibujos animados; c) el modelo del cómico individual, que sintetiza todas las influencias en un personaje propio y definido. Este modelo fue desarrollado por el francés Max Linder, actor de talento descomunal que supo manejar una gestualidad puramente cinematográfica antes que muchos contemporáneos. La selección incluye uno de sus muchos cortos misóginos, en el que Linder es abandonado por la bruja de su mujer después de una discusión y debe arreglárselas solo con las tareas domésticas, cosa que no logra.

A título de curiosidad hay un film de Alice Guy-Blaché, la primera mujer cineasta, titulado **Making an American Citizen** (1912), en el cual una pareja de rusos llega a Estados Unidos y el marido pronto descubre que ya no podrá pegarle a su mujer ni tratarla como a una esclava. Con respecto a esta película, el historiador Charles Musser escribió: "*En sus aspectos claves, este no es un film feminista: los hombres enseñan al ruso Ivan el American Way, y el lugar adecuado para la mujer resulta ser el hogar, su propia esfera doméstica*". O, en términos del sociólogo Mariano Lozano: "*¿Querés liberarte? Ampliá la cocina*".

Otra curiosidad es **Little Nemo**, el primer trabajo animado del notable historietista Winsor McCay¹, que todavía resulta una obra primaria si se la compara con títulos posteriores como **How a Mosquito Operates**, **The Sinking of the Lusitania** o **The Pet**. Mejor representado está Griffith, con el clásico **The Girl and Her Trust** (1912), que tiene dama en peligro, persecución en tren, rescate a último momento y hasta un extraño tarado, especie de proto-Forrest Gump. Un mamotreto sobre Nerón (1909) permite verificar que, por lo menos hasta **Cabiria** (Giovanni Pastrone, 1913) el principal aporte de la cinematografía italiana fue el uso de decorados corpóreos, dispuestos según un planteo escenográfico

bastante más complejo que el de contemporáneos de Europa y América.

Vuelvo rendido a la Ciotat

El tomo II se titula "Pioneros europeos" pero su material básico es francés e inglés, y contiene además algunos ejemplos primitivos catalanes. Aquí se encuentran los más célebres films de Lumière y una vez más los obreros salen de la fábrica, el bebé desayuna, el muro se cae, el jardinero se moja, papá Lumière juega a las cartas con unos amigos y el tren llega a la estación. También hay trabajos menos vistos, en la línea del volumen I, rodados en diversas partes del mundo por camarógrafos contratados. Allí destaca inmediatamente un extraordinario, indescriptible plano de las cataratas del Niágara tomado por Alexandre Promio en 1896. Todos los films Lumière comparten una misma calidad plástica, en tanto obras de fotógrafos con una experiencia y una concepción estética determinada y consciente, pero en esta breve toma el movimiento masivo, continuo del agua está incorporado como elemento esencial de la composición, provocando un resultado de atractivo elemental y primario, digno de la teoría de la *Fotogenia* que esgrimieron apasionadamente Louis Delluc y Jean Epstein: a través de la reproducción cinematográfica, Promio captó ese aspecto impreciso que "*augmenta la calidad moral*" del objeto filmado.

El paso anterior a los norteamericanos Porter y Griffith en el desarrollo de una gramática parece encontrarse en Inglaterra, cuyas primeras experiencias tienen un interés que los historiadores de cine más tradicionales siempre sugerían en el infaltable apartado "La Escuela de Brighton". De las películas seleccionadas destacan **A Chess Dispute** (1903), en la que el realizador R. W. Paul incorpora como gag el concepto del fuera de campo, y **The Big Swallow** (James Williamson, 1901), un juego con las proporciones en el que un individuo se agranda tanto al aproximarse a la cámara que puede comérsela junto con el operador. Los ejemplos más inventivos corresponden a George Albert Smith, que utiliza primeros planos y planos detalle como efecto de sorpresa, pero que ya en 1903 (**Mary Jane's Mishap**) aborda una escena pasando alternativamente del plano general a un plano más corto, sobre el mismo eje y manteniendo la continuidad de la situación narrada. Pasará bastante tiempo antes ▶

Aleluya

de King Vidor,
(Kinema)

Rosaura a las 10

de Mario Soffici,
con Juan Verdaguer.
(Sólo Para Coleccionistas)

El estudiante de Praga

de Stellan Rye
y Paul Wegener.
(Arte Video)

El fantasma de la libertad

de Luis Buñuel,
con Jean-Claude Brialy
y Adriana Asti.
(Yesterday)

El gran vals

de Julien Duvivier,
con Luise Rainer
y Ferdinand Gravet.
(SPC)

Gran casino

de Luis Buñuel,
con Libertad Lamarque
y Jorge Negrete.
(BH)

La fortaleza oculta

de Akira Kurosawa,
con Toshiro Mifune.
(Yesterday)

Il Bidone

de Federico Fellini,
con Broderick Crawford
y Giulietta Massina.
(Epoca)

La brujería

a través de los tiempos
de/con Benjamin Christensen.
(Epoca)

La bestia humana

de Daniel Tinayre,
con Ana María Lynch
(SPC)

La felicidad

de Marcel L'Herbier,
con Charles Boyer.
(Yesterday)

◀ de que el cine adopte ese sencillo recurso como parte de su ABC.

Nada nuevo bajo el sol

El tomo III continúa el esquema del cassette anterior, aunque en lugar de catalanes hay norteamericanos, y el criterio de selección acentúa todavía más la intención de establecer precedentes poco conocidos de películas posteriores más célebres, es decir, ilustrar cómo se reinterpretaron (o plagiaron) determinadas ideas de probada eficacia. Así se incluye un corto francés de la empresa Pathé titulado **Reve et réalité** (1901) que está calcado de **Let Me Dream Again** (1900) producido en Inglaterra por G. A. Smith; **Le cheval emballé** (1907), una comedia de persecución que parece haber inspirado directamente **The Curtain Pole**, uno de los pocos cortos cómicos de D. W. Griffith; y una curiosidad mayor llamada **La révolution en Russe** (Lucien Nonguet, 1905) inspirada en el histórico motín del acorazado Potemkin cerca del puerto de Odessa, ese mismo año.

Este tomo contiene además versiones de los cuentos **Alí Babá y los 40 ladrones** y **Aladino y la lámpara maravillosa**, dos superproducciones Pathé, pintadas a mano. Ambas terminan en escenas de "triumfo y apoteosis", con gran colorínche, estrellas giratorias y abundantes bailarinas en pose para **El Gráfico**. Mucho más impacto tienen los dos primeros films de la selección, que pertenecen al inglés Cecil Hepworth y son dos breves obras maestras: en **How It Feels to be Run Over** (t.l.: "Cómo se siente ser pasado por encima") un automóvil se lanza hacia la cámara hasta estrellarse contra ella produciendo una violenta exclamación que aparece escrita a mano sobre el celuloide, con la misma técnica que luego popularizaría Norman McLaren; en **Explosion of a Motor Car** un automóvil estalla y atrae la atención de un policía, que escribe tranquilamente su informe mientras a su alrededor caen los trozos de los ocupantes del auto.

Maestro de los maestros

El tomo IV está íntegramente dedicado a la obra de Georges Méliès, con quince films producidos entre 1904 y 1907, que no se cuentan entre sus obras más difundidas, como **Le melomane**, **Les quatre cents farces du diable** o **A la conquete du pôle**², en favor de otras que realmente agregan dimensión a una filmografía tan variada como sorprendente. Estaba claro que el humor era una constante de su obra, pero era menos sabido que podía poner su desbordante inventiva en función de comedias eficaces, como sucede en **La colle universelle**, **Les affiches en goguette** y especialmente en **Le tripot clandestin**, donde un garito se convierte en inofensiva *boutique* cuando llega la policía. Se lo suponía irremediabilmente ingenuo, pero en **L'eclipse du soleil en pleine lune** Méliès imagina que el cruce de los astros es un encuentro homosexual y lo pone en

escena del modo menos sutil. Se sabía que ponía un particular empeño en sus decorados, pero en **La chaise à porteurs enchantée** y en **L'éventail magique** éstos alcanzan un extremo de elaboración que les permiten sostener todo el film.

En una antigua foto, la familia Méliès posa con habitual sobriedad mientras que, a la derecha del grupo, Georges finge tocar la guitarra con un palo de escoba. Cuando irrumpe en sus films provoca el mismo efecto, transpira dinamismo, una alegría desbocada que utiliza conscientemente para compensar la inmovilidad de su cámara, una inmovilidad que mantuvo a pesar de todo el cine que hacían a su alrededor porque la necesitaba para lograr sus trucajes. Se calcula que en la actualidad se conoce sólo un tercio de la obra total de Méliès y, hasta ahora, cada nuevo film recuperado ha agregado un nuevo matiz a la valoración de su aporte. Ninguna generalidad le ha hecho justicia y por eso **Le roi du maquillage** (1904), donde Méliès asume diversos disfraces sucesivos ocultando por completo sus verdaderos rasgos, es una presentación ideal para esta selección.

La colección original fue compilada en forma conjunta por una entidad inglesa, el British Film Institute, y otra norteamericana, Film Preservation Associates, que dirige el especialista David Shepard. La actividad de ambas instituciones es incesante pero en los últimos dos años Shepard, en particular, ha puesto en circulación docenas de films antiguos primorosamente restaurados. Puede decirse que en su empeño hay una firme voluntad de "democratizar" hasta donde se pueda un material que normalmente se considera exclusivo para cinco fanáticos. Esa voluntad se advierte de entrada en el precio de la serie, mucho más bajo en Estados Unidos que en Inglaterra, y en la gentileza de prolongar la oferta cuando el formato lo permite: casi siempre, las ediciones en *laser disc* de los clásicos de Shepard contienen un abundante material suplementario que en el cassette, sencillamente, no cabe. Hay una evidente pasión en Shepard y sus cómplices, que los lleva a saltar con éxito el grueso muro de hormigón armado que los años han edificado entre estos films y un espectador promedio de 1995.

Shepard emprende sus trabajos de restauración con un máximo rigor histórico, con un acompañamiento musical nuevo para cada film, y con la búsqueda de fuentes documentales complementarias que devuelven a esas imágenes ciertos datos que se habían perdido. Así, la edición en video que preparó del clásico **The Birth of a Nation** (Griffith, 1915) incluye un documental sobre el rodaje del film, abundante en fotografías de rodaje, en ensayos filmados nunca difundidos y hasta en tomas descartadas. Del mismo modo, la edición original de **Voyage dans la lune** incluye la lectura en *off* de un texto que Méliès redactó con ese propósito, para per-

mitir que sus espectadores siguieran el relato con facilidad³. El resultado de ese tipo de trabajo, sumado a la calidad fotográfica de las copias, llega a ser al mismo tiempo sorprendente para el conocedor pero también didáctico, claro y hasta atractivo para cualquier curioso.

Notas

1. Ver *Film* n. 10, Buenos Aires, octubre/noviembre de 1994.

2. Con inteligencia, la selección incluye las legendarias **Le voyage dans la lune** (1902) y **Le voyage travers l'impossible** (1904) que son sus títulos más citados pero menos vistos, al menos en versiones realmente completas y en buen estado. En el segundo caso, además, la copia incluye los colores que el personal de la empresa de Méliès pintaba a mano fotograma a fotograma.

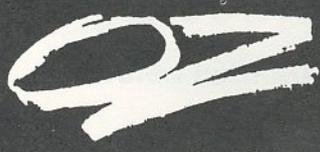
3. Ese texto no está en la edición local de la colección porque traducirlo hubiera implicado el uso de intrusivos subtítulos.

Los comienzos del cine

Colección de films primitivos presentada en cinco tomos por Epoca.

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

VIDEO CLUB



Valentín Gómez 3056

8 8 - 4 5 6 3

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

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

EL LARGO VIAJE DE NAHUEL PAN

UN FILM DE ZUHAIR JURY

JOSE CANTERO

ALBERTO SEGADO

y la participación especial de
FABIAN GIANOLA

LA AMERICA PENDIENTE

Es una Producción
INCAA y
ARCANGEL
PRODUCCIONES
CINEMATOGRAFICAS

D G Clavin Scherjman

ESTRENO JUEVES 29 DE JUNIO

CINE PREMIER



NEW CODE

El Correo

HIGH COMM S.A. - R.N.P.S.P. N° 103 Guatemala 5776 (1425) Bs. As. Te / Fax: 777-3672 L. Rotativas

La justicia y las omisiones

por Rosalía D'amelio y Damián Leibovich

Como desde hace diecisiete años, durante Semana Santa se realizaron las Jornadas de Cine y Video Independiente de Villa Gesell, organizadas por UNCIPAR. Este año el jurado estaba integrado por el iluminador Hugo Colace, el periodista y productor de TV Pancho Rovini, el docente Armando Pirate, Sergio Conde Cardoso en representación de Villa Gesell y los realizadores Víctor Dinenzon, Sergio García y Marcelo Céspedes.

Los elegidos

Fueron cinco los cortos seleccionados para UNICA '95, más uno a concurso en la sección juvenil. **La triste y penosa historia de Mateo Praxedes Calzado** (S-VHS, 30') de Benjamín Avila, se inspira en *El capote de Gogol*, es en blanco y negro, tiene una cuidada ambientación y necesita subtítulos en castellano porque está hablado en un idioma ficticio de inspiración centroeuropea. Avila explicó que en principio lo había planteado como un trabajo práctico para la carrera Diseño de Imagen y Sonido, que cursa en la U.B.A. A pesar de ciertos problemas rítmicos y de que la ironía del relato original queda un tanto diluída en la forma, **La triste y penosa historia...** mereció el premio UNCIPAR a la Mejor Película, galardón que se otorga por primera vez este año.

Más uniforme resultó **Qu'est-ce que c'est?** (16mm., 7') en el cual Flavio Nardini narra la historia de una joven que, al ser abandonada por su novio, se descubre a sí misma hablando y pensando en francés, idioma que desconocía por completo. Por su parte, **Desplazamientos** (S-VHS, 3' 30") es un ejercicio realizado por Viviana Devoto con ritmo de jazz y a muy alta velocidad, con la cámara situada a la altura de un par de pies cuya propietaria se esfuerza en reconquistar a su pareja. El resultado, sin embargo, no tiene más interés que la idea misma. **Macedonia** (16mm., 12') de Juan Taratuto presenta a un "hombre que sabe de mujeres" y expone sus discusiones conyugales "por no saber escuchar". La imagen oscila entre el color para los exteriores y el blanco y negro para los interiores y está apuntalada por excelentes actuaciones y la verosimilitud de las situaciones desarrolladas. Los otros dos trabajos premiados -**Igrushki** de Ezequiel Sarsery y Alberto Waisman, y **La noche de los feos** de Pablo Rodríguez Jáuregui- fueron ampliamente comentados por *Film* en los números 11 y 13.

Otros trabajos merecen destacarse aunque no hayan recibido premio ni mención alguna:

Dirty Work-Trabajo sucio, de Martín Rébora, evidencia una edición muy dinámica que no implica pérdida de legibilidad, y logra resolver un relato en poco más de un minuto. Fue, de hecho, una de las obras más aplaudidas.

Salvaje pasión, de Guillermina Sosa, fue quizá el único trabajo con estructura dramática y personajes con dimensión. Puede considerarse el mejor film en concurso y sin embargo no fue tenido en cuenta en ningún rubro.

El vacío, de Marcello Mercado, es un impresionante ejercicio sobre las relaciones entre el poder, el dolor, la fe religiosa y el sexo. Sus poderosas imágenes, los textos sobreimpresos en castellano e inglés, y el contrapunto que ofrece la banda sonora, transmiten con inteligencia un mensaje desesperanzado, apocalíptico, perturbador.

Después de la siesta, de Claudio Remedi y Eugenia Rojas es un documental de intención periodística que narra en tono de crónica los violentos acontecimientos que se vivieron en Santiago del Estero durante diciembre del '93. El trabajo recibió una mención por Mejor Tratamiento Temático.

El deseo, de Grimberg y Crivicich es un simpático corto de animación realizado en computadora, en el que un científico loco termina convertido en ratón gracias al deseo de su gato.

Las paralelas

En la segunda jornada del festival se proyectaron tres telefilms, con posterior debate, bajo el ambicioso rótulo "Foro de Cine y Video Televisivo Documental". El primero fue **Sin palabras, Jujuy**, de Miguel Pereira, una serie de imágenes de distintas zonas de la provincia, muy influenciadas por **Koyaanisqatsi** y acompañadas mayormente por sintetizadores. El segundo telefilm fue **Negasegro**, realizado por la Escuela de Cine y TV de Rosario y dirigido por Sergio García y Hugo Grosso. Se trata de un retrato de la personalidad de Alberto Olmedo, construído a partir de recuerdos de amigos y compañeros de trabajo, imágenes de archivo de sus programas y películas, y de breves escenas de ficción en blanco y negro que buscan recrear los primeros años de la vida del cómico. Por último se exhibió **La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera**, de

Beatriz Flores Silva, presentada como parte de una proyectada miniserie de ficcionalizaciones sobre historias verídicas de mujeres en Uruguay.

A la hora de debatir, la sala quedó con sólo una cuarta parte de las butacas ocupadas. Los panelistas Enrique Cortez (vinculado a la producción de **Sin palabras, Jujuy**), Marcelo Céspedes y Carmen Guarini (por el grupo documentalista Cine-Ojo) y Sergio García (**Negasegro**) respondieron preguntas relacionadas con el género documental y la televisión.

Con respecto a la "Muestra paralela", donde fueron a parar los cortos que no pasaron la preselección, debe mencionarse el escaso respeto que mostró la entidad organizadora hacia los realizadores: si el corto superaba los quince minutos se preguntaba a los espectadores si querían verlo o no, y en este último caso se pasaba al siguiente título de la lista. Está claro que no se puede exigir que la gente se queda a ver algo que no desea, pero no parece demasiado cuerdo alentar este tipo de actitudes cuando la inscripción está arancelada (10 \$) y no se estipula esa duración máxima para el material.

En un intento de resumen, y más allá de los detalles organizativos, podría decirse que en el conjunto del material visto los trabajos de ficción prefieren una estética cinematográfica, y los documentales una inclinación periodístico-televisiva. En pocas obras pudo hablarse de una cierta especificidad del lenguaje, como en el caso de **El vacío** o también **Ante la ley**, un interesante trabajo sobre la primera parte de *El proceso*, de Kafka.

Oculto

Revista Film
Fundación Cinemateca Argentina
Teatro Municipal
General San Martín
presentan

Ciclo de Cine Argentino Oculito
(1966-1978)

del 26 de Julio al 6 de Agosto
Sala Leopoldo Lugones
Teatro Municipal General San Martín

Cine argentino

▼
La hora de los hornos

(en versión completa)

Fernando E. Solanas y Octavio Getino

La tierra quema

(corto)

Raymundo Gleyzer

Marabunta

(corto)

Raymundo Gleyzer

Los traidores

Raymundo Gleyzer

... (Puntos suspensivos)

Edgardo Cozarinsky

Los taxis

(corto)

Carlos Vallina, Ricardo Moretti,

Alfredo Oroz y otros

Informes y testimonios:

la tortura política en Argentina

Carlos Vallina, Ricardo Moretti,

Alfredo Oroz y otros

La quema

(corto)

Alberto Fischerman

La pieza de Franz

(mediometraje)

Alberto Fischerman

The Players vs. Angeles Caídos

Alberto Fischerman

Sobre todas estas estrellas

(corto)

Eliseo Subiela

Mosaico

Néstor Paternostro

Beto Nervio contra la noche negra

Miguel Bejo

La familia unida esperando la

llegada de Hallelwyn

Miguel Bejo

Argentina 1969: los caminos

de la liberación

(fragmento)

Grupo Realizadores de Mayo

Manzanas

(corto)

Gerardo Vallejo

El búho

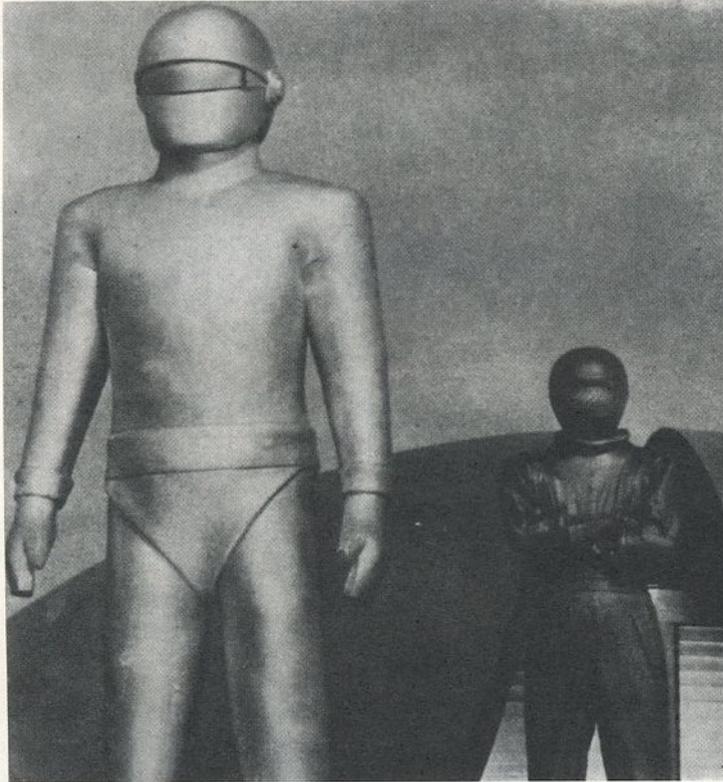
Bebe Kamín

Films del Grupo Cine Experimental

Narcisa Hirsch, Claudio Caldini y otros

Ciencia-ficción en el laboratorio

por **Alvaro Buela**



Sesenta y siete años antes de que Neil Armstrong pusiera un pie en la Luna, el francés Georges Méliès ya había enviado allí una nave espacial. Aunque a la Luna no le hizo mucha gracia que la nave le aplastara un ojo, aquél fue el primer empuje visual de un sistema imaginativo que hasta ese momento no tenía cómo desplegarse. La fantasía encontró en el cine la expresión a medida: ambos desafiaban la incredulidad, ambos esbozaban un diseño del futuro y hacían volar por los aires -literalmente- el opaco reinado de lo conocido. Entre Méliès y Armstrong hubo algunas novedades, entre ellas la consolidación del cine como espejismo: un hombre invisible, otro que se encoge, otro que se vuelve mosca, se corporizan viejos mitos, la Luna y el espacio devuelven con mal humor la agresión de aquella nave.

Todo ello se trasladó a los espectadores bajo el rótulo de "ciencia-ficción" (CF), un subgénero del fantástico que fue haciendo sus reglas sobre la marcha, en base a la proyección más o menos transmisible, más o menos delirante de una sumatoria de temores. La paranoia de este siglo, los desbordes tecnológicos y las preguntas sobre el porvenir, no provocaban precisamente tranquilidad de espíritu. Provocaban monstruos. Y el cine puso sus poderes al servicio de los monstruos.

En tanto ente cinematográfico, la CF se desarrolló en la oscuridad, como una faceta vergonzosa y bastarda de la auténtica fantasía. Sólo comenzó a ser tomada en cuenta, analizada y revisada cuando ya había tenido su cuarto de hora, y luego de que Stanley Kubrick la utilizara como continente de reflexión existencial en **2001, Odisea del espacio** (1968). Sin embargo, el pulso vital del género no estaba allí, ni tampoco en el traslado al *mainstream* que realizaron

después George Lucas, Steven Spielberg y James Cameron, con una artillería pesada de efectos especiales.

El desarrollo que hizo de la CF una identidad marcada, distinta del terror y del cine de acción, había tenido su momento de gloria en los '50 y principios de los '60, con cientos de pequeños films que se produjeron en Hollywood para relleno de matines de triples programas. De aquella avalancha fueron rescatados por la posteridad títulos firmados por directores como Richard Fleischer, Donald Siegel, Jack Arnold, William Cameron Menzies o Byron Haskin, y por la postmodernidad los de Roger Corman o Ed Wood.

Ya no hay matines, apenas si hay cines, pero el culto al dislate en blanco y negro continúa. El aroma divertidamente rancio que despiden hoy las aventuras de científicos locos contra científicos buenos, de alienígenas asquerosos poniendo en peligro la belleza de otra época, ejerce un efecto de signo contrario al que se proponía. Pero hay algo en ellas que mantiene su orgullo (aún el orgullo del ridículo), y que formó parte de la educación sentimental de quienes las vieron de niños: el hecho de lanzarse a la creación de mitos paralelos sin reparos para menudencias como el buen gusto o el Gran Arte.

Al rescate de esa tradición, y del mundo inconsciente que la sustenta, van los españoles Joan Bassa y Ramón Freixas en su libro *El cine de ciencia ficción - Una aproximación*. Periodistas y críticos de treintay pico, colaboradores de medios como *Dirigido* y *Quimera*, los autores procuran tanto definir lo específico de la CF como hacer un relevo de paradigmas, en un vuelo rápido y rasante por el género que tiene sus momentos de agudeza y otros de desconcierto.

Por el libro campea un espíritu querellante y pedantón que lo vuelve poco ortodoxo y, por ende, ameno. Ya en el primer capítulo los autores se pelean con otros analistas que en diversos libros y sin suerte han intentado marcar el terreno de la CF, a quienes sutilmente tratan de estúpidos. Así, la definición de Luis Gasca es "*caduca, tópica, poco innovadora*"; la de José Luis Garci es "*extremadamente vulnerable*"; la de Jean-Pierre Bouyxou "*carece de rigor, aunque no de pesadez de lectura*"; lo que merece proclamarlo "*rey de la contradicción no asumida*"; y la de Jean François Tarnowski, si bien "*da un paso adelante*" padece de una "*consideración estática, inmóvil, de la ciencia y del orden humano*".

La definición propia llega con entrada triunfal al final del capítulo, sin modificar ninguna ley fundamental del universo, y futuros compiladores podrán a su vez tacharla de "abarcadora pero ampulosa".

Sigue una sinopsis de las producciones del género y su relación con los movimientos políticos del siglo, los que pasan como bólido en diez páginas tituladas "Prolegómenos históricos", con el argumento de que "no somos partidarios de abordar una aproximación a la ciencia-ficción desde parámetros estrictamente cronológicos". Por tanto en el capítulo siguiente se aplacan y entran en lo que entienden es Lo Correcto: "el análisis de sus mitos, componentes, temas y referentes", lo cual ocupa las siguientes ciento cincuenta páginas de un volumen de doscientas.

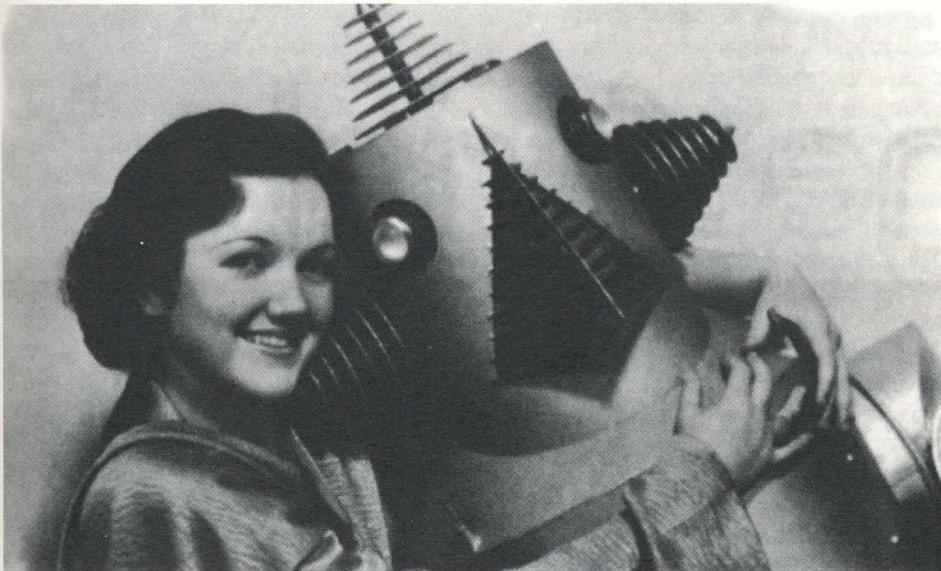
Que la lectura avance por un carril fluido se debe, antes que a las ínfulas teorizantes, a la curiosa forma con que Bassa y Freixas se acercan a su tema. Es notorio que ambos han consumido cantidades industriales de films de CF, y alguna pasión deben tener por ella cuando le dedican un libro entero (aunque más no sea "una aproximación"). Pero igualmente notoria es la reticencia a exhibir esa pasión, a dejarla traslucir por el análisis y "empaparse" con un material que, sí, incluye mucha basura, pero también muchas joyas. Con la nariz levantada, mirando de arriba, con miedo a confundir(se) con lo que están describiendo -y que jamás saborean-, el dúo se

siente cómodo exclusivamente al momento de jugar con la ironía y salpicar su discurso con pequeñas rabietas que el lector no sabe si interpretar como chistes para entendidos o como reacción pueril.

En cualquier caso, divierte, porque el libro parece escrito por un *nerd* esquizofrénico o un académico de historieta. La doble firma da pie a una tesis tentadora que lleva a imaginar a uno de los autores como responsable del análisis bajo microscopio de "mitos, componentes, temas y referentes" y al otro como responsable de los gags; a uno preocupado de que figure lo que tiene que figurar (excepto, extrañamente, **Lo que vendrá**, W. Cameron Menzies-1936), y al otro preocupado por revolver irritado en el baúl de los desastres. Lo que falta y hace falta es la propia sustancia del género, ese ingrediente visionario y fascinante que emana de cualquier peliculeja de CF, ubicando la lógica patas arriba y conectando a Méliès con Neil Armstrong.

El cine de ciencia-ficción

por **Joan Bassa** y **Ramón Freixas**
Paidós, Barcelona, 1993.
204 páginas.



La trilogía de El Padrino

por Peter Biskind
(Edic. Manantial)

Todas las películas de Clint Eastwood

por B. Zmijewsky
y L. Pfeiffer
(Paidós)

La televisión dominada

por Francisco Iglesias
(RIALP)

El espot publicitario

por J. González Requena
y A. Ortiz de Zárate
(Cátedra)

Pasen y vean.

La vida de Leonardo Favio

por Adriana Schettini
(Sudamericana)

Casablanca/Cleopatra

por Angel Comas
(Libros/Dirigido)

La pintura en el cine

por A. Ortiz y M. J. Piqueras
(Paidós)

Producción televisiva.

El contexto latinoamericano

por Carl Hersh
(Trillas)

Manual de técnicas narrativas.

Las voces del relato
por Alberto Paredes
(Grijalbo)

La fuga

Saslavsky vs. Volpe, a ballotage

por Paraná Sendrós

Tanto se mitificó La fuga **como una** de las mejores películas del cine nacional, y tanto se lamentó su pérdida, que su reaparición ha causado sucesivamente alegrías, temores, pequeñas decepciones, relumbroses imprevistos, un estado de feliz bonhomía que dispensa torpezas y hace amar tiernamente la criatura reencontrada, y una mínima incomodidad, después, cuando nos dicen “¿y ésta era la gran película?”.

Ante **La fuga** hemos estado como ante una de esas noviecitas de juventud, que uno ya ni recuerda: sólo queda la sensación de haberla pasado bien, pero no podría reconocerla por la calle. “¿Qué hacés, me conocés?”, “Ah, sí, qué alegría verte”, mientras rápidamente uno piensa “Primera vez que la veo”. Hasta que un gesto, una frase, un modo de brillar los ojos y girar la cabeza, algo así, exclusivo, hace que verdaderamente la recordemos.

En el caso de esta película, el gesto único, exclusivo fue para muchos el momento en que un alumno mafioso pone de un tiro el punto sobre una letra en el pizarrón. El maestro es Augusto Codecá, impagable, como todo maestro (en todos los sentidos del término “impagable”). Para otros, incluido en su época Jorge Luis Borges, el momento único fue el del sacrificio inútil, irónicamente inútil, de una cabaretera por el hombre que a esa misma hora está con un nuevo amor, más joven e inocente. “La escena de la muerte de la mujer -la escena de su inaudita voz moribunda- es la más intensa del film. Otro alto momento es la asombrosa felicidad de la niña, el saber que dos años -sólo dos años- la separan de una felicidad que ella había pensado inmediata”, dice Borges¹.

Significativamente, sólo la tercera de estas escenas podría considerarse un “típico Saslavsky”. La anterior es un Sternberg, sí, el modelo de Saslavsky, pero pasado por Romero. Anticipa Borges: “Es cierto que una de las protagonistas da la vida por su hombre, pero también es cierto que no le guarda la fidelidad corporal que un director norteamericano le exigiría. La ayuda un empleado de investigaciones (...) mucho más compadre que los malevos acosados por él”. Eso es “romeriano”, así como el resto de los personajes creíbles del relato, y confirma una vieja aseveración de Domingo Di Núbila: tras su primer fracaso, “Saslavsky descubrió al público (...), estudió a Romero y lo impresionó la autenticidad con que ponía en la pantalla a su Argentina (...), aprendió a valorizar al actor (...) y bajo la influencia del estilo narrativo de Romero preparó **La fuga**, sobre argumento de Alfredo G. Volpe, y la rodó según sus personales conceptos estéticos”².

Esos personales conceptos estéticos abrevan en Hollywood, donde Saslavsky fue corresponsal, y además en Josef von Sternberg (la ciudad, con sus decorados cambiantes y sus personajes de bajo fondo, de lealtades fuertes hasta el sacrificio). Sternberg no llega al campo³, pero Hollywood brilla en la refinada vecina que compone Amelia Bence, y en el paso de comedia atrevida que le sigue, en el que Arrieta deja sus pantalones en manos femeninas. La escena incomodó al tímido Borges, que la definió con la frase “rastrera y penosa comicidad”, volcando tal vez su propio miedo al bochorno.

“Otro error, acaso insanable”, es para él “la intromisión de personajes caricaturales (en este caso, la directora de la escuela) que contaminan a los otros de irrealidad. A los otros y a la historia que los hospeda”. Es que, así como distintas personas reconocen distin-

tos momentos únicos, en la misma película cohabitan otras, sin darse mayormente la mano. **La fuga** empieza como un policial, a los tiros ya en la primera escena. Define un tono francés en la descripción del triángulo amoroso. Apenas hay, en esa parte, algunos elementos un tanto ajenos: la decoración que rodea a un jefe de contrabandistas, la risa pesada de unos peones en la estación de servicio, y la breve aparición de Codecá como el maestro. Santiago Arrieta, delincuente pero personaje protagónico, debe alejarse de la ciudad. En la noche, con otros documentos, toma un barco a cualquier pueblo. Cuando despierta, descubrimos que está en otra película.

Es que, así como Tita Merello da un tono melodramático a la parte del gangsterismo ciudadano, por el pueblito rural aparece María Santos y convierte todo en una farsa, irreal pero divertida. La Santos no está sola: también farsean el marido, la doméstica y los alumnos. Equilibrando los tonos, el personaje de la hija (Niní Gambier) propone una tercer película, romántica, con moraleja: el delincuente dejará a la morocha cabaretera (que facilita las cosas muriéndose) a cambio de la rubia decente e inocente.

Decente e inocente, pero no pavota. Señalaba el crítico César Maranghello en charla de oficina: “La chica es del campo, pero no es caída del catre. Tiene su picardía, toma la iniciativa en materia amorosa y lucha por lo suyo. En cambio, las ingenuas del cine argentino que vendrían apenas cinco años más tarde, son un retroceso. Tampoco habrá de verse, por largos años, una escena donde la mujer pretenda lo suyo en la cama, como aquí, al final del día, vemos entre la directora y su esposo”.

En su momento, la película fue muy bien recibida por el público, por la crítica popular (*El Mundo*: “Un film donde todo está bien hecho, es una película completa -todo es bueno en ella: argumento, dirección, realización, intérpretes- y sobre todo es una película que gusta”), y también, aunque con ciertas reticencias, por la crítica llamada “seria” (*La Nación*: “Discreto entretenimiento, de tono impreciso, pero curioso e interesante, que revela por lo menos un deseo de exploración, de abandono de las rutas trilladas. El balance arroja un saldo favorable”), y hasta por el serio Borges de la revista *Sur* (“Que nadie achaque a turbios sentimientos patrióticos esta vindicación de un film argentino” que “fluye lípidamente como los films americanos”).

Roland señaló entonces “la resolución sorpresiva de situaciones comunes, la naturalidad de los diálogos”, y su “mezcla de drama policial y pieza festiva con brochazos satíricos, intercalaciones musicales, atisbos de farsa, estampas pueblerinas y momentos idílicos”. Años después apuntaría Jorge Miguel Couselo:



"Saslavsky prefijó destinos: reveló la potencialidad dramática de Tita Merello y Francisco Petrone, delineó un tipo más flexible en Santiago Arrieta, adivinó la frescura de Niní Gambier y la fotogenia de Rosa Rosen, que aquí hace de modelo de un pintor, conectada con el hampa. (Observación del oficial de policía que la lleva presa: "Vamos al único departamento al que tenés que ir vestida"). Después, Luis César Amadori adoptó para su **Maestro Levita** (1938) el recurso de la maestra con hipo que hacía María Santos. El propio Romero aprovechó la veta dramática que Saslavsky descubrió en Tita Merello para darle un personaje similar en **Morir en su ley** (1949). Ya por entonces, Julián Centeya -otro artista popular- evocaría los méritos de **La fuga** por sus audacias, su mezcla de géneros y su búsqueda de calidades formales.

En los '50 la obra entró a los cineclubes, como testimonio un programa de Núcleo, que la pone en su *Ciclo de revisión valorativa*, con elogiosos términos para varios artistas de los '30 y conceptos más duros para sus herederos, inmersos en la "inopia de los consagrados, la estulta petulancia de los recién llegados, el afán de lucro desmedido y éxito fácil en todos o casi todos, o quizá simplemente el agotamiento irremplazado de varios cerebros poco empeñosos". En comparación, concluye el articulista del programa, "algunas obras de aquella época, como **La fuga**, ganan en valor, crecen en popularidad y son revisadas por cineclubes desmonetizados y hasta por exhibidores comerciales, con sugestiva insistencia".

Hasta que un día se acabaron las copias, fue imposible verla y comenzó el mito, afortunadamente balanceado por la síntesis didáctica de Jorge Miguel Couselo. Recordando el cincuentenario del film, Couselo destacaba "la fusión que propuso entre inquietud estética y gusto masivo, que otros realizadores siguen sin entender después de tantísimos años. (...) **La fuga** se asimila a la industria, acepta artistas populares y componentes de una temática accesible. Pero no renun-

cia a sus propósitos de jerarquización. En esa confluencia radica la importancia del film".

Se insistía también en el caso de **La fuga** como ejemplo tocante de los peligros a que está expuesto el patrimonio fílmico nacional. Nobleza obliga: fue Cinemateca Argentina la que localizó una copia de la película en la Filmoteca de la Universidad Mexicana a través de un dato aportado por José Martínez Suárez, tramitó el canje por una copia de **La pasión desnuda** (Luis César Amadori, 1953) y finalmente devolvió al país esta película. No importa si el mito se descascara un poco. Importa en cambio la recuperación del film.

También importa otra recuperación. Durante años se habló de **La fuga** como película "de" Luis Saslavsky. Al revisarla, el público descubre a alguien más: el argumentista y dialoguista Alfredo G. Volpe. No todo el mérito es del realizador. Hay situaciones y diálogos que sólo pueden atribuirse a este hombre, ya que nunca reaparecerán en el cine de Saslavsky, como el momento inolvidable en que Santiago Arrieta, porteño en provincia, le da de comer a las gallinas. Director y guionista reiteraron su colaboración un año después en la curiosa comedia musical **Nace un amor**.

Según referencias, Volpe era socio del productor Olegario Ferrando en un negocio ajeno al cine, una empresa limpiadora de lanas. Ferrando era un criollista a la Fernando Ochoa, tanto, que en la suite que ocupaba en Barrio Norte tenía tranquera en lugar de puerta. Su empresa Pampa Film, de la que saldrían clásicos como **Prisioneros de la tie-**

rra (Soffici, 1939) y también derroches varios, era otro rincón criollista, incluso en el modo de trabajar. “*Ustedes ya deben estar cansados*”, interrumpía el mismo productor en los rodajes, y todos se iban a tomar mate y jugar fútbol en el campito de atrás de los estudios, donde se filmaron, precisamente, las escenas rurales de **La fuga**.

Tranquilo, reflexivo, Alfredo G. Volpe participaba allí como asesor artístico (categoría que Saslavsky consideraba innecesaria) y particularmente como libretista, cargo que desempeñó en esas dos películas con Saslavsky, en alguna de Enrique de Rosas, en la adaptación de **Los caranchos de la Florida** (Alberto de Zavalla, 1938) y en otros films.

“*El diálogo es un sirviente de la situación*”, decía, citando humildemente al maestro René Clair. Valoraba el “*franco aliento de superación*” de películas que ponía como ejemplo, **Callejón sin salida** (Elías Alippi, 1938) y **La vuelta al nido** (Leopoldo Torres Ríos, 1938). Pero en esa humildad, y en la fidelidad al amigo empresario, también estaba la aprehensión al fracaso. “*Los pasajes más cinematográficos de Los caranchos de la Florida tuvieron que ser eludidos. Un día de filmación cuesta de 800 a mil pesos. Más de 45 días ya resulta gravoso... Estas circunstancias obligan a optar por los asuntos populares y de fácil realización. El productor quiere reconquistar su capital en tiempo breve, ocho meses como máximo*”.

Es de entender que con el modo de trabajar de Ferrando y con un par de fracasos seguidos en la boletería, Pampa Film haya debido cerrar su tranquera. En esas circunstancias se nos pierden las huellas de Volpe. Reaparecen ahora, cuando empiezan a cubrirse las de Saslavsky.

Notas

1. El texto de Borges sobre **La fuga** puede encontrarse completo en *Borges en/sobre cine*, de Edgardo Cozarinsky, Edit. Fundamentos, Madrid, 1981.

2. Domingo Di Núbila en *Historia del cine argentino* (edit. Cruz de Malta, Buenos Aires, 1960), tomo 1, pgs. 91-92.

3. Salvo en **Blonde Venus** (*La venus rubia*, 1932) y sólo de un modo tangencial.

Clásicos no eran los de antes

por Elvio E. Gandolfo

Vi La fuga por primera vez hoy, en el reestreno de la copia encontrada en México. En mi infancia vi poquísimo cine argentino (ya era un cine “malo”, “trucho” para las barras con que íbamos al cine), y más adelante me fui interesando sólo por el cine argentino que iba saliendo, dado que el otro, el clásico, el de la época “en que había estudios y producción en Argentina” era escaso en las programaciones de los cineclubs o cinematecas de Rosario o Montevideo, ciudades donde viví mayormente. Por eso al anunciarse el hallazgo de la copia sólo la asocié con **La fuga** de Peckinpah por homofonía y vagamente esperaba una “policial negra”. Como además se habló también vagamente de un clásico, pensaba que iba a tratarse de algo en el estilo del cine negro americano.

Los primeros cinco o diez minutos se instalan con precisión y comodidad dentro de esas expectativas. Montaje nervioso, mucha sombra y contraste, tomas en ángulo, acción rápida. Hay entendidos que hablan de influencia también del cine negro francés de la época, que desconozco con aún mayor perfección que el cine argentino antiguo. Hay incluso una escena mínima, en una “gasolinera” (o sea estación de servicio) un tanto apartada de tono, bruscamente nerviosa, que podría prometer una serie negra “a la argentina”. Pero esa brusca nerviosidad lo que termina anunciando, a medida que la película se desarrolla, es más bien el estilo fabulosamente desparejo de Saslavsky, no sólo a nivel de género o etiqueta (porque la mezcla de crimen y comedia parece muy consciente) sino sobre todo de fluidez y de manejo del montaje o los factores técnicos.

Saslavsky fue lo bastante inquieto geográficamente como para que en su momento el crítico español José Luis Guarnier comentara, como cine español, porque estaba hecha en la península, una de sus películas, en la que creía ver de modo paradigmático los defectos de la mayoría de los títulos españoles de la época (aunque se equivocaba al atribuirle nacionalidad argentina al austríaco Leo Perutz, origen del guión). Del mismo modo, aunque ver **La fuga** hoy divierte, al menos una primera vez, en el desarrollo, más que constituirse en clásico, pone en la pantalla algunas cosas de la época, refleja el pasado de muchas de las renuevas del cine argentino en general, tiene algunos valores aislados y muchos baches de simple falta de pericia narrativa.

Al menos en este film, por ejemplo, Saslavsky es alguien que subraya como un loco. Un ejemplo sublime es el cenicero donde el criminal Benítez deja un cigarrillo incriminatorio que podría ser descubierto por el policía (Francisco Petrone), situación salvada por la cantante (Tita Merello). Las dos escenas están hechas con esas décimas de segundos de más en cada toma, sobre todo en cada primer plano del cenicero y de los bruscos alzarse de cejas de cada personaje, que destrozan todo, que equivalen a tremendos trompetazos de aviso: ¡¡¡QUEDÓ UN CIGARRILLO EN EL CENICERO!!! ¡¡¡EL INSPECTOR LO ADVIRTIO!!! ¡¡¡LA CANTANTE SE DIO CUENTA DE QUE EL SE DIO CUENTA!!! Escenas de ese tipo, casi con carteles aclaratorios en neón, que podrían ser resueltas con un simple “montaje a cero”, o un marcaje de los actores (“Controlad vuestras cejas, por el amor de Dios”), abundan.

Otro caso es la brusca aparición en primer plano de un factor técnico externo, que quiebra el clima narrativo. Quien no se interesa en la hechura del cine, simplemente siente, intuye que algo está mal hecho. Los demás espectadores (que a esta altura son mayoritarios después de tanto “Making of...” televisivo), se ríe o sufre. Ejemplo: escena romántica en el huerto; comentario de uno de los personajes: “*Ya está anocheciendo*”; efecto catástrofe: la luz desciende bruscamente, de un solo golpe; comentario interno, silencioso del espectador: “*qué bestia. Se limitó a apagar un foco, casi se oyó el interruptor*”. La música, a su vez, aparece y desaparece con inefable incoherencia, irrumpiendo estruendosa en los momentos menos pensados (pasa un carro, por ejemplo).

Otro drama lateral, interesante, es el elenco. Como Santiago Arrieta es un galán inmovilizado por su propia biaba de gomina en el clima de época (desmentido por la naturalidad del entorno pueblerino), proceso de fosilización acentuado por los tics de actuación que llevan la fecha “1937” en el orillo, termina siendo devorado, en cuanto a presencia, por actores secundarios. En particular por María Santos, que se toma tan a pecho su papel cómico de directora autoritaria, que al fin mandonea no sólo a alumnos, maridos o maestros ficticios,



sino también el film. En cuanto a Petrone, junto con Luppi o Dumont uno de los grandes y pocos "rostros de cine" que hemos tenido, está desperdiciado en secuencias muy breves, donde chupa cámara sin mover un músculo. Por un instante uno sueña con un cruce (Petrone haciendo de criminal, Santiago Arrieta de lechuguino inspector) y siente una leve nostalgia de ese film paralelo, con mejor *casting*.

En el elenco hay tanta ensalada rusa como en los rubros técnicos: la secuencia de la estancia preanuncia (por casualidad) el tono del primer Antonioni (**Las amigas**), gracias a Amelia Bence. Cuando el guión no la castiga con parlamentos "picarones", Niní Gambier exhibe a su vez una notable espontaneidad, suficiente para haberle ganado algún bolo en la primera "nouvelle vague".

Capítulo aparte son Tita Merello y el Sistema de Aviso. Al criminal escondido la cantante canchera que juega a dos bandas (porque también sale con el inspector) le pasa el parte de situación mediante tangos transmitidos por radio "en vivo y en directo" desde el cabaret. Allí hay sana diversión a través de lo obvio. El tango que aconseja prudencia sugiere "¡No te arrimés a la vidriera!"; la contrapartida dice "¡Volvé, volvé al pago!". Pero el recurso provoca una de las mejores escenas: Tita es baleada y le habla directamente, dejando de lado toda careta, al amado, agonizando ante el micrófono. Pero allá lejos el hombre se encuentra en ese momento travesando en el huerto con la rubia decente (muy poco después del apagado del foco crepuscular) y no oye nada. La imagen de la radio solitaria, a galena, de madera, en la pieza vacía, mientras suena la estremecida voz de mujer, provoca uno de los pocos momentos emotivamente cargados. La película está jugada sobre todo a la narración, y como buen narrador, Borges rescató en su crítica ese instante, tal vez porque une la muerte y un coraje de la derrota que también lo obsesionaron a él.

El final es terrible. Hay un reacomodamiento de las piezas "legales" que se vuelve ideología no sólo explícita sino también estilística. El canto a la bandera, la escuela, la policía y la "vida limpia" no están creídos sino puestos allí, represiva, tontamente. Una cosa es la ideología en John Ford, y otra en Sucesos Argentinos.

¿Se puede ver hoy **La fuga**? Sí. ¿Es un clásico? Si un clásico es algo distinto a un lugar común crítico o marquetinero más, como "cine de culto" o "pequeña obra maestra", no.

La fuga (Argentina, 1937)

Dirección: Luis Saslavsky. *libreto y diálogos:* Alfredo G. Volpe. *fotografía:* Gerardo Húttula. *música:* César Gola. *canciones:* Juan Carlos Cobián y Enrique Cadícamo. *escenografía:* Ernesto Arancibia.

Elenco: Santiago Arrieta (Benítez), Tita Merello (la cantante), Francisco Petrone (el inspector), Niní Gambier (Rosita), María Santos (la directora), Augusto Codecá (el maestro), Rosa Rosen (la modelo), Amelia Bence (la amiga de Rosita), Homero Cárpena (el marido de la directora), Sebastián Chiola (el asesino), George Urban, Miguel Mileo, Esther Bence.

Productora: Pampa Film. *estreno en Buenos Aires:* 28 de julio de 1937, cine Monumental. *distribuidora:* Warner Bros. *duración original:* 92'.

El eslabón perdido

por Ronaldo Gómez y Nicolás Cambriglia

La indiferencia

Gatica. Un nombre entre otros. Un boxeador entre muchos. He aquí la única diferencia de toda la película de Favio. (¿Exageramos?) ¿Por qué este n(h)ombre y no otro? La G de gnomo, la A de atlético, la T de tarado o de tonto, la I de idiota, la C de calentón y nuevamente la A, pero ahora de atorrante. Estamos frente a la diferencia distintiva o la distinción diferenciante que postula todo n(h)ombre. Y es precisamente esto, la diferencia, lo que no se encuentra por ninguna parte en casi todo el film. Más allá del comienzo y del final. Porque hay que reconocer, como una primera diferencia, que Gatica comienza y finaliza, dando origen a la segunda diferencia, que es que comienza bastante bien (tanto el hombre como el film) y finaliza bastante mal (tanto el hombre como el film).

Pero entre el comienzo y el fin no ocurre gran cosa. (Nada.) Se podría decir que si no tuviera ese comienzo y ese final tan diferentes uno podría empezar a ver la película en cualquier lugar y podría también terminar en cualquier parte, y no habría diferencia con respecto a otro espectador que hubiera elegido dos momentos distintos. (Seguramente exageramos.)

Hay en la película, sin duda, muchas peleas (o sólo una, repetida muchas veces), muchas noches de tango y de mambo, y muchas muchachas o mujeres. Esta es una de las razones por las que cada intento de aproximación al film nos aleja de él. Indiferentemente. Tampoco es casual que la indiferencia que nos provoca la película nos reenvíe a la indiferencia como una de las menos exploradas categorías teóricas. Así, entonces, meditar sin machete sobre la indiferencia es la tarea que se nos presenta como más urgente (pero no tanto, ya que somos conscientes de la paradoja que involucra el interés por la indiferencia.) Así es que preferimos esbozar una primera hipótesis de lectura de esta película que tal vez podría resumirse así:

Cualquier pelea, cualquier noche, cualquier mujer

Para empezar digamos que en Gatica no puede encontrarse esa unión entre lógica y temporalidad que es característica de todo relato según Barthes. Sabemos que una secuencia es como el peldaño necesario para subir la escalera del relato. Desde este punto de vista, lo más importante en todo el relato es el encadenamiento secuencial donde las secuencias devienen consecuencias. Entonces, la falta de relación secuencial en Gatica nos podría hacer incluir el film en lo que Deleuze llama la imagen-tiempo, un cine donde el movimiento se ha convertido en aberrante, se han perdido los nexos sensorio-motores, y el único enlace entre secuencia y secuencia parecen ser los personajes. Pero en esta película encontramos cierta lógica de la repetición (Peleas-Noches-Mujeres) que en ningún caso se asemeja al fluir de la imagen-tiempo. Pareciera ser que tal lógica de la repetición otorgara a la película una estructura narrativa que ya con anterioridad le hemos negado. Si fuera así, la repetición tendría que marcar las diferencias a través del contraste o de la gradación. Sin embargo, acá no hace más que acentuar el carácter idéntico de lo mismo: Gatica es un mono.

Mono sufragante: Gatica

De acuerdo a lo antedicho, dado que la película carece de autonomía narrativa, la única manera de pensarla es desde un supuesto horizonte de expectativa popular. (Quizá el pueblo sepa de qué se trata.) Desde este punto de vista Gatica podría remitirnos a lo que Noël Burch dice sobre el cine primitivo y su

principal característica: la no clausura. Así, entonces, el film estaría sustentado en una complicidad con el público basada en un código que no es el narrativo.

Jesús Martín Barbero descubre que una de las funciones del incipiente cine nacionalista latinoamericano de la década del '40 era la interpelación: lograr que el espectador se reconozca en las películas, es decir, que los personajes y sus gestos funcionen como arquetipos nacionales. O sea, la analogía del signo fílmico al servicio de la idea de nación convertida en sentimiento. Quizá algún psicólogo del arte nos acuse de reduccionistas cuando en realidad nosotros acusamos a la psicología del arte de determinista.

Ahora bien, post-semiológicamente, es decir desencantados, vemos en este gesto de Favio un fatal anacronismo. ¿Cómo pretender hacer un cine nacionalista en los '90 con una fórmula de los '40 sin darse cuenta de que el cine político moderno no pretende re-presentar al pueblo dado que el pueblo ya no existe (Deleuze)? ¿Acaso Favio habrá rehusado usar las formas universales del relato porque no le parecieron muy nacionales? ¿Conocerá la ironía borgeana que sostiene que la idea de los nacionalismos debería ser abolida por foránea?

No obstante, no descartamos la posibilidad de estar juzgando a Favio erróneamente. Existe la posibilidad de que Gatica, el mono sea la primera obra verdaderamente nacional de la historia del arte. Una película de cabotaje que apuesta por el consenso a través de su propio sacrificio a la distribución internacional. Sin embargo, si no es así, una última pregunta nos aqueja: ¿Le estará haciendo Favio al cine lo que algunos años atrás aseguraban que Soriano le hacía a la literatura, y lo que todos sabemos que Menem le está haciendo al país hermano?

Esta breve nota llegó a nuestra redacción acompañada de una advertencia manuscrita que la vinculaba misteriosamente a un artículo de Silvio Santamaría publicado en el número 15 de la revista porteña Espacios.

Film

espera ansiosamente su crítica, opinión o comentario en Cochabamba 868 Tel/Fax: 307-6170 (1150) Buenos Aires - Argentina

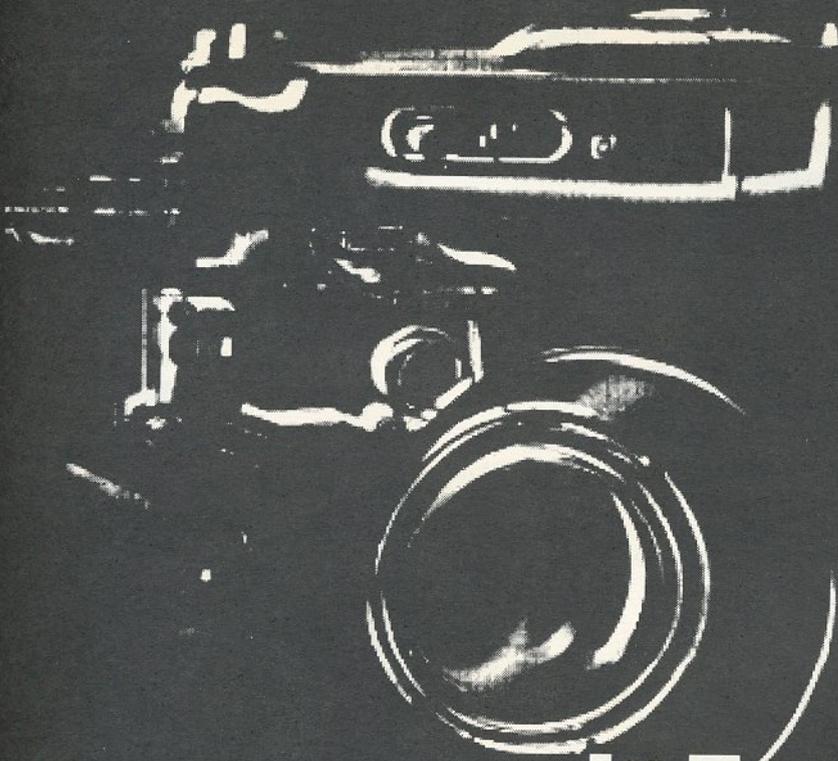
En lo posible, y para facilitar su publicación, enviar las cartas escritas a máquina, de una sola cara y de un largo no mayor que la que aquí se publica.

muestra competitiva

1^{er} Festival Internacional de Video

Centro Cultural Recoleta

Centro Cultural Gral. San Martín



1^{er} Feria de Artes Electrónicas

internet cd rom video
cine electrónico computación
gráfica televisión sistemas
interactivos video computación
gráfica internet cd rom
internet video cine electrónico
televisión internet cd
rom video cine electrónico
computación gráfica televi-
sión sistemas interactivos
video computación gráfica
internet cd rom internet
video cine electrónico

seminarios

**22 al 26 de
noviembre
1995**

**Cierre de
Inscripción 31
de agosto de 1995**



**FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE VIDEO**

BUENOS AIRES - ARGENTINA

Guardia Vieja 3360 CP 1192

Teléfono: 01 862-0683

Fax: 01 866-1337

Concursos ECOVISION '95 (Mar del Plata)

3er Concurso Nacional y 1er Concurso Iberoamericano de Video sobre Medio Ambiente

Los videastas participantes trabajarán sobre el tema convocante "La relación del hombre con los recursos naturales". Y a partir de allí las temáticas pueden ser:

- La utilización de los recursos hídricos
- Recuperación de zonas áridas
- Reforestación-Desforestación
- Desertización
- Desastres naturales
- Migraciones

Habrà una duración máxima de 30 minutos y pueden participar en categorías profesionales o aficionados.

Consultas: hasta el 31 de julio

Recepción de videos: desde el 1 al 18 de agosto

Preselección: 1 al 15 de septiembre

Comunicación a realizadores: 22 al 30 de septiembre

Premios: Primer Premio a cada categoría y Menciones Especiales.

En ambas categorías se otorgarán importantes premios en efectivo y/o equipamiento. Los videos que reciban premios y menciones participarán en el 2º Festival Iberoamericano de Cine y Video del Medio Ambiente, a realizarse en Barcelona (España).

Organizan: Municip. de Gral. Pueyrredón / Secret. de Desarr. Urbano y Medio Ambiente / Subsecret. de Medio Ambiente / Fund. Cult. Cine Arte Mar del Plata

Auspician: Orbital Films S.A. para su Señal Satelital Documental *Infinito*.

Informes: Belgrano 2830 1er Piso Tel/Fax (023) 2-8382/7600 Mar del Plata-Argentina.

Syberberg, una retrospectiva

A partir del martes 18 de julio se podrán ver en la Sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín los films de Hans Jürgen Syberberg, en una retrospectiva completa organizada por la Cinemateca Argentina y auspiciada por el Instituto Goethe.

Labios de churrasco

El lunes 3 de julio se presentó en el cine Lorca **Labios de churrasco**, un videofilm de Raúl Perrone. La filmación, una producción independiente de Producciones El Deseo, se realizó en cinco jornadas en octubre de 1994 en la localidad de Ituzaingó y cuenta con la actuación de Fabián Vena, Violeta Naón y Gustavo Prone. La música fue compuesta e interpretada por Los Caballeros de la Quema.

Ciclos de cine Film

Desde mayo Film presenta ciclos de cine en Bookstore (Corrientes 1872/76). Después de "Escritores argentinos contemporáneos y el cine" y "La pintura en el cine", presentaremos durante el mes de julio el ciclo "Patricia Highsmith y el cine". Para mayor información comunicarse con Bookstore al 374-8422/07.

Film Ciclos de cine en Bookstore Corrientes 1872/76

Julio

Patricia Highsmith y el cine

El amigo americano

de Wim Wenders,
basado en *El juego de Ripley*.
Proyección en filmico

Aguas profundas

de Michel Deville,
basado en *Mar de fondo*.
Proyección en video

La celda de cristal

de Hans Gerssendorffer,
basado en la novela
homónima.
Proyección en filmico.

La quiero con locura

de Claude Miller,
basado en *Ese dulce mal*.
Proyección en video.

Confirmar días y horarios en
Bookstore
374-8422 / 07

Clásicos

Aún están en
venta los viejos
números de
Film
(nro. 1 agotado)

Film15 sale los primeros días de **septiembre**

un cineasta de Alemania

Hans Jürgen Syberberg

martes 18 de julio
14.30, 18 y 21.30 hs

miércoles 19 de julio
14.30, 17, 19.30 y 22 hs.

jueves 20 de julio
14.30, 18 y 21.30 hs.

viernes 21 de julio
18 hs únicamente

sábado 22 de julio
Partes I y II (3 hs, 40 min)
14.30 y 19.30 hs.

domingo 23 de julio
partes III y IV (3 hs, 15 min)
14.30 y 19.30 hs.

martes 25 de julio
14.30 y 19.30 hs.

"El arte se disgrega hoy en una increíble multiplicidad de formas de satisfacción del deseo. Al mismo tiempo, el arte es la desvalorización ilimitada de la satisfacción del deseo. En un mundo donde el deseo tiene tantas y tan pequeñas formas de satisfacción, realizar una obra maestra parece anticuado o ingenuo."

(Susan Sontag, sobre *Hitler, un film de Alemania*, 21.2.1980)

Ludwig

1972, 35 mm, 134 min

Un collage sobre el rey Luis de Baviera poblado de personajes y figuras de la época, transido por alusiones y alegorías mitológicas. Una reflexión fílmica acerca de la apoteosis del kitsch.

Theodor Hirneis, el cocinero del rey

1972, 16 mm, 90 min

Una visita turística al castillo de Linderhof, monumental construcción de Luis de Baviera. El guía es su antiguo cocinero y ayuda de cámara.

Karl May

1974, 35 mm, 187 min

Un monólogo sobre la intimidad del último gran místico alemán durante una época de la decadencia de los cuentos de hadas. Karl May fue el Emilio Salgari alemán, autor de novelas para adolescentes sobre indios buenos en países exóticos.

Winifred Wagner

1975, 16 mm, 302 min,

Alucinante entrevista a la nuera de Richard Wagner, una inglesa que vivió el apogeo (durante el nazismo), la posterior caída de la casa Wagner y los Festivales de Bayreuth, regenteados por ella durante los años 30 hasta 1945.

Hitler, un film de Alemania

1976/77, 35 mm, 414 min

El film más polémico de Syberberg. Forma parte de lo llamó su "trilogía alemana" (junto con Ludwig y Karl May). Una historia intelectual alemana de los últimos cien años, narrada como una construcción teatral fastuosa adentro de un estudio.

Parsifal

1982, 35 mm, 255 min

Syberberg se acerca a Wagner de manera humilde. Quiere desembozar sus pretensiones fastuosas, la arrogancia de crear un nuevo mundo, una nueva religión y una nueva ideología. Parsifal no ahuyenta a los seguidores de Wagner.



GOETHE-INSTITUT

Cinemateca Argentina
Sala Leopoldo Lugones
Teatro San Martín
Corrientes 1530

Eastman

E>KR

F I L M

S Y S T E M

B Y K O D A K