

Film



+ Rohmer + Judge Dredd

Beatles
Rodolfo Mederos

Música & Cine

Wenders
Spike Lee

Bernard Herrmann
John Williams
Ennio Morricone

Nuevo

Moretti

Film15 Año 3 Agosto/Septiembre 95



\$7

Pepe Eliáschev



STUDIO GRAF

Muchos zapeados, pocos elegidos.



CableVisión
LA MEJOR OFERTA

Jueves 23 hs.

CANAL 15

Viernes 13 hs.

CANAL 3

Domingos 14 hs.

CANAL 15



LA OTRA TELEVISION

Sábados 22 hs.

CANAL 18

MULTICANAL

MULTIPLICA SUS GANAS DE VER TELEVISION

Martes 22 hs.

CANAL 7

Miércoles 16 hs.

CANAL 7

Viernes 19 hs.

CANAL 5

Film 15

6 **Wim Wenders**

Mientras en Buenos Aires se estrena tardíamente **Tan lejos y tan cerca**, el realizador alemán terminó y presentó **Lisbon Story**. Por Fernando Martín Peña.

10 **Nanni Moretti**

El estreno de la extraordinaria **Caro Diario** justifica un repaso por la vida de este actor, libretista, productor y director italiano. Por Sergio Wolf.

14 **Judge Dredd**

El comic inglés más importante de los últimos años ha sido víctima de una adaptación cinematográfica con Sylvester Stallone. Prejuza Fabio Blanco.

18 **Historias breves**

Entrevista a seis de los nueve realizadores de los cortos premiados por el INCAA. Por Fernando Martín Peña.

24 Dossier **Música y cine**

Una revisión arqueológica, un diccionario posible, el testimonio de un músico argentino en Hollywood y la palabra de Rodolfo Mederos, Osvaldo Montes y Carmelo Saítta procuran una aproximación a un tema vasto y poco explorado. Escriben Susana Allegretti, Kevin Brownlow, Paula Félix-Didier, Ruy Folguera, Fernando Martín Peña, Paraná Sendrós y Sergio Wolf.

44 **Video**

Clásicos: el cine de **The Beatles**.

Lanzamientos: **Crooklyn**, de Spike Lee.

Realizador: Fabián Hofman y **Los Ferro**.

Festivales: **INPUT '95**.

56 **Eric Rohmer**

Un ciclo en la sala Lugones permite actualizar una mirada sobre Rohmer y su obra. Por Yvonne Yolis y Martha Hendler.

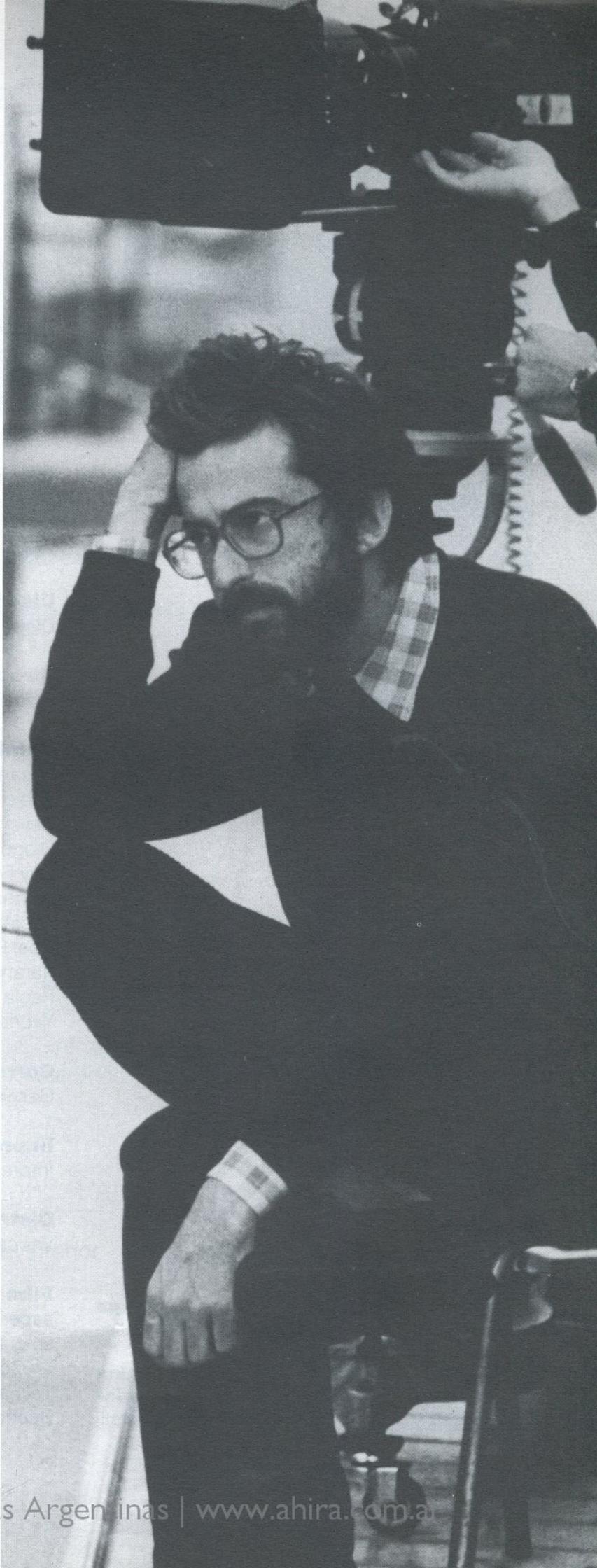
60 **Peplums**

Una de gladiadores. Por Diego Curubeto.

62 **Clásicos nativos**

Rosaura a las diez, de Mario Soffici. Una comparación del film con la obra originaria de Marco Denevi y la palabra de uno de los mayores realizadores del cine argentino. Por el investigador Abel Posadas.

Agosto/Septiembre 95





CINE CLASICO
Y DE AUTOR
MAS DE MIL
TITULOS

ALQUILER
Y VENTA

OPERAS
DOCUMENTALES

TARIFAS
ESPECIALES
PARA SOCIOS
DISTANTES

BIBLIOTECA
DE CINE PARA
CONSULTA

SERVICIO DE
CONSULTA
CINEMANIA '94
EN CD-ROM

BARRANCAS
DE BELGRANO

O'HIGGINS
2172

TEL: 784 - 0820

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

Staff

Hacen **Film**

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

Dirección Editorial

Fernando Martín Peña
Sergio Wolf
Paula Félix-Didier

Diseño

Diego Cabello

Dirección Comercial

Aldo Paparella

Colaboran en este número

Susana Allegretti
Fabio Blanco
Kevin Brownlow
Diego Curubeto
Ruy Folguera
Martha Hendler
Fabián Hofman
Abel Posadas
Paraná Sendrós
Paola Stefani
Yvonne Yolis

Corresponsal en N.York

Gabriela Chistik

Impresión

Impresora Americana

Distribución

Vaccaro Sánchez & Cia.

Film

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

en la tapa

The Beatles

en la pagina anterior

Nanni Moretti

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.

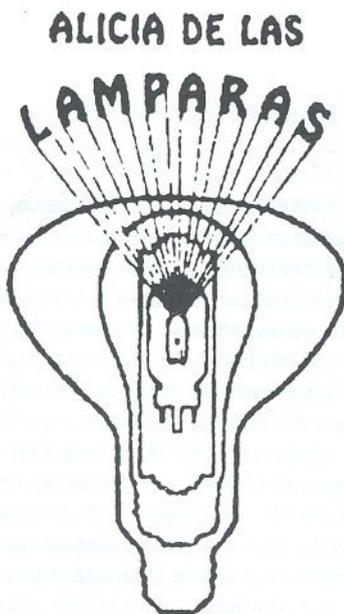
EL CIUDADANO

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

wenders

Una descripción aproximada de **Lisbon Story**, el último film de Wim Wenders, necesita por lo menos tres prólogos:

1: Ray y el hogar extraviado

Desde que en 1962 un colapso nervioso lo dejó fuera del rodaje de **55 días en Pekín**, Nicholas Ray trató de hacer cine en diversos lugares de Europa y no pudo. En 1968 regresó a los Estados Unidos, demostró su solvencia como docente de cinematografía, obtuvo una cátedra y en 1971 emprendió un film experimental que terminó llamando **We Can't Go Home Again**. Dos años después, tras numerosas y febriles jornadas de montaje, tuvo lista una copia provisoria que presentó en el Festival de Cannes de 1973. Allí, después de la proyección, se la perdieron.

Ray volvió a trabajar sobre el material con fondos propios y pidiendo créditos que no devolvía. En 1976 se calculó que había invertido en el film un total aproximado de 320.000 dólares; se supo también que una parte del material rodado estaba embargada por un laboratorio. **We Can't Go Home Again** quedó inconclusa pero obsesionó a Ray hasta su muerte en 1979. **Nick's Movie**, un film que hizo junto a Wim Wenders para registrar sus últimos días, desarrolla entre otros temas la idea de recuperar el negativo del film para poder terminarlo antes de morir.

Se asegura que, aun inconcluso, **We Can't Go Home Again** es un film único y conmovedor, pero son pocos los afortunados que lo han visto.

2: Boetticher y los cuernos del toro

En 1960 el realizador norteamericano Budd Boetticher llevaba quince años en el oficio, había hecho algunos films exitosos y había logrado resucitar la carrera del actor Randolph Scott en una serie de siete westerns memorables. Había hecho dinero, estaba casado con la hermosa actriz Debra Paget y todo el mundo le auguraba una década feliz. Pero poco después de completar **The Rise and Fall of Legs Diamond** (*Fin del rey del crimen*, 1960), un atípico film de gangsters, Boetticher decidió invertir algo de su dinero en un documental sobre Carlos Arruza, gran torero mexicano cuyo arte admiraba.

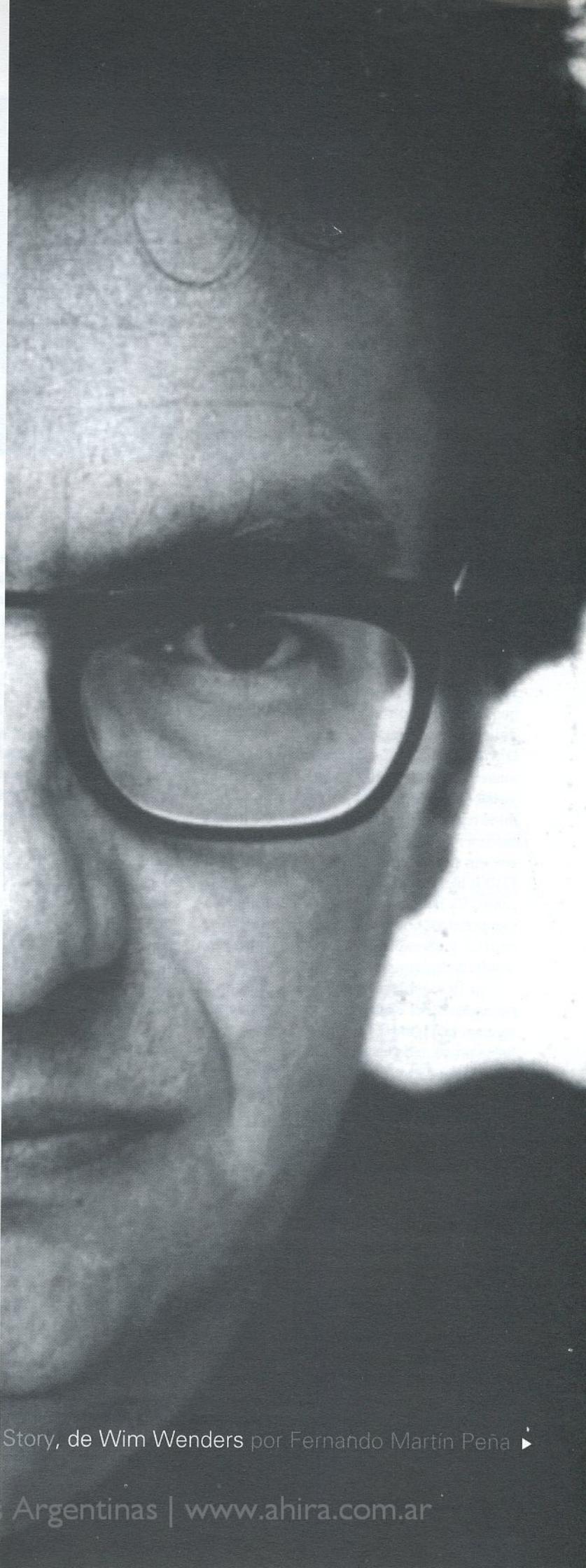
El rodaje en México exigió más tiempo y dinero de lo esperado. Debra no aguantó más

ers

y volvió a casa, pero Budd no fue tras ella y en cambio insistió en proseguir la filmación a toda costa. El film se llevó todos sus ahorros y lo obligó a buscar trabajo. En sucesión alucinante, Boetticher enfermó de los pulmones, sacó una cuenta corriente con un vendedor de tamales, trató de asaltar a un turista norteamericano, fue preso, pasó unos días en un manicomio, fue dado de alta y siguió dando tumbos por las calles de México hasta que Arruza se mató en un accidente automovilístico. Aún entonces se obstinó en completar algunas escenas adicionales con la esposa del torero y finalmente regresó a los Estados Unidos con los rollos a cuestas. La venta de un guión le permitió encaminar la postproducción. Cuando **Arruza** estuvo terminada, habían transcurrido nueve años.

Boetticher no filmó gran cosa después pero se casó nuevamente y se retiró a un ran-

Sobre *Lisbon Story*, de Wim Wenders por Fernando Martín Peña ▶



cho a criar caballos de raza. Se dice que en la actualidad trata de filmar en España un western con Robert Mitchum sobre guión de Burt Kennedy, un viejo amigo que escribió la mayoría de los siete films con Randolph Scott. **Arruza** es un film único en la historia del cine norteamericano, pero sólo unos pocos afortunados lo han visto.

3: Fuller, la ciudad y los perros

Con **The Big Red One** (*Más allá de la gloria*, 1981) Samuel Fuller regresó triunfante al cine norteamericano tras varios años de inactividad y exilio europeo. Con un nuevo contrato que le ofreció la Paramount, Fuller emprendió el rodaje de **White Dog**, un film sobre un perro racista. La sola mención del tema produjo tal controversia que la empresa no se animó a estrenar la película hasta 1991 y sólo le otorgó una distribución parcial en video.

La experiencia sabotó cualquier otro plan que Fuller tuviera para filmar en los Estados Unidos, de modo que se trasladó a París. Allí realizó **Les voleurs de la nuit** en 1983, que fue un fracaso y tuvo escasa difusión fuera de Francia. En 1988, alentado por su amigo Jacques Bral y por otros admiradores de su obra, Fuller decidió filmar la formidable novela de David Goodis *Calle sin retorno*. Los problemas económicos eran numerosos, pero Fuller ya había hecho cine con ellos. La película terminó realizándose con un presupuesto minúsculo en Portugal, en medio de grandes esfuerzos -no siempre fructíferos- por encontrar en Lisboa locaciones que parecieran norteamericanas. La película resultante es escrupulosamente fiel a Goodis y, a la vez, típica de Fuller, pero fue vilipendiada por la mayor parte de los admiradores de ambos.

En 1992 Fuller se alió a Jim Jarmusch y al finlandés Mika Kaurismaki para completar a su manera **Tigrero**, un film de aventuras que había proyectado hacer con John Wayne en la década del '50 y que debía transcurrir en el Matto Grosso. De esa experiencia resultó un documental seguramente maravilloso que, sin embargo, sólo unos pocos afortunados han visto.

Wenders y el misterio portugués

Lisbon Story no es la continuación de **El estado de las cosas**, aunque la acción transcurre en Portugal y reaparece Friedrich, el realizador (Patrick Bauchau). También reaparece Philip Winter (Rüdiger Vogler), otro viejo conocido que ronda la obra de Wenders desde **Alicia en las ciudades**. Winter es ahora sonidista y recibe una carta tardía: Friedrich está en Lisboa, tiene nuevamente problemas de producción y le pide que se reúna con él para ayu-



darlo a terminar un film documental sobre la ciudad.

Winter llega a Lisboa y se instala en el domicilio de Friedrich pero éste no está y nadie sabe decirle cuándo va a volver. El sonidista decide primero esperarlo y luego repartir los días en una búsqueda doble: la del realizador y la de los diversos sonidos que harán falta para el documental. El primer objetivo de esa búsqueda deriva en una suerte de intriga policial; el segundo, en una reflexión sobre la naturaleza de las imágenes y en el encuentro con el grupo local Madreus, cuya solista (Teresa Salgueiro) posee una voz de belleza indescriptible.

Winter revisa en moviola las tomas documentales que dejó Friedrich y descubre así que su amigo está embarcado en un obsesivo viaje personal cuyo destino es incierto pero implica una forma extrema de síntesis: la ficción ha sido reemplazada por el documental, la historia por el registro directo, el color por el blanco y negro, la compleja tecnología por una antigua cámara a manivela. Justo cuando uno cree que Friedrich no va a aparecer nunca y que todas las preguntas van a quedar sin respuesta, Winter sigue a un muchacho sospechoso y éste lo conduce a Friedrich, que camina tranquilamente por una calle. En ese punto, Wenders decide exponer sus ideas, meter a sus dos personajes en un cine abandonado y explicitar el problema: desilusionado porque ya no hay narradores de historias y harto de que todas las imágenes se hagan para vender algo, Friedrich ha resuelto abandonar el cine y concentrar su atención en el hallazgo de imágenes puras. La mirada corrompe, de manera que sólo pueden decirse puras las imágenes no vistas: por eso Friedrich abandonó su documental y decidió perderse por las calles de Lisboa llevando siempre sobre su espalda una *camcorder* encendida. Con ella ha obtenido docenas de cassettes que se apilan en una caja, sin ser vistos, a la espera de un ojo futuro e inocente que sea capaz de comprender ese film imposible.

Winter no puede creer lo que oye: ¿Su amigo se ha vuelto loco? En una primera instancia no le responde y se prepara para abandonar Lisboa, pero cuando se descubre enamorado de la solista de Madreus decide quedarse y responder: "*También son puras las imágenes apasionadas, las que provienen del corazón. Todavía podés contar con ellas. Dejate de joder y vení, que vamos a filmar*". Colgados de un tranvía a la Mack Sennett, Friedrich con su cámara a manivela y Winter con su *boom* retoman el film mientras Lisboa los contempla, sorprendida.

La alegría de rodar

Lisbon Story está hecha con la misma soltura que **Summer in the City** (1970) o **Im Lauf der Zeit** (t.l.: *En el transcurso del tiempo*, 1976) y es muy posible que, como ellas y tantas otras, su estreno porteño nunca se produzca. En este caso no sería del todo grave: el Instituto Goethe proveerá. Pero esta vez Wenders realiza, antes que un regreso al hogar, un repaso que le permite elaborar un manifiesto personal a la vez que un intento por exponer y resolver sus propias contradicciones. Éstas son las de un hombre que siente la necesidad de producir a pesar de todo: producir a pesar de que percibe un mundo lleno de *vidiotas* (sic) que contribuyen a la devaluación de las imágenes grabándolo todo con sus cámaras de bolsillo; producir a pesar del vértigo impuesto por el videoclip, que Wenders niega prolijamente cuando filma a Madreus en largos planos secuencia para **Lisbon Story**; producir a pesar de su predisposición a perderse en utopías borgeanas. La idea del film incorruptible que para mantenerse tal no ha de ser visto tiene precedentes semejantes en su propuesta para una historia de las películas imaginarias¹ o en el presunto film interminable en el que se embarcaría si no se viera limitado por las condiciones de producción².

Wenders ha combatido frontalmente la prepotencia de productores y distribuidores durante toda su carrera, en favor de un cine de expresión personal que él logró incluso en **Hasta el fin del mundo** (1991) y **Far Away, So Close** (1993), aunque en el primer caso debió transar una versión más corta para su distribución internacional, y aunque ambas fueron vilipendiadas por la mayor parte de la crítica, esa parte que cree que todo realizador que aplauden les queda debiendo algo.

La explícita moraleja de **Lisbon Story**, filmar desde las entrañas y confiar que esa autenticidad establezca la diferencia, puede parecer tan ingenua como el final de **Metrópolis** o tan obvia como el último episodio de los **Sueños** de Kurosawa, en el que un anciano en contacto con la naturaleza vive más y mejor. Pero **Metrópolis** es un film que se sigue vien-

do y discutiendo a pesar de sus setenta años y Kurosawa filmó después otras dos películas, una de las cuales se llama **Todavía no**. Las entrañas, la pasión, son garantía de longevidad.

Un elemento aparentemente menor de **Lisbon Story** es la relación entre Winter y Teresa Salgueiro, que Wenders pone en escena con magistral sencillez. No ocurre demasiado: la fascinación de él por ella se registra en un par de miradas, una conversación, una despedida, una insinuación. Pero es el potencial de esa sencillez todo lo que necesita Friedrich para desenroscarse y volver a filmar. Es, también, todo lo que necesita cualquier escéptico para volver a Wenders.

Los 100 años de Wim

En un sentido, este film extraordinario es también una de las posibles Historias del Cine. Por aquí desfilan las primitivas tomas de vistas, la cámara inquieta de los primeros vanguardistas, el iris, la traumática llegada del sonido y el lento descubrimiento de que su empleo adecuado agregaba toda una dimensión expresiva. El film es, alternativamente, *road movie*, comedia, intriga policial, documental, reportaje y melodrama, e invoca explícitamente los espíritus de Fellini, Vertov, Keaton, Chaplin, Ozu y Manoel de Oliveira, el realizador portugués que es casi tan viejo como el cine y cuyo testimonio es tan simple, calmo y sabio como la conclusión del film: "*Nada es real*", dice Oliveira, "*tal vez lo sea la memoria, pero en definitiva ésta con los años también se convierte en ficción*".

En ese cineasta perdido en una ciudad extraña, que elabora una obra tan imposible como apasionada, hay retazos de mucha gente: de Nicholas Ray, que vivió varios años lejos del hogar y trabajó hasta su muerte tratando de recuperar un film de montaje complicadísimo que le perdieron en el festival de Cannes; de Sam Fuller, que todavía vive su exilio en París y en 1989 trató de hacer una película norteamericana en Lisboa; de Budd Boetticher, que perdió todo su dinero, su mujer y siete años de su vida intentando terminar en México un documental sobre un torero que se le murió en medio del rodaje. De Orson Welles, desde luego, patrono del exilio autodestructivo y del cine inconcluso.

Notas

1. Ver "A history of imaginary films" en *The Logic of Images por Wim Wenders*, página 86; Faber & Faber, Londres, 1992. En el mismo artículo WW se arrima a Funes al imaginar la existencia de una memoria capaz de registrarlo todo: "*el movimiento de las nubes en el cielo, cada gesto y cada paso de cada individuo...*"

2. Ver entrevista con Walter Donohue en *Sight and Sound*, Londres, abril de 1992.

Filmografía de Wim Wenders por Héctor V. Vena y Fernando Peña

films de corto y medio metraje

- 1966 **Schauplaetze**; 16mm.
 1967 **Same Player Shoot Again**, c/Hans Zischler. 16mm.
 1968 **Silver City**; 16mm.
Alabama, 2000 Light-Years, c/Paul Lys, Peter Kaiser, Werner Schroeter, Christian Friedel, Murier Werner, Schrat, King Ampaw.
 1969 **3 amerikanische LP's**, c/Peter Handke, WW. 16mm.
Polizeifilm, c/Jimmy Vogler, Kasimir Esser. 16mm.
 1974 **Aus der Familie der Panzerechsen/Die Insel**, c/Lisa Kreuzer, Katja Wulff, Helga Trümper, Nicolas Brieger, Helga Trümper, Marquard Bohm. Para TV; 16mm.
 1982 **Reverse Angle-Letter from New York**, c/WW, Isabelle Weingarten, Tony Richardson, Francis Ford Coppola. Para TV; 16mm.
Chambre 666 (N'importe quand...), c/Jean-Luc Godard, Mike de Leon, Paulo Rocha, WW, Werner Herzog, Monte Hellman, R. W. Fassbinder, Robert Kramer, Steven Spielberg, WW, Susan Seidelman, Maroun Baghadi, Noel Simsolo, Michelangelo Antonioni, Paul Morrissey. 16mm.

largometrajes

- 1970 **Summer in the City (Dedicated to the Kinks)**, c/Hans Zischler, Gerd Stein, Muriel Werner, Helmut Färber, Edda Köchl, WW. No se estrenó, pero circuló en ciclos retrospectivos con el título *Verano en la ciudad*. 16mm.
 1971 **Die Angst des Tormanns beim Elfmeter**, c/Arthur Brauss, Erika Pluhar, Kai Fischer, Libgart Schwarz, Marie Bardichwski, Rüdiger Vogler, WW. No se estrenó comercialmente pero circuló en ciclos retrospectivos como *El temor del arquero al penal*.
 1973 **Der scharlachrote Buchstabe**, c/Senta Berger, H. C. Blech, Lou Castel, Hans-Christian Blech, Rüdiger Vogler. No se estrenó, pero circuló en ciclos retrospectivos como *La letra escarlata*.
 1974 **Alice in den Städten (Alicia en las ciudades)**, c/Rüdiger Vogler, Yella Rottländer, Lisa Kreuzer, Hans Hirschmüller, WW.
 1975 **Falsche Bewegung**, c/Rüdiger Vogler, Hanna Schygulla, Hans-Christian Blech, Marianne Hoppe, Nastassja Nakszynski (Kinski), WW. No se estrenó. Circuló como *Movimiento falso*.
 1976 **Im Lauf der Zeit**, c/Rüdiger Vogler, Hanns Zischler, Lisa Kreuzer, Rudolf Schündler, Marquard Bohm, WW.
 1977 **Der amerikanische Freund/L'ami américain (El amigo americano)**, c/Bruno Ganz, Dennis Hopper, Lisa Kreuzer, Gérard Blain, Samuel Fuller, Nicholas Ray, Peter Lilienthal. Coproducción con Francia.
 1980 **Nick's Movie-Lightning Over Water**, de WW y Nicholas Ray, c/Gerry Bamman, WW, Nicholas Ray, Tom Farrell. Coproducción con Suecia.
 1982 **Hammett (Investigación en el barrio chino)**, c/Frederic Forrest, Peter Boyle, Marilu Henner, Roy Kinnear, Elisha Cook, Sylvia Sidney, Samuel Fuller, David Patrick Kelly, Jack Nance, Royal Dano. Producción norteamericana. Comenzó a realizarse en 1978 pero no se terminó hasta 1982. Tiene escenas dirigidas, sin acreditar, por Francis Ford Coppola.
Der Stand der Dinge/The State of Things (El estado de las cosas), c/Patrick Bauchau, Isabelle Weingarten, Rebecca Pauly, Samuel Fuller, Roger Corman, Robert Kramer. Coproducción entre Alemania Fed., Estados Unidos y Portugal.
 1984 **Paris, Texas (Idem.)**, c/Harry Dean Stanton, Nastassja Kinski, Dean Stockwell, Aurore Clément, Hunter Carson, Bernhard Wicki. Coproducción entre Alemania Fed., Francia e Inglaterra.
Tokio-Ga/Idem., c/Chishu Ryu, Yuharu Atsuta, Werner Herzog. Documental. Coproducción con Estados Unidos. 16mm.
 1987 **Der Himmer uber Berlin/Les ailes du désir (Las alas del deseo)**, c/Bruno Ganz, Solveig Dommartin, Otto Sander, Curt Bois, Peter Falk. Coproducción con Francia.
 1989 **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten/Notebook on Cities and Clothes/Carnet de notes sur vêtements et villes**, c/Yashiro Yamamoto, WW. Coproducción con Francia.
 1991 **Bis ans Ende der Welt/Jusqu'au bout du monde/Until the End of the World (Hasta el fin del mundo)**, c/Solveig Sommartin, William Hurt, Rüdiger Vogler, Sam Neill, Jeanne Moreau, Max von Sydow, Chishu Ryu. Coproducción entre Alemania, Francia y Australia.
 1993 **Faraway, So Close**, c/Otto Sander, Peter Falk, Horst Buchholz, Nastassja Kinski, Heinz Ruhmann, Bruno Ganz, Solveig Dommartin, Rüdiger Vogler, Lou Reed, Willem Dafoe. Al cierre de este número estaba anunciado su estreno, con el título *Tan lejos y tan cerca*.
 1995 **Lisbon Story**.

moretti & caro diario

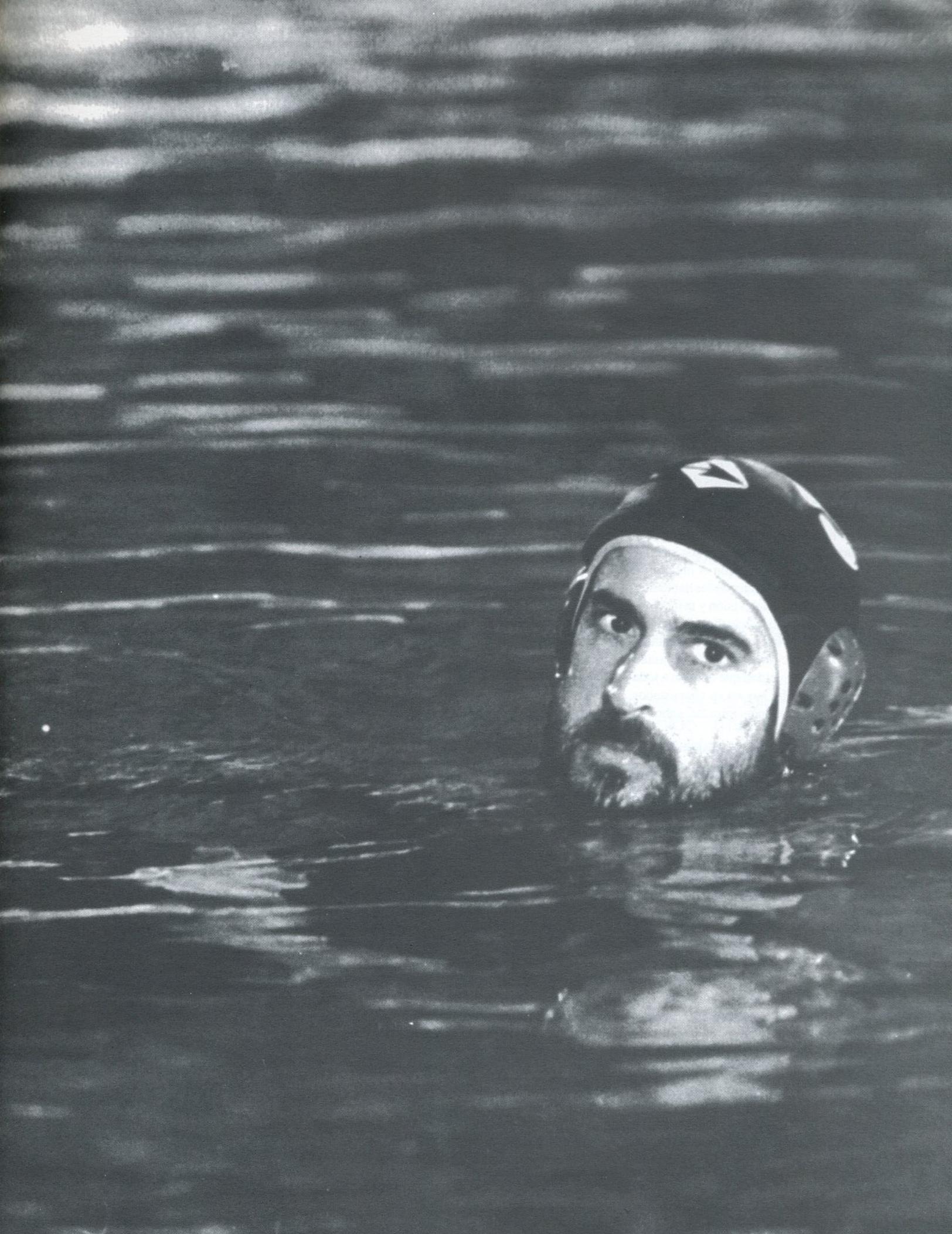
vanguardia y autobiografía

por sergio wolf



El género autobiográfico —como tantas otras veces— es una herencia que el cine recibe de la literatura. Género autobiográfico que nuevamente, ahora en otro soporte, vuelve a demostrar que la verdad es sólo un modo particular de atribuirle sentido a las cosas. Es decir: un modo de encubrir la falsedad bajo la verdad de la subjetividad, o algo que sólo puede, fatalmente, alterar el pasado de la memoria. Y más allá de incursiones ocasionales, la historia del cine de los últimos cincuenta años ha tenido tres persistentes, conspicuos pilares de la autobiografía filmada: Fellini, Truffaut y Woody Allen. Trascendiendo el hecho de que se haya constatado o no —y el caso Fellini es prueba contundente¹— la autenticidad de lo que se presume autobiográfico, todos ellos dicen haber reconvertido sus vivencias en obras donde la subjetividad de la mirada o la experiencia o el pensamiento tuvieron un protagonismo único. No hay Roma ni Rimini “verdaderos” en Fellini, ni hay adolescencias “verdaderas” en el Antoine Doinel de Truffaut, ni una Nueva York “verdadera” en Allen. Lo que hace intransferibles a esas obras no es su mayor o menor semejanza con lo real, sino la manera de mirar y construir lo real.

El cine de Nanni Moretti afirma su vínculo con lo autobiográfico porque ha ido ensanchando un espacio de subjetividad y desplegando la singularidad de una percepción del mundo, más que por incluir como actores principales o secundarios a su padre —como en **Sogni d'Oro**— o amigos —en todas sus películas—, o por escenificar momentos que le ocurrieron “realmente”. Y el modo en que se distancia de Fellini, Truffaut y Allen es haciendo añicos la idea de la evocación nostálgica, narrando un puro presente que consiste en el proceso mismo de hacer (o escribir, nunca mejor empleado el sinónimo) sus films. Es que en Moretti no se trata de volver melancólicamente a un lugar y una época como en **Amarcord** de Fellini o en **Días de radio** de Allen, ni de volver a recobrar un sentimiento como en **Besos robados** de Truffaut. Más bien el pensamiento va en busca de la comprensión del presente. Parece entonces una consecuencia inevitable en su obra que su último film, **Caro diario** (1994), tenga la forma de un ensayo confesional, concebido en una primera persona del singular, y habitado por reflexiones íntimas acerca de la relación con su propia generación y con el país y la cultura de su tiempo. Y en este sentido Moretti continúa transformando su obra y retoma otra idea de lo autobiográfico: lo autobiográfico ya no como recuperación de un pasado sino como proceso dinámico que se funda en lo cambiante de la experiencia temporal.



Percibo, luego pienso

Si hay una palabra con la que fricciona el cine de Nanni Moretti, esa palabra es *consenso*. Y junto al *consenso* se alinean todas las palabras que se desprenden de ella: *lugar común, certidumbre, canonización*. Es que para Moretti el cine no es una construcción edificada en certezas; su utopía, por el contrario, consiste en abrir una satírica zona liberada donde todavía sea posible pensar en voz alta.

De lo que se trata, por tanto, es de poner en suspenso afirmaciones taxativas y concepciones aceptadas por la época o el imaginario imperante. De allí que la situación que suele privilegiar en sus películas sea la del solitario introspectivo en radical disconformismo o desacuerdo con lo que le rodea, y en especial con el destino de disolución que ha signado a su generación. En *Bianca* esto colisionaba con los modos instituidos de entender la enseñanza, la amistad o la felicidad; en *Basta de sermones* con los modos instituidos de entender la religión y la responsabilidad; en *Palomita roja* con los modos instituidos de entender la expresión humana y la política; y al llegar a *Caro diario* ya se trata de los modos instituidos o absurdos de convivir con el mundo: se trate de los hábitos o edificios de los habitantes de Roma, se trate de la televisión y la incomunicación, se trate del ejercicio discrecional del poder por parte de los médicos. Más que el "balance", la evocación casi feliz de un pasado y la ausencia de tragicidad que animan a toda obra de autobiógrafo, hay en su cine estados temporales que proponen miradas sobre lo circundante.

Moretti no hace del conformismo una profesión de fe, sino al revés: pone en crisis sus hallazgos anteriores, aún los que redundaron en más potentes resultados estéticos. Una libertad de estilo única en el cine contemporáneo ha ido atravesando su obra: ha ido avanzando desde una narrativa más deudora de Hitchcock o Rohmer en *Bianca*, pasando por las yuxtaposiciones temporales y las imágenes mentales en el mismo tiempo presente de *Palomita roja*, hasta el ensayo compuesto por tres capítulos -*En motoneta, Islas y Médicos*- de *Caro diario*. Contra lo que puede suponerse y muchos críticos afirmaron, las obsesiones más privadas dejan su lugar de efusiones egocéntricas y narcisistas para convertirse en decisiones estéticas que son en sí mismas un comentario sobre Italia y sobre el estado del mundo, y sobre el estado del cine en particular. Esas decisiones estéticas son las que le permiten volver a trasponer los límites de lo autobiográfico: no se trata solamente de lo que Moretti piensa sino de lo que la película expresa. O como lo metafORIZABA un personaje de *Palomita roja*: "Cada silencio, un gol".

Quién soy, dónde estoy

En cada nuevo film, Moretti replantea sus formulaciones cinematográficas pero insiste en hacer trascender lo presuntamente individual a lo generacional. Tradicional en la cultura italiana, la figura del testigo crítico es asumida por el propio Moretti para retornar cíclicamente al problema de la pertenencia e interroga a su generación y a las generaciones precedentes acerca de lo que han hecho de Italia. Así, se pregunta por el sentido del amor por los otros -alumnos, amigos, parejas- en *Bianca*, por el sentido de la filiación -familiar, religiosa- en *Basta de sermones*, por el sentido de la expresión -política, estética- en *Palomita roja*, o por el sentido de claudicación del mundo contemporáneo -el cine hiperviolento, la televisión y los intelectuales, los "especialistas"- en *Caro diario*. ¿Qué nos han legado? y ¿Qué hemos hecho con nuestros sueños?, son las dos interrogaciones que recorren su filmografía.

Atravesadas por su escepticismo irónico y siempre con el propósito de comprender el país en el que vive, Moretti le formula preguntas a su generación, cuando afirma que "a menudo, los jóvenes cineastas italianos se dedican a contar historias que se pudieron contar mejor hace treinta años. Historias que convienen perfectamente a la televisión, porque la mayoría de las veces se trata de historias confortables²". Y también interroga a la generación que lo precedió, al sostener que "todos los cineastas de la comedia italiana hablaron de un medio que era lejano al de ellos: un obrero, un pequeño burgués. Ellos se burlaban de un medio del que eran extraños. Personalmente, me burlo de personajes de un medio que me es próximo, que conozco bien. Es un poco la autobiografía como crueldad sobre sí mismo (...) La autoironía es obligatoria, bajo pena de devenir ridículo³".

Moretti "lee" la historia de su país y de su cine en particular, produce a jóvenes cineastas con su productora Sacher Films desde 1987 involucrándose en los proyectos, no como mero inversor. E inscribe sus apuntes provisorios en las propias películas. En los reportajes dice que "políticamente me he formado en los años '70... Cinematográficamente me siento más próximo a los años '60. Resisto en los años '80 porque ellos no me resultaron demasiado interesantes⁴". En sus films, actualiza esa vocación de las vanguardias estéticas por reinventarlo todo. Y si elige las vanguardias cinematográficas de los '60, es porque Moretti propone un tipo de rodaje más próximo al del Neorealismo o la Nouvelle Vague porque busca que el cine continúe nutriéndose de lo contingente -o de "lo que no se pone en una película"-, y porque el sentido del montaje no consiste en seguir una lógica unívoca sino que es

capaz de bifurcarse hacia situaciones en apariencia laterales.

Por si fuera poco, Moretti pone *in praesentia* a intelectuales que hacen las veces de referentes -como hacían Godard con Jeanson o Allen con Bettelheim-, incluyendo al cineasta Raúl Ruiz en *Palomita roja* explicando que hay cuatro tipos de silencio distintos, y en *Caro diario* a Alexander Rockwell y el lugar desolador donde fuera masacrado Pier Paolo Pasolini. Es extraordinariamente bello el modo en que el primer episodio de *Caro diario* epiloga en Pasolini luego de desandar los lugares más sorprendentes de Roma, como si quisiera continuar lo pensado por Pasolini en *Mamma Roma*. No es que Moretti solamente ponga al día las vanguardias, sino que incluye el cuerpo citado de los buscadores e independientes, capaces -como predicaba Cassavetes- de huir de la "perfección bonita".

Efectivamente, Moretti es un promotor de una mirada propia e intransferible sobre las cosas pensando que esa concepción quedará marcada en los films, tal como cuando en *Bianca* su personaje -Michele Apicella- ante un chico que cuenta sus intereses le dice "autónomo, ¡bien!". Es esa autonomía la que este alucinado reivindica como misión del cineasta en el mundo, aunque sus personajes lo intenten todo y siempre fracasen en su intento. Pero aun fracasando, saben que hicieron lo opuesto a lo que se esperaba de ellos. Y ese estar en disonancia con el mundo es su fuerza.

Notas

1. Decía Fellini, ironizando sobre el tema: "Nada real me sucedió nunca. Lo he inventado todo". Y ampliaba: "Me inventé enteramente: infancia, personalidad, sueños y memorias". Quería decir, creo, que el problema de la "verdad" en cuanto a la subjetividad intransferible de las vivencias mixtura la imaginación con "lo real". Y que cuando esto es recepcionado por "otro" empieza a pertenecer al territorio de la ficción.

2. Extraído de una entrevista de Serge Toubiana y Nicolas Saada en *Cahiers du Cinéma*, edición especial 40 años N° 443-444, Mayo 1991.

3. Extraído de una entrevista de Charles Tesson en *Cahiers du Cinéma*, N° 391, enero de 1987.

4. Ibid. *Cahiers du Cinéma*, 1991.

Filmografía de Nanni Moretti

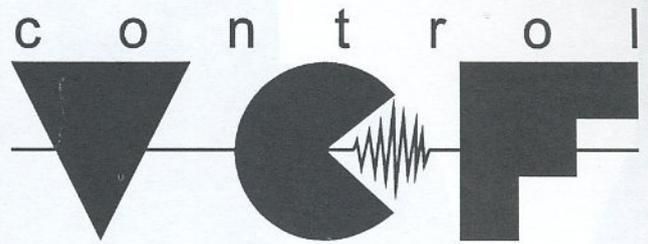
Nació en Brunico, Italia, el 19 de agosto de 1953.

colaboraciones varias

- 1976 **Padre Padrone** (*Idem.*), de Paolo y Vittorio Taviani; actor.
1987 **Notte italiana**, de Carlo Mazzacurati; productor.
1988 **Domani accadrà** (*Mañana sucederá*), de Daniele Luchetti; productor.
1990 **Il portaborse** (*Bajo sospecha*), de Daniele Luchetti; actor y productor.

como realizador

- 1973 **La sconfitta**, c/NM, Luca Codignola y Franco Moretti; también guión y producción. Cortometraje en súper 8 (26').
Paté de bourgeois, c/NM, Mariella Bramaglia y L. Codignola; también guión y producción. Cortometraje en súper 8 (26').
1974 **Commi parle frate?**, c/NM, L. Codignola y Vincenzo Vitobello; también guión y producción. Mediometraje en súper 8 (52').
1976 **Io sono un autarchico**, c/NM, Simona Frosi, Fabio Traversa y Andrea Pozzi; también guión, montaje y producción. Largometraje en súper 8, ampliado a 16 mm. (95').
1978 **Ecce bombo**, c/NM, Luisa Rossi, Glauco Mori y Lorenza Ralli; también dirección y guión. 35 mm. (103').
1981 **Sogni d'Oro** c/NM, Piera Degli Esposti, Laura Morante y Alessandro Haber; también guión. 35 mm. (105'). León de Oro en el Festival de Venecia.
1984 **Bianca** c/NM, L. Morante, Roberto Vezzosi y Remo Remotti; también argumento y coguión. 35 mm. (95').
1985 **La messa è finita** (*Basta de sermones*) c/NM, Margarita Lozano, Ferruccio de Ceresa y Enrica Maria Modugno; también coguión. 35 mm. (94'). Oso de Plata en el Festival de Berlín.
1989 **Palombella rossa** (*Palomita roja*) c/ NM, Silvio Orlando, Mariella Valentini y Alfonso Santagata; también argumento y guión. 35 mm. (87').
1991 **La cosa**. Documental.
1994 **Caro diario**, c/NM, Renato Carpentieri, Raffaella Lebboroni y Carlo Mazzacurati; también guión. 35 mm. (100').



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



ANTE LA LEY, HAY UN GUARDIAN

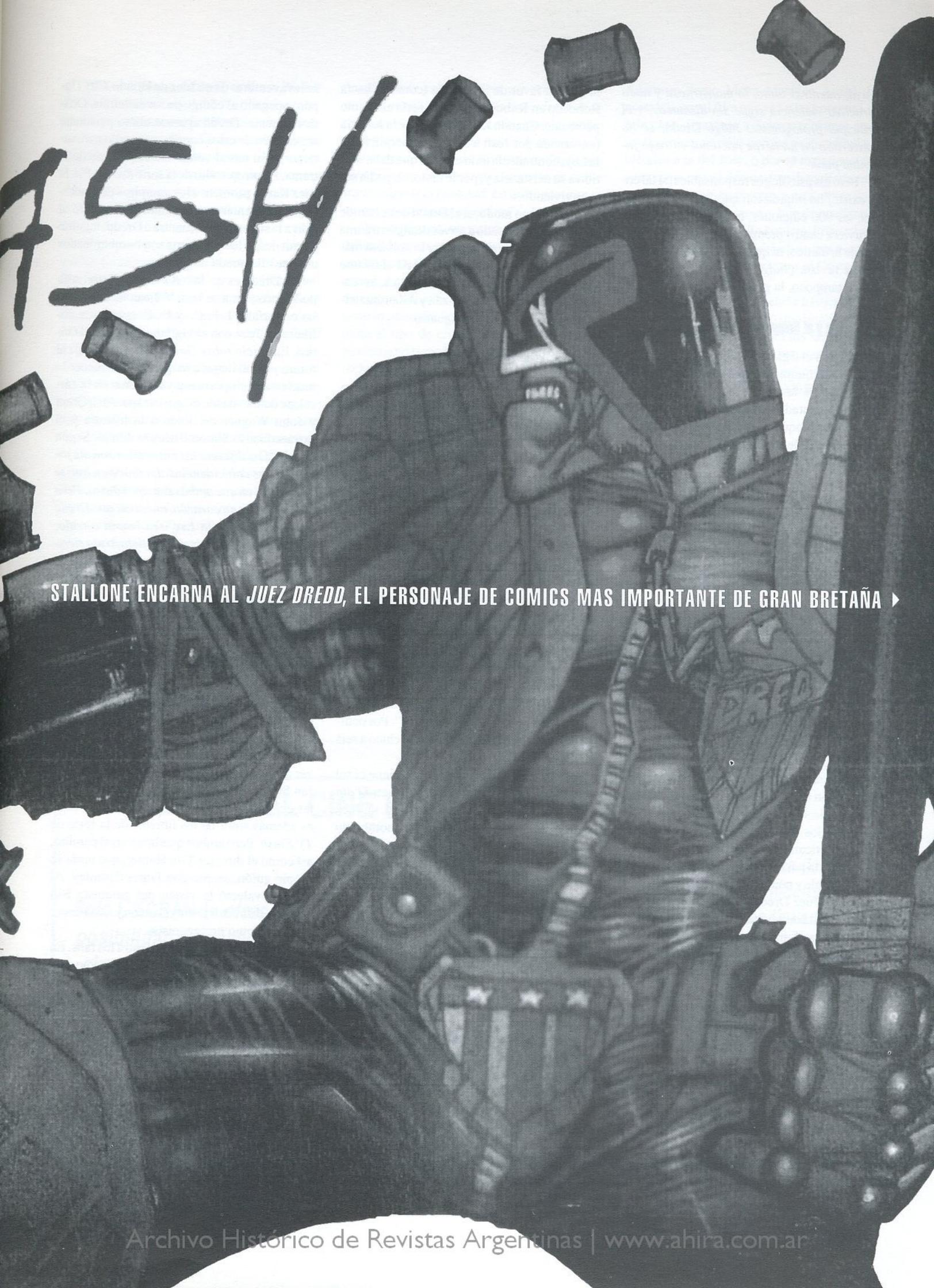
JUDGE DREDD

I - Anarquía en el Reino Unido

La historia comienza en 1976, cuando la editorial inglesa I. P. C. lanza al mercado *Action*, una revista dedicada totalmente a las historietas de acción. Desde años atrás, la violencia gráfica de publicaciones similares preocupaba a los padres y a la prensa, pero *Action* era una pesadilla: no sólo corría la sangre como nunca antes en los *comics* británicos, sino que además sus páginas atacaban a toda autoridad establecida. En pleno apogeo del movimiento *punk*, los jóvenes lectores aplaudían esa política editorial y la revista se vendía muy bien. Sin embargo, en cierto momento la presión se hizo demasiado fuerte y la compañía W. H. Smith, principal distribuidora británica, se negó a distribuir *Action*, lo cual derivó en su clausura.

Perdida esa primera batalla, la editorial volvió a la carga al año siguiente con la revista *2000 A.D.*, en la que todas las historietas estaban ambientadas en el futuro. Eso permitía tratar con cierta seguridad temas incómodos como la represión policial, el fascismo en el poder y la falta de perspectivas para la juventud en general. Pero algunos críticos siguieron viendo en *2000 A.D.* una señal apocalíptica. Uno de los más importantes, Denis Gifford, historiador y colaborador de la *Enciclopedia de los Comics* escribió en un artículo de 1983: "Según la editorial, dado que los relatos de 2000 A.D. transcurren en el futuro, no influirán en los niños. Este argumento espúreo espera el momento en que algún psicólogo responsable lo des-

por FABIO P. BLANCO
para guadalupe



STALLONE ENCARNA AL *JUEZ DREDD*, EL PERSONAJE DE COMICS MAS IMPORTANTE DE GRAN BRETAÑA ▶

truya; mientras tanto, la monstruosa y nada atractiva violencia sigue sin disminuir, y el principal protagonista, Judge Dredd, se ha convertido en un héroe nacional entre la juventud punk”¹.

Pero los psicólogos responsables (si tal cosa existe) no impidieron que 2000 A.D. superase las 900 ediciones, ni que el Juez Dredd obtuviera cuatro premios Eagle al mejor personaje británico, ni que desde 1983 tuviera su propia revista (*Judge Dredd Magazine*). Ni ahora, tampoco, la película.

II - La vida y el tiempo del Juez Joe Dredd

Estamos en el siglo XXII, 46 años después de la guerra termonuclear que cambió la faz de la Tierra. Sobre la costa Este de lo que otrora fueran los Estados Unidos se alzan los pantagruélicos bloques de edificios de Mega City One, capaces de albergar 800 millones de habitantes. Patrullando sus calles y puentes elevados o cruzando el cielo en sus hovermotos, los Jueces vigilan. Con sus cascos que recuerdan a los de los *bobbies*, parecen policías, pero son mucho más: los Jueces pueden arrestar, condenar y si es necesario ejecutar la pena capital con sus propias armas. Aparte del alcalde, ellos son la única autoridad. Si un Juez transgrede aquello que debe hacer respetar es condenado a cumplir veinte años de prisión en Titán, la luna de Júpiter. Pero esto raramente sucede: por lo general un Juez que se jubila decide seguir legislando más allá de los límites de Mega City. Una de esas regiones es Undercity, la vieja ciudad de Nueva York que permanece, subterránea y en ruinas, habitada por parias, *freaks* y robots rebeldes; otra zona a elegir está habitada por colonos mutantes y es conocida directamente como Tierra Maldita. Esta región se extiende hasta la costa del Pacífico, donde se eleva Mega City Two.

Entre los componentes de esa guardia de élite, genéticamente seleccionada y duramente entrenada para reprimir, se destaca uno por incorruptible y por la cantidad de arrestos efectuados: el Juez Dredd. Dredd parece una versión futurista de Javert, el policía de *Los miserables*: para él, ninguna debilidad humana es excusa para delinquir. La ley es su religión y su única actividad consiste en cuidar que ésta se cumpla. En realidad, toda la organización de los Jueces tiene un aire entre espartano y monacal. Apenas duermen diez minutos en una máquina que les brinda el descanso de ocho horas y deben mantenerse célibes para no ser expulsados del cuerpo o desterrados. Cuando una chica le declara su amor, Dredd responde sin lamentarlo: “Soy un Juez; sólo puedo amar la ley”.

Esto no es sorprendente: Dredd encarna al edificio entero de la Ley, con sus fallas y virtudes, y en eso consiste toda su personalidad. Si Dredd abandonara el simple acatamiento de

la Ley en favor de la Justicia (como lo hacía Robocop en *Robocop 3*) ya no sería el mismo personaje. Cuando Javert cedía ante la Justicia (encarnada por Jean Valjean) en perjuicio de la Ley, contradecía todo aquello que daba sentido a su existencia y, por lo tanto, no podía seguir viviendo.

Del mismo modo, si el Dredd de celuloide apareciera justificado a través de algún trauma infantil o algún repentino amor lo volviera más tierno y menos fascista, ya no sería el mismo personaje. El cine ya ha matado antes: los cadáveres de Dick Tracy, Tarzán y Allan Quatermain están allí para atestiguarlo.

III - El último gran antihéroe

John Wagner y Alan Grant, principales guionistas del *comic*, siempre lo enfocaron como un conflicto entre los impulsos y ambiciones razonablemente humanos de buenas o malas personas y la monolítica ley de los Jueces. Así, dependiendo de las circunstancias, Dredd se presenta como héroe o antihéroe.

En el episodio *Tras el muro* el Juez arresta a un chico en actitud sospechosa (corría) y, como no confiesa, lo lleva al salón de la Justicia, donde lo interrogan, lo desnudan, lo esculcan y lo obligan a tragar un brebaje para vaciarle el estómago. Encuentran así una brizna de hierba perteneciente a uno de los pocos jardines de la ciudad. Dredd llama a la propietaria pero esta no quiere hacer la denuncia: le gusta pensar que su jardín es un Edén para los chicos. “*Está en su derecho, ciudadana -responde Dredd- pero no me culpe si un día uno de ellos la roba o le quema la casa*”. Por ocultar información, Dredd condena al chico a seis meses en el reformatorio.

Aunque en esa historia el Juez tiene el rol de villano, resulta ser todo un héroe en *El día en que la Ley murió*. Allí aparece Cal, un Juez loco y criminal que consigue ser nombrado Juez Jefe. Bajo su mandato se dictan las leyes más absurdas y se asesina a quien no las cumple. Cal prohíbe casi todo, nombra Juez Ayudante a su pez dorado (el Juez Fish) y tras una frustrada rebelión encabezada por Dredd, toda la población de Mega City es condenada a muerte, en orden alfabético. Siguiendo la trama de *Yo, Claudio*, de Graves, John Wagner desarrolló en esta saga del Juez Cal una sátira divertida, cruel y emocionante de cualquier dictadura.

Pasaron los años y la popularidad de Dredd creció, así como su universo ficticio, que se prolongó a otros *comics* de la I. P. C.. Apareció la *Judge Anderson*, de la División Psi, encargada de casos sobrenaturales, y se conocieron nuevos datos geográficos del futuro: en *Calhab Justice* se narra la lucha de los habitantes de Calhab (Escocia) por independizarse de Brit-City (Inglaterra) y en *Shimura* pueden seguir-

se las aventuras de un Juez de Hondo-City (Japón) apegado al código de los samurais. Ocasionalmente, Dredd aparece como personaje secundario de estos *comics*, pero sólo para interponer su moral como un escollo más de la trama. En un episodio de la serie *Karyn, Psi*, la Juez Karyn promete a los vampiros de Undercity parlamentar con las autoridades, pero al salir a la superficie encuentra a Dredd, munido de misiles, y los vampiros son bombardeados sin que ella pueda impedirlo.

Si Dredd es un Javert *avant la lettre*, sólo pudo encontrar a su Jean Valjean ideal cuando las editoriales I. P. C. y D. C. acordaron enfrentar al Juez con el vigilante de Ciudad Gótica. En *Juicio sobre Gotham*, Batman viaja al futuro pero al llegar a Mega City los Jueces lo muelen a cachiporrazos y lo meten en la cárcel, de donde -desde luego- escapa. Alan Grant y John Wagner escribieron la historia y el extraordinario Simon Bisley la dibujó. Según Grant, “*Las diferencias entre ellos son mayores que las coincidencias. Lo único en que se parecen es en que ambos son tipos duros. Pero Batman tiene un corazón, mientras que Dredd no. Dredd acata la Ley, sea buena o mala; Batman intenta servir a la Justicia, trata siempre de jugar limpio*”.

IV - Yo, el jurado

Alguna vez, una película transportó *La tempestad* de Shakespeare al espacio², pero parece difícil que *Judge Dredd*, la película, resulte ser una versión futurista de *Los miserables*.

Desde que los productores C. Lippincott y E. R. Pressman iniciaron el proyecto del film en 1987, dos de los muchos nombres involucrados ofrecieron al principio la esperanza de ver al Juez fielmente retratado en la pantalla: Jan Strand y Howard Chaykin son importantes guionistas de *comics* y el segundo de ellos es además autor de los libretos de la serie de *TV Flash*. Pero ambos quedaron en el camino, así como el director Tim Hunter, que tenía su propio guión, escrito con James Crumley. Al final prevaleció la visión del guionista Bill Wisher, el director Danny Cannon y... Sylvester Stallone como protagonista.

Esto último preocupó mucho a los fans. En el *comic* nunca se ve el rostro del juez, sino apenas la nariz, la boca y el mentón, que es lo que no cubre su casco³. Era de temer que ninguna estrella de cine querría pasar dos horas de película sin mostrar la cara, y ese temor fue confirmado por las primeras fotos que circularon de Stallone con el traje de Dredd (algo modificado) y sin casco. Pronto empezaron a llegar cartas de lectores indignados y en la *Judge Dredd Magazine*⁴ el productor Lippincott debió responder preguntas como “¿Por qué modificaron el traje de Dredd, invariable a través de dieciocho años de *comic*?”

"Discutí eso con el dibujante Kevin Walker [de Judge Anderson y ABC Warriors] que estuvo algunos meses en Los Angeles diseñando conceptos para el film. Él dice que el diseño original de Dredd es muy de los '70 y nunca fue puesto al día. Algunos de sus elementos son irreales; funcionan en el comic pero no en una película: el cierre, las grandes hombreras... Un fiel traslado del traje de los comics restaría al personaje la movilidad y flexibilidad que un Juez necesitaría en la vida real, así que tenía que ser más años '90 para que Dredd fuera más realista. Kevin lo adaptó para que lo lleve una persona real pero manteniendo el encanto del comic según fue concebido en 2000 A.D."

Lippincot debió explicar además que el hecho de que Dredd aparezca sin casco es parte fundamental del guión, así como otros cambios significativos. En el film no es una guerra termonuclear sino un desastre de tipo ambiental lo que desencadena el mundo de Dredd: "Si ustedes piensan en la Tierra Maldita como en el comic, la devastación provocada por una guerra nuclear haría imposible que cualquier cosa existiera allí. Fíjense lo que pasa con las víctimas de pruebas y accidentes nucleares y de plantas de energía. Hoy en día son problemas ambientales concretos, como la lluvia ácida, los que provocan cambios en la naturaleza". Otro punto a discutir fue el comportamiento de Dredd en el film; la respuesta de Lippincot era previsible: "En los comics, Dredd aparece a menudo como antihéroe. Leí mucho acerca de los héroes y su mitología antes de comenzar

con él. En la película tiene que ser el héroe, porque el público no podría entenderlo de otra manera. El cine ofrece a la gente un medio para vivir audazmente a través de las vidas de los héroes de celuloide. Con la tecnología moviéndose tan rápidamente, la gente se siente superada por la realidad. Lo que necesitan es un entretenimiento escapista".

Por otra parte, un resumen del argumento difundido poco antes del estreno del film aparenta cierta fidelidad a los lineamientos del comic. Aparece la pandilla de "Pa" Angel, uno de cuyos miembros -Mean Machine Angel- tiene implantado un dial en la frente que determina el tipo de crimen que cometerá. Mean Machine no tiene brazos propios: su brazo derecho es una poderosa garra capaz de machacar a un ser humano hasta hacerlo papilla. Ambos injertos fueron hechos a pedido de "Pa" Angel, cuando descubrió que el pequeño Mean amaba juntar flores y jugar con un conejito. Como era de temer, los guionistas han creado una explicación para la arisca personalidad del Juez: "La temprana amistad de Dredd con su compañero de clases de la Academia, Rico, termina cuando éste se vuelve malo y Dredd se ve obligado a juzgarlo". En las historietas, Rico es un clon fabricado con una célula del Juez y, por lo tanto, son físicamente idénticos. Por supuesto, Rico es un villano.

Además de Stallone, **Judge Dredd** tiene un reparto atractivo: Diane Lane como la Juez Hershey, Armand Assante como Rico, Max von Sydow como el Jefe de Justicia Fargo, Jurgen Prochnow como Griffin y Chris

Adamson como Mean Machine Angel. La nostalgia por el film que ya no será permite, en este caso, imaginar a Schwarzenegger en el protagónico, no sólo porque su mandíbula es idéntica a la del Juez, o por su experiencia en personajes que no demuestran demasiada emoción, sino también porque, a esta altura de su estrellato, él podía darse el lujo de ocultar parcialmente su rostro. Ello hubiera proporcionado al personaje el aura misteriosa que posee en el comic, algo entre Robocop y el Cristo fuera de cuadro de **Ben Hur**.

Estrenada en Gran Bretaña a fines de julio y enfrentada ahora al juicio implacable del público, **Judge Dredd** es para los fans ingleses del comic la película que esperaron durante dieciocho años. Cuando se estrene en Argentina será, probablemente, una más de Stallone.

Notas

1. Gifford sumergía así su ilustre carrera en la contradicción. En 1973 había publicado su *Pictorial History of Horror Movies*, que no sólo estaba ilustrado con toda clase de imágenes terribles, sino que además terminaba citando la célebre invocación del Dr. Pretorius en *La novia de Frankenstein*: "¡Por un nuevo mundo de dioses y de monstruos!".

2. **El planeta prohibido** (*Forbidden Planet*-1956) de Fred McLeod Wilcox.

3. En la saga del Juez Cal se ve a Dredd sin casco, pero está herido y con la cabeza vendada.

4. Londres, 3 de febrero de 1995.

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.



historias breves

filmar hoy y aquí

11.000 entradas vendidas durante las seis semanas que los cortos estuvieron en cartel y porque el costo total de los cortos no superó los 400.000 dólares, una cifra baja frente al presupuesto de un largometraje normal.

el estado de las cosas

Algunas de las entrevistas con los realizadores de estas **Historias breves** subrayaron sin necesidad un par de insolencias inofensivas, de café, basadas en los gustos cinematográficos de cada uno, que sin embargo pueden servir de excusa para que se les obstruya una integración que en general desean y necesitan, aunque sea para debatir una actitud posible dentro de una coyuntura catastrófica.

Porque en realidad, la verdadera insolencia del grupo fue haber logrado, en esa coyuntura, un producto convocante, potencialmente rentable y nada pretencioso. Cuando en 1970 un grupo de alumnos del CERC, la escuela de cine del Instituto, agrupó sus trabajos de tesis en un largometraje (**La ñata contra el vidrio**) descubrieron que no podrían estrenarlo por varias razones, pero en particular porque un grupo de realizadores y productores se quejó ante lo que interpretaban como una "competencia desleal" por parte del Instituto. Hoy las circunstancias son distintas, pero en el ambiente se sostiene una tradición de mezquindad que alienta divisiones absurdas y actitudes egoístas.

El grupo ya está al tanto de este estado de cosas. A pesar de que en una semana llevaron más de dos mil personas, compromisos previos irreductibles obligaron a sacar los cortos de su sala de estreno original, el Lorange (sala que está contratada por el INCAA), para cruzar el **Facundo** de Sarquís que ya llevaba varias semanas en el Maxi. Durante una semana los cortos no tuvieron sala, mientras los realizadores y Bebe Kamín², negociaban otra sala y un dinero adicional para pagar avisos que permitieran mantener la expectativa pública. Finalmente los cortos se repusieron en el Maxi y permanecieron allí durante cinco semanas. El INCAA cumplió, pero en ese proceso debe haber perdido más dinero de lo razonable, no tanto por la inversión adicional que debió hacer para permitir el relanzamiento (la ley contempla la financiación de los gastos de publicidad), sino más bien porque el Maxi es una sala de costos fijos más altos que el Lorange.

La idea de que la exhibición de los cortos podía ser rentable no parece haber figurado nunca en los planes del INCAA, y las consecuencias de esa curiosa incoherencia no hacen más que perjudicar a la propia institución, que es capaz de invertir 400.000 dólares en algo que luego no quiere promocionar. Al cierre de la presente el INCAA se negaba a cubrir costos mínimos de fotos y *pressbooks*, que entre otras cosas sirven para vender los cortos en el

exterior. Esa clase de actitudes evidencian menos mala voluntad, que la pavorosa falta de una política más o menos orgánica y las consecuencias de tener un director nuevo cada dos meses.

el dijo, ella dijo

Frente a ese clima los realizadores tienen una bienvenida fresca. Un par de entrevistas reunieron a Daniel Burman (21), Israel Adrián Caetano (25), Sandra Gugliotta (29), Bruno Stagnaro (22), Ulises Rosell (25), Andrés Tambornino (23) y Jorge Gaggero (24)³. En conjunto comparten un entusiasmo general ante la experiencia, las mismas preocupaciones laborales y un saludable escepticismo frente a una generación que los entrenó (en el CERC, la FUC, Avellaneda y la UBA) pero ahora no sabe bien qué hacer con ellos.

-En general ustedes parecen sorprenderse al leer sus propias declaraciones en los medios. ¿Qué es lo que les pasó con la prensa?

Rosell: -No, nada... ¿podés apagar el grabador...?

Tambornino: -La prensa ofrece mucho y después escribe lo que le conviene. Es así. Vos decís algo, descontextualizan lo que dijiste, destacan el pedacito y queda como que dijiste otra cosa.

Burman: -El problema para mí es más ontológico: no sé para qué sirve. [Risas] No, de verdad. No tienen un objetivo mínimo.

Stagnaro: -No, así no. ¿A quién te referís específicamente? García Oliveri, Claudio España... Sé más puntual. [Risas] Hablando en serio, no es que pase nada con la prensa. Es que nos hacen hablar y nosotros decimos boludeces, cosas entre nosotros, suponemos que la gente no las va a poner y después lo ponen así, con neón. No tenemos experiencia.

Gaggero: -Por un lado hubo inexperiencia y por otro lado, en un par de entrevistas, aprovecharon esto para decir cosas que a lo mejor está bien debatirlas pero no en esa forma. A mí, por lo menos, me parece que quedó la impresión de que nosotros buscamos divorciarnos del cine nacional pasado. Y para nada. Creo que en mi corto y otros de la muestra hay algo que es muy "nacional" y para mí es obvio que nos hemos nutrido de las películas argentinas que nos gustan.

Gugliotta: -Concretamente había cosas que eran *off*, en esas conversaciones, cosas que se aclaró que eran *off* cuando se dijeron. Y esas cosas aparecieron después en el título, destacadas, subrayadas...

Caetano: -Claro, a veces no es que lo cambian sino que uno se olvida de todo lo que dice. El tema de los medios es muy complejo, es muy raro hablar un par de giladas y después verlas

por fernando martín peña

El título **Historias breves** agrupó nueve cortometrajes producidos por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, que se exhibieron con una sorpresiva repercusión pública. Es el resultado visible de un concurso anual¹ cuyos resultados solían quedar en la sombra, en primer lugar porque a los exhibidores nunca les gustó la idea de incluir cortos en sus programas, y en segundo lugar porque cuando su exhibición se logró, uno terminaba viendo dos o tres cortos a lo sumo, salvo que fuera al cine todos los días.

La idea de un estreno grupal no sólo fue revolucionaria, sino también eficaz: los medios dieron al material tanto o más espacio del que dedican a un estreno convencional y a eso agregaron numerosas entrevistas previas y posteriores al estreno. Esa eficacia podría ser también económica, porque hubo un total aproximado

por escrito. Un reportaje es el momento en el que está hecho. Porque depende: si a mí alguien me hubiera agarrado durante el rodaje para hacerme un reportaje yo le hubiera dicho "No me hinchés las pelotas, estoy laburando". Y un día te levantás mal y decís "Subiela es un forro", y otro día te levantás bien o te lo cruzás por la calle y decís: "No, Subiela es un buen tipo". Yo no le tengo tanta bronca a Subiela, le tengo más bronca a Desanzo, que hizo mierda el género policial en Argentina cuando me parece que es un género muy copado. No sé, creo que por ahí es un poco soberbio lo mío, pero no creo que pase por una cuestión de humildad, no soy lo bastante famoso como para tener que ser humilde. [Risas] Es así, cuando dicen: "No, mata tal tipo porque es re-humilde", en realidad es porque está en el lugar del famoso. Porque ¿qué te importa si Juan Pérez es humilde?. O sea, creo que no tengo que ser humilde porque no soy famoso tampoco.

Stagnaro: -Para mí la prensa estuvo muy bien con nosotros, desde el momento en que fue e hizo la crítica. Fue algo fantástico.

Gaggero: -A mí me gustaría que pudiera haber un debate, un acercamiento con los directores mayores. Y después de las entrevistas lo que más nos dijeron fue: "¡Ahora no los va a llamar nadie!"... Creo que todos nos hacemos las mismas preguntas y que falta un intercambio, un debate que incluya, no sólo a nosotros porque hicimos estos cortos, sino a toda la gente como nosotros que está saliendo de las escuelas de cine y que también se cuestiona cosas.

-Ahora, después del estreno de los cortos y su repercusión, ¿qué pasa? El tema del laburo, es un problema...

Burman: -Para mí no. Yo estoy entre los niños ricos que tienen tristeza.

Rosell: -Claro, depende. Si uno pretende tener plata, es un problema; ahora, si no tenés ese tipo de aspiraciones... [Risas] No, qué se yo, realmente. Yo estoy sin laburo, ellos están sin laburo.

Tambornino: -Yo estoy sin laburo...

Rosell: -No, vos estás laburando.

Tambornino: -Bueno, ahora. Pero muy de vez en cuando.

Stagnaro: -Todos estamos sin laburo.

Rosell: -Sí, todos estamos sin laburo pero después cuando hay que ir a las notas... "no, yo tengo un institucional", "yo estoy haciendo un no sé qué", "yo tengo algo en televisión..." No, no. Yo no tengo laburo posta.

Burman: -En el momento del laburo, el hecho de haber realizado el corto no es algo que se toma en cuenta. La gente con la que yo trabajo, que es gente del medio, te lo comenta en la comida: "ví tu corto, ah sí, muy lindo". No tiene trascendencia, el hecho del corto...

Stagnaro: -¿Pero qué querés? ¿Que te hagan un monumento por el corto?

Burman: -¡No, no...!

Rosell: -Él pretendía entrar a Flehner...

Burman: -No, pero hay mucha gente que cree... El otro día cuando estuvimos en una escuela de cine charlando con los alumnos, ese tema estaba. La gente creía que el corto te abría las puertas.

Gugliotta: -Nos llegaron casi a preguntar si después del estreno teníamos un productor en la puerta a punto de darnos plata. Tenían esa fantasía.

Rosell: -Yo, igualmente creo que el típico chanta que te dice; "Ché, así que vos hacés cine, bla, bla, bla", ahora te toma como: "Ah, vos hacés cine". No es lo mismo. Es decir, si vos hacés un corto en la Universidad del Cine lo ves vos, tus amigos y tu familia, pero ésto no es como eso, como un ensayo. Es lo más parecido a un estreno. La experiencia con el público, o lo que decíamos recién de la prensa. Eso es algo que no te pasa hasta que no estrenás una película en serio.

Gugliotta: -Sí, digamos que una cosa es el "prestigio" que el estreno de los cortos pudo dar, y otra cosa es el tema del laburo que, evidentemente, pasa por otro lado.

-¿Tuvieron la experiencia de encontrarse, a la salida, con gente a la que no les gustó lo que vieron?

Stagnaro: -A todos nos pasó, hablar con un amigo de alguno de los otros, que de pronto te dice: "No, muy bueno, muy bueno. Salvo ese...", que justo es el tuyo...

Burman: -Yo estaba con Bruno charlando a la salida y aparece una vieja que dice: "Muy buena la muestra, pero hay uno... el de las comidas...". Pero lo dijo de tal forma, que no era que simplemente no le había gustado: estaba esperando encontrar a alguien para decírselo. ¡Lo odió! Lo odió y quería conocer a quién lo había hecho para... no sé... para odiarlo. Estaba tan irritada que pensé: "Mierda, cómo le llegó..."

-Ustedes llevaron personalmente los cortos a Mendoza. ¿La recepción fue la misma?

Rosell: -No. Hay una variante cultural muy fuerte. Tanto, que te preguntás si es otro planeta, otro país. La relación que tienen con el cine no es la misma.

Burman: -Son muy buenos espectadores.

Rosell: -Tienen el respeto por las películas que había en la Capital hace treinta años. Acá hablás con un estudiante de cine, le decís de ir a ver *Potemkin*, y el flaco te dice: "Pará, no. La veo para el examen y veo un cachito en fast-forward". Y allá no, es como que esas cosas tienen valor.

Burman: -Yo sentí que vivía en París cuando fui allá. Me pareció un drama.

Rosell: -Es terrible, el flaco que quiere hacer

cine, por el solo hecho de estar allá se encuentra desconectado de todo y con sus posibilidades reducidas al 5 por ciento. Por más que nosotros nos quejemos, sabés de alguien que está filmando y si querés vas y ves cómo se filma, cómo es un rodaje. Allá no, allá los flacos tuvieron una experiencia con un corto hace tres años y se acabó.

Burman: -Y todos hablan de eso, es el último referente válido que hay.

Rosell: -Realmente, el hecho de tirar los premios para allá está bien pero no alcanza. Lo que hay que hacer es ir con un programa cultural verdadero, no con premios. El premio lo va a agarrar el pibe que venga más seguido a Buenos Aires.

Burman: -Tirar la guita así, sin ocuparse de que haya una apoyatura técnica de producción es como tirarla a las acequias, digamos.

Gugliotta: -Las diferencias ahí eran abismales. Los pibes no tenían idea de los costos ni, aún viniendo acá, a qué lugares ir, cómo conseguir algo, cómo tener la información.

Stagnaro: -Lo meramente técnico se soluciona con un tipo que vaya desde acá, asesore el tema de la producción y punto. Porque temáticamente los tipos tienen muchas cosas que ofrecer que acá no vemos. Muchas cosas del interior me parecen interesantes por eso, por una cuestión temática propia que si se logra hacer bien, si se logra llevar a cabo, va a nutrir mucho la nuestra.

Gugliotta: -Me parece difícil, creo que solucionar la cuestión de la producción, hacer un presupuesto, no era una cosa insalvable. Hay que pensarla más.

Burman: -Habría que dar ese asesoramiento acompañado por una política cultural. Hay que sincerarse y darse cuenta de que hoy en día, por más que venga Lita Stantic a hacerte la producción, hay graves problemas que con un simple asesoramiento no resolvés.

Rosell: -A mí me parece grave la falta de experiencia. A la hora de filmar en 35mm., si no hiciste algo aunque sea en súper VHS, se nota. No me parece que todo se arregle con una decisión, no me parece que el tema esté encarado seriamente.

el proceso creativo

Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala, de Ulises Rosell y Andrés Tambornino.

libreto: Rosell, Tambornino, Rodrigo Moreno. *fotografía:* Iván Grodz.

escenografía: Mariela Ripodas. *montaje:* Pablo Traperero. *sonido:* Martín Grignaschi, Enrique Bellande. *producción:* Santiago Pampliega. *elenco:* Martín Adjemia, Oscar Alegre, Carlos Moreno, Norberto Muchinci y Norberto Muchinci.

Tambornino: -El proceso creativo fue cualquier cosa, porque al principio era un corto que no tenía diálogos.

Rosell: -Era un clima, ponelo. Una cosa así. Había un argumento, pero lo que más pesaba era un tono. Había un estilo, cierta cosa sórdida que se mantenía, algo de humor negro. Pero no tenía mucho que ver con lo que después quedó.

-¿Pensaban en algún referente?

Rosell: -No, la gente que lo leía nos decía: “*Simplemente sangre*”. Pero a mí me parece que no hay ninguna relación.

Tambornino: -Después lo reescribimos todo.

Rosell: -Con otro pibe, Rodrigo Moreno, que desde afuera era el que más clara veía la historia. Después, lo copado fue ver cómo se empezaba a hacer la película en sí. Aparecía tal locación, entonces nosotros agregábamos tal boludez. No había un texto a seguir sino que con improvisaciones, con los actores, salían más o menos cuáles iban a ser los diálogos.

Tambornino: -Tampoco los personajes estaban tan definidos. Un cambio de actores determinó que los personajes fueran un poco diferentes.

Rosell: -Eso creo que fue lo más interesante. Saber que no necesariamente tiene que ser: “*Mirá, tengo esto en el papel y ahora hay que plasmarlo en la pantalla*”. A mí inclusive fue la vez que me gustó más el trabajo de dirección por eso, por el hecho de provocar situaciones, de ver qué surge en el momento del rodaje.

Tambornino: -Es bueno cuando laburás con un montón de gente que puede meterse mucho en lo que hacés.

Rosell: -En nuestro caso era eso. Nadie tenía la palabra decisiva y se prestaba a que otra gente tome las decisiones por vos. Hay una toma con los dos gordos tomando mate, que resuelve una escena, y que se le ocurrió al fotógrafo. Estaban los gordos y la tiramos.

Tambornino: -Sí. Esa toma fue documental. Y después en el montaje también salió otra cosa. En lugar de filmarla como para que se hiciera pegando una toma con otra, la hicimos como para tener variedad. Estuvo filmada pensando en que iba a haber un montajista que tenía que meter una parte de él, ahí.

Rosell: -Hubo gente que nos dijo: “*Ché, tiene vida el asunto*”. Y bueno, es que fue como la vida.

Guarisove-Los olvidados, de Bruno Stagnaro.

libreto: B. Stagnaro. *fotografía:* Javier Juliá, Lucas Chiaffi. *escenografía:* Sebastián Roses. *montaje:* Miguel Pérez. *sonido:* Martín Grignaschi. *producción:* Carolina Aldao. *elenco:* Diego Reinhold, Claudio Rissi, David Masaunik, Miguel Angel Marti, Daniel Casablanca.

Stagnaro: -Básicamente, yo partí al revés que los chicos. Tenía una idea política, lo que

opinaba sobre el tema. Tenía una opinión acerca de Malvinas y empecé a trabajarla para ver de qué manera podía estructurar un guión. Después si el guión transmitía o no mi opinión, ya no me interesaba tanto. Inicialmente quería hacer una película sobre la colimba, sobre diez días que estuve en Puerto Belgrano mientras la hacía; pero era muy poco interesante. Entonces me propuse algo sobre un pibe metido en la colimba que va a morir en Malvinas. Y seguía siendo un plumazo, así que ahí fue cuando llegué a Malvinas directamente. Ahí incorporé mi opinión y sobre eso se vertebró el relato. Me había quedado clavado en la memoria lo que decía un pibe en un reportaje: en la radio escuchaban que transmitían partidos de fútbol y les chocaba. Y de ahí surgió la historia, mirando un poco hacia atrás, cómo fue olvidado el tema y cómo los ex combatientes son tratados casi como mendigos.

-El humor no está inhibido en la película, que es lo que suele pasar con otras aproximaciones al tema.

-Es que en realidad, la cuestión era propensa al humor. Malvinas en sí es algo tragicómico. No sé si es humor, es una cosa que quizá esté por ahí, por la mitad, algo que no está totalmente definido. Malvinas me parece que esencialmente fue una situación ridícula, en la que puede haberse dado que tipos del mismo bando se balearan entre sí.

Guarisove ha sido invitada al Festival Internacional de Montreal.

Noches áticas, de Sandra Gugliotta.

libreto: Sandra Gugliotta. *fotografía:* Esteban Sapir. *música:* Gaby Kerpel. *escenografía:* Gustavo Mirabel. *montaje:* Darío Tedesco. *sonido:* Omar Jadur, David Mantecón. *producción:* Noemí Fuhrer. *elenco:* Lucy Tillette, Pablo Barral, Danilo Denizia, Fidel Nadal, Norberto “Ruso” Berea.

Gugliotta: -Al principio había una serie de ideas y de situaciones y de personajes, con discursos fragmentarios y particulares. Una vez que eso pasó a ser filmable, que había ganado el premio y lo tenía que hacer, traté de darle más coherencia a una historia principal como soporte de esas secuencias, digamos, primogénitas.

Hay quien me dijo que el primer guión es exactamente igual al resultado, pero quizás en mi interior era más fragmentario. En algún lugar lo fui uniendo, dándole más forma a través de una historia. Después fui descubriendo que en realidad la historia que yo estaba contando tenía que ver, por ejemplo, con **Búsqueda frenética**¹. La chica de esa película me había impactado mucho, más de lo que yo pensaba en realidad. ¿Qué pasaba con esa chica? ¿Cuál era la historia de ella? ¿Qué hacía la mina apar-

te de trabajar para el guión de Harrison Ford? Porque en realidad eso no se cuenta en la película: vos la ves en función de él, como soporte de Harrison Ford y de la historia central. Te podías imaginar muchas cosas. Es un personaje que además me sigue copando, como posibilidad para meterlo en otros ambientes. Por ahí en lo próximo que haga no aparece reconocible como tal, pero dentro mío es algo que me atrae mucho.

Esto de pegar todo, de armarlo interiormente fue como la segunda etapa. Después la otra fue la confrontación con los lugares, los actores, cuando va siendo algo real y se va modificando la idea con lo que pasa en los ensayos —ensayamos mucho—, con lo que es posible y lo que te aportan los sitios y las personas.

Niños envueltos, de Daniel Burman.

libreto: D. Burman. *fotografía:* Daniel Rodríguez. *escenografía:* Santiago Elder. *montaje:* Marcela Saenz. *sonido:* Sergio Iglesias, Sergio Figueroa. *producción:* Verónica Cura. *elenco:* Eduardo Bertoglio, María José Gaben, Enrique Torre, Pablo Ribot, Antonio Ugo.

Burman: -Casi siempre que se me ocurre algo parto de un sentimiento de odio. El odio me moviliza. El odio y la irritación, cosas que me irritan de la vida cotidiana. Por ejemplo siempre odié, en las películas americanas o en cualquier película, que cuando muestran escenas de sexo sea todo tan perfecto y lubricado. Y en realidad, cuando estás con una mina te caés, suena el teléfono, la agarrás, te rompés... Y vos ves las películas, y te sentís un pelotudo. Es terrible eso, pensás: “*Me pasa a mí solo*”. Después no, hablando con amigos resulta que las escenas amoratorias son lo más torpe que existe; el sexo es torpe.

La segunda parte es el *gag*, el chiste. Un hombre y una mujer hacen el amor y mientras tanto charlan sobre sus diferencias. En un momento la mina se pudre y tira al tipo de la cama para poder acabar sola. De repente, es una metáfora del feminismo de la modernidad: usar al hombre como ese pedazo viviente. A partir de ese *gag* tuve que inventar una historia para justificarlo. Pero ¿qué pasa? Yo necesito, como todo “creador”, creer que lo que estoy haciendo es genial. Y ahí viene la etapa en la que me tengo que convencer de que es genial esto. Ahora lo pienso y es una boludez, ni siquiera empezaría a escribir una historia con eso. Pero entonces me parecía algo muy genial, hay un autoengaño muy fuerte en mí.

Una vez que logro ese convencimiento, se me ocurrió [la casa de comidas a domicilio] Tiffany’s, se me ocurrieron estos personajes feos, solos... rellenar todo ésto con personajes solitarios. No sé, en este momento, ser feo es una cagada. Es verdad, no sólo por una cues-

tión estética sino porque te deja afuera de un montón de cosas. No hay que negarlo, es verdad: hay gente que es desagradable para todo el mundo, que se le ve un hilo de baba siempre, o está desarreglado, o que tiene el pantalón medio bajo y se le ve la raya del culo. Gente que no puede tener amistades fuertes porque es desagradable. Bueno, esa gente me parece genial, me encanta. Entonces, a partir de juntar esos personajes me surgió la historia.

Yo estudio derecho y en las clases casi siempre escribo porque me aburren bastante, así que ahí fui escribiendo las distintas partes. Y después lo rellené con pavadas como la rayuela; esas cositas, chistes, juegos que no hacen a la historia pero que pueden llevar a que alguien te diga que es un homenaje a Cortázar.

Lo mejor que me pasó con esta película es que la gente que me conoce me dice: "Ché, vos vos proyectado". Eso me parece fantástico. Veo muchas experiencias de chicos haciendo cortos y noto cómo se engañan o quieren vender una cosa que no son para que les den un palazo en el hombro. Haciendo esto yo sabía que iba a haber gente que iba a buscarme para cagarme a puteadas. Es irritante. A mí me irritaría el corto si no lo hubiera hecho yo. Tiene una cosa, así... molesta.

Cuesta abajo, de Adrián Israel Caetano. *libreto*: A. I. Caetano. *fotografía*: Alejandro Giuliani. *montaje*: Hernán Belon. *sonido*: David Mantecon. *producción*: Natalia Cano. *elenco*: Marcelo Videla, Néstor Anglada.

Caetano: -Con **Cuesta abajo** en particular fue muy raro. Yo me enteré del concurso y a mí en realidad lo que me importa es filmar. Ese año yo había ganado en [el Festival de] Gesell con un video. Yo vivo en Córdoba y allá siempre hay que pensar cómo filmar sin que cueste absolutamente nada. Entonces, el proceso creativo está muy condicionado: tengo que filmar un corto que sea más o menos interesante y que me guste y que no salga nada de plata. **Cuesta abajo** es más o menos eso: ruta, camión, tipo y gallinas. Estaba pensado para ser filmado en VHS llegado el caso.

No es que me vino una luz, vi un mojón y se me ocurrió el corto. Siempre imagino cosas raras, no sé, debo ser un tipo medio enfermo. Mirá si por ejemplo entra alguien acá, le empiezan a dar convulsiones y de ese alguien se hacen dos iguales. A partir de ideas así, que me parecen totalmente disparatadas, trato de crear una imagen, una historia, que es lo que me interesaba contar. Eso fue lo que pasó en **Cuesta abajo**: ¿qué pasaba si un tipo pasa muchas veces por un mismo lugar? Y a partir de ahí traté de adornarla con un montón de cosas para hacer un poco el relato, y darle un final.

En Córdoba hay como una difusión interna: de

alguna manera siempre se tiene en cuenta el público. La única forma de que te vayan a ver es que vos presentes tu corto y que éste sea entretenido. No pensaba en ningún festival, ni nada. Uno está influenciado por lo que ve, en general. No es que yo digo que voy a hacer cine fantástico porque creo tener aptitudes para hacerlo o porque nadie lo ha hecho en Argentina... no. Yo siempre vi cine de terror y ciencia-ficción, siempre me gustó y estoy influenciado por eso. ¿Cómo?, no sé: yo pienso en fútbol y a mí se me ocurre "Bochini", porque soy de Independiente. Es lo mismo, me parece que es una cuestión interna, de lógica que se da espontáneamente.

Ojos de fuego, de Jorge Gaggero. *libreto*: J. Gaggero, Matías Oks. *fotografía*: Daniel Sotelo. *música*: Sebastián Schön. *escenografía*: Ramiro Starosta. *montaje*: Hernán Belon. *sonido*: Pablo Barbieri. *producción*: Rosario Luna. *elenco*: Erasmo Olivera, Jorge Huertas, Víctor Poleri, Eva Fernández, Leandro Martínez, Derli Prada.

Gaggero: -Trabajé dos años en el programa *Edición Plus*, haciendo asistencia de cámara. Entre muchos programas que hicimos, uno fue sobre violencia juvenil y había muchas notas con pibes que estaban internados, o pibes que habían pasado por internados. Me había quedado impactado con el tema, con los chicos, con la necesidad de afecto. La experiencia en el programa fue muy buena, porque siendo asistente de cámara yo podía darme tiempo para ver, viajar mucho y estar en lugares que de otro modo uno no vería nunca.

Surgió el concurso y con Marcelo Lezama, que es egresado del CERC y trabaja en el Instituto, empezamos a intercambiar ideas para presentar un proyecto. Nos acordamos de la historia de un pibe y de ese clima. Había pasado tiempo pero realmente me conecté con esas vivencias y a partir de ahí empecé a escribir. El resultado final es una ficción, pero tiene un origen en ese documental que hicimos. En ese y los climas que percibíamos mientras trabajábamos. También hubo un programa que al final no se pudo ver, sobre la pobreza y los saqueos, y a mí me habían quedado grabadas esas imágenes.

Lo del fuego lo tomé a partir de un brillo especial que tenía uno de los chicos en los ojos cuando te contaba ciertas historias. Además, a pesar de que el personaje no tiene nada que ver con mi vida, creo que hay puntos de contacto, puse cosas mías. Me interesaba la cuestión de las situaciones en las que uno sabe que si da un paso más cae en el precipicio pero al mismo tiempo no tiene otra forma de saberlo más que darlo y ver qué pasa. Y la contradicción de que ese paso pueda ser también una victoria.

La historia la escribí solo en un primer momento, pero después hicimos una reescritura con Matías Oks. Digamos que yo puse la historia y Matías me ayudó muchísimo como una guía estética, en la forma de bajar a tierra muchas cosas, a depurar, a afinar. Con él hice varios cambios de estructura, me ayudó a cerrarlo todo. La producción la armó Rosario Luna; el corto era muy ambicioso de producción y en ese sentido me sentí muy apoyado por ella, porque creo las cosas que necesitaba, las necesitaba realmente.

El guión que presenté era bastante más largo, aunque en lo medular era lo mismo. Creo que se nota eso en el corto: tenía un par de secuencias más, me detenía un poco más en algunos personajes. Cuando gané el concurso me dijeron "Esto no lo vas a hacer, no te va a alcanzar la plata". Era muy difícil pero se pudo hacer por el esfuerzo de las treinta personas que laburaron.

Y creo que me gusta más como quedó después de la depuración; es más, creo que todavía cortarías cosas. Los impedimentos te hacen cortar cosas con las que uno a veces se engolosina, pero otras cosas las filmé y después las saqué en el montaje. Aunque después de que están hechas es más difícil sacarlas, a veces hace falta ver cómo quedan para poder decidir.

Notas

1. Los proyectos premiados en el concurso del INCAA fueron diez, pero el estreno de **Historias Breves** se produjo con ocho. El corto **La simple razón**, de Tristán Gicovate, llegó a incorporarse a la muestra en la tercera semana, pero **Fruto de tu vientre**, de Gonzalo Etchenique, recibió menos dinero del convenido y no fue terminado a tiempo.

2. Kamín coordinaba la cuestión de los cortos en el INCAA hasta que él y otros asesores contratados quedaron cesantes a comienzos de agosto, como parte de una de las primeras acciones concretas de la gestión de Julio Márbiz. La falta de un responsable visible complica cualquier trámite concerniente al material.

3. Dificultades de producción impidieron encontrar a tiempo a Lucrecia Martel (28), realizadora de la excelente **Rey muerto**, Pablo Ramos (24), director de **La ausencia**, y Tristán Gicovate (24). Una entrevista publicada en *El Amante Cine* (junio de 1995) incluye testimonios de los tres.

4. **Búsqueda frenética** (*Frantic*, EE.UU.-1988) de Roman Polanski, con Harrison Ford y Emmanuelle Seigner.

Las fotos de la apertura pertenecen a: (de arriba a abajo) **Ojos de fuego** (Gaggero), **Guariso**, **los olvidados** (Stagnaro), **Niños envueltos** (Burman) y nuevamente **Ojos de fuego** (Gaggero)

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 imagen me atrae. Quiero transmitir, narrar, movilizar.

Si querés enterarte de las actividades que se realizan en el CIEVYC, de los Concursos nacionales e internacionales y obtener una completa Agenda con todos los eventos que se realizan mes a mes, Podés solicitar nuestra publicación.

Que te enviaremos *Gratuitamente*, en forma periódica.
Esperamos tu llamado.

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

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

Carrera de Dirección de Cine

3 años



cievyc

TACTICA

La imagen en progreso.

Son múltiples los cruces posibles entre música y cine, y es inevitable que el tema se prolongue a futuros dossiers. Este, mientras tanto, procura una aproximación al empleo de la música en los films de ficción que no se cuentan dentro del género musical. La funcionalidad del acompañamiento musical, los métodos de trabajo con el director y el empleo motivador de la música durante el rodaje son algunas de las cuestiones comunes a los testimonios reunidos aquí. Tres entrevistas con músicos locales, varios textos de músicos extranjeros esenciales en la historia del cine, la experiencia de un músico argentino en una superproducción de Hollywood y un breve diccionario de nombres se recorren con entusiasmo un terreno tan abundante como poco frecuentado.

música y cine

Erradicar el silencio de las películas mudas era la intención de todo exhibidor. Al principio, un piano era suficiente para ahogar el ruido del proyector. Pronto, hasta las salas más baratas podían costear un pianista y un violinista. Con la evolución de las producciones hubo también una evolución en su presentación. Durante la Era Dorada, la reputación de una sala dependía a menudo de su orquesta. La gente a veces aseguraba que iba al cine "sólo por la música".

Una orquesta de primera clase podía volver soportable la película más aburrida, y un acompañamiento cuidadoso, combinado con su buena ejecución, podía proporcionar una dimensión adicional a la magia de las películas. Los críticos, sin embargo, por lo general veían las películas sin ningún tipo de acompañamiento además del ruido del proyector, las toses y los comentarios que hacían entre ellos. Una película que sobreviviera la prueba de una privada para la prensa y que además tuviera críticas elogiosas, era ciertamente merecedora de las mismas.

Los músicos de los cines trabajaban a partir de un repertorio *standard*, a menos que la película fuera algo especial: **Broken Blossoms** (*Pimpollos rotos*, Griffith-1919) se estrenó con un acompañamiento en su mayor parte original compuesto por Louis F. Gottschalk. Una película común era por lo general distribuida con una página indicativa [*cue sheet*], enviada por la productora como parte del material promocional. Un ejemplo de página indicativa sería el siguiente:

Título o descripción - Tempo - Selección

1. *Esta es la historia* - Intermezzo ligero - *Melodie Caprice* (Squire)
2. *Pero en París...* - Intermezzo ligero - *Demoiselle Chic* (Fletcher)
3. *Jean Jacques* - Tema romántico - *Melodie d'Amour* (Engleman)
4. *En Cádiz* - Romance que fluye - *Serenade Italienne* (Czibulska)

También eran recurrentes las obras de Grieg, Schubert y Weber. Las orquestas de las salas de cine hicieron conocer la música clásica a mucha gente que nunca la había oído antes.

Durante la década del '20, algunos cines estaban equipados con gigantescos órganos, capaces de acompañar al film con más volumen y menos personal que el necesario para una orquesta. Eran capaces de una atracción adicional: podían proporcionar una amplia gama de efectos sonoros, como truenos, disparos o el silbato de una locomotora. Estos órganos eran completamente distintos de sus contrapartes eclesiásticas. El catálogo de la marca Wurlitzer citaba al propietario de una sala en St. Louis: "El órgano Wurlitzer es el único que conozco que se aparta del tono de la catedral,

un tipo de sonido que no tiene sitio en el programa musical de un cine".

En otros establecimientos emprendedores, especialistas en efectos de sonido se ubicaban en el foso de la orquesta o detrás de la pantalla, y trataban de sincronizar el disparo de un revólver o el galope de caballos con una reproducción de los correspondientes sonidos. Se vendían equipos completos para este propósito y se fabricaron revólveres especiales de calibre 22 para ser utilizados en los *westerns*. El tambor estaba bloqueado, en caso de que el revólver cayera en manos no autorizadas; como los seis tiros eran considerados inadecuados para un buen tiroteo, los revólveres estaban equipados con ocho y a veces doce cámaras.

Estos intentos para anular el silencio alcanzaron un extremo absurdo en 1922, cuando un enérgico magnate llamado Watterson Rothacker trató de demostrar que las películas habladas eran posibles. Para su experimento empleó la transmisión radiofónica; el actor Frank Bacon interpretó un *sketch* hablado en los estudios de Rothacker en Chicago, mientras una cámara muda registraba sus acciones y una estenógrafa tomaba nota de los momentos en los que se apartaba del libreto. Más tarde, Bacon transmitía por radio sus líneas al cine donde la película era exhibida. La sincronización, en el mejor de los casos, era esporádica.

Mientras la película francesa **L'assassinat du Duc de Guise** (*El asesinato del Duque de*

El cine mudo nunca fue mudo

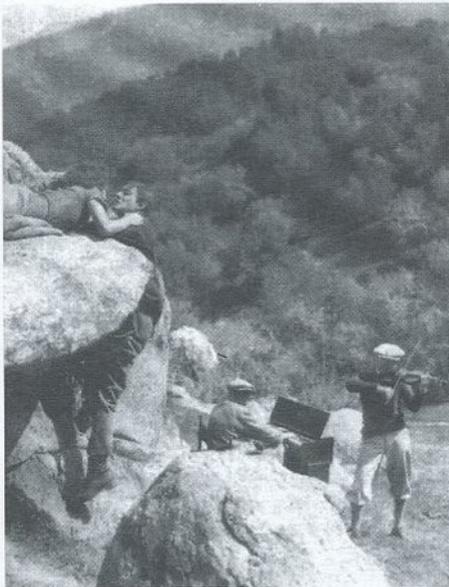
por Kevin Brownlow

Guisa, 1908) es aceptada como la primera en haber sido provista de un acompañamiento musical especialmente compuesto (a pedido de los hermanos Lafitte por Camille Saint-Saëns e interpretado por la Orquesta de Salle Charras), **Judith of Bethulia** (Griffith, 1913) es reconocida como la primera en utilizar una orquesta en el set, durante el rodaje. Según afirman los historiadores, D. W. Griffith la utilizaba para ayudar a la actriz Blanche Sweet durante algunas escenas emotivas. Pero, entrevistada sobre el particular, Blanche Sweet no recordó músicos presentes en etapa alguna de la producción de ese film. Como ella señaló, Griffith utilizaba la música menos que prácticamente todos los demás directores. Una vez dijo que nunca emplearía un actor “*que no sintiera su rol lo suficiente como para llorar en los ensayos*”. Griffith utilizó, sin embargo, una banda de bronce para estimular el entusiasmo de los extras durante las escenas de batalla en **Intolerancia**. Y los bailarines de Denishawn utilizados en la escena de la fiesta de Belshazzar necesitaban música.

El mismo año, 1915, Cecil B. De Mille hizo que se interpretara música de Bizet durante la producción del film **Carmen**, a pedido de la estrella, la celebrada cantante de ópera Geraldine Farrar. Ella pidió además que se interpretara **The Lilac**, de Charles Gardner, durante sus escenas románticas.

Otros directores también comprendieron el valor de la música durante el rodaje. El accionar de las cámaras podía tener un efecto paralizante en actores nerviosos, además de lo cual el ruido de los decorados próximos armándose y desarmándose resultaba perturbador para cualquiera. La música ayudaba a amortiguar el ruido, proporcionaba una atmósfera adicional y por lo general mejoraba el ánimo de todos. Pronto, prácticamente todas las compañías tuvieron una pequeña orquesta -el violín y el órgano portátil eran los instrumentos más populares- y tocaban en exteriores tanto como en interiores. Maurice Tourneur declaró una vez haber visto un equipo filmando una persecución desde la parte de atrás de un camión, acompañado por un vehículo lleno de músicos frenéticos.

Para las películas mudas, los decorados se construían uno al lado del otro. En algunos estudios se hacían cuatro películas al mismo tiempo, en decorados adjuntos. Durante un supuesto enfrentamiento que vivieron las estrellas Gloria Swanson y Pola Negri se contaba que ésta exigía música suave para las escenas emotivas importantes. Se pedía entonces a los músicos de los otros decorados que mantuvieran silencio mientras ella hacía este tipo de escena. Dice la leyenda popular que Swanson contrató una banda por todo un día y la hizo tocar una potente marcha militar en ese preciso instante. En realidad, la banda fue contrata-



da por iniciativa del director Allan Dwan, pero Pola Negri siempre creyó que la broma había sido obra de Gloria Swanson.

A pesar de los años que pasó junto a Griffith, Mary Pickford usaba con frecuencia la música para producir emociones. La canción indígena **From the Land of the Sky Blue Water** era una de sus favoritas, así como **Elégie** de Massenet, que fue interpretada en una conmovedora escena de **Stella Maris** en que Unity se mira al espejo y advierte su fealdad. En la **remake** de **Tess of the Storm Country** (1922), sin embargo, no se usó música durante el rodaje del momento crucial en que ella está frente al juez. Como sucedía con Griffith, era la conmovedora voz del actor Forrest Robinson, que hacía de juez, lo que provocaba las lágrimas de la actriz. John Robertson, director de **Tess...**, no utilizaba música en el set, ni tampoco su protagonista, Richard Barthelmess. El realizador Rupert Hughes, aunque era un notable músico, se negaba a tener música cerca suyo mientras estaba trabajando. Chaplin nunca usó música durante el rodaje, pero a menudo se recluía en algún lugar desierto del estudio para tocar el violín mientras meditaba sobre los detalles de alguna escena. Su violín aparece en el corto **El vagabundo** (1916).

“*Me encantaba la música*”, dijo en una entrevista el director William Wellman. “*Es muy malo que no podamos utilizarla ahora. Yo tenía el mejor conjunto del mundo: una chica que tocaba el órgano, un tipo para el violín y un divertido anciano que tocaba el cello. Y te aseguro que sabían lo que hacían. También tocaban entre escena y escena y mantenían el humor de todo el equipo durante todo el día. Era sencillamente maravilloso*”.

King Vidor también reconoció el valor de la música en el rodaje: “*Ayudaba mucho para conseguir el tono emotivo. A John Gilbert le gustaba escuchar Moonlight and Roses durante The Big Parade [El gran desfile, 1925]. Otros actores con frecuencia pedían extractos de ópera. Durante todo el rodaje de The Crowd [...Y el mundo marcha, 1928] hice que tocaran la Patética de Tchaikovsky. Siempre había una melodía que contenía el sentido del film*”.

“*Todos los estudios tenían músicos*”, dijo el actor Conrad Nagel. “*Mickey [Marshall] Neilan tenía un grupo de cuatro intérpretes de manera que siempre había diversión en su estudio. (...) Sabían entre cien y ciento cincuenta temas y siempre tenían listo uno relacionado con lo que fuera que estaba ocurriendo en el decorado. Durante cientos de años, cuando se iba a la guerra, el regimiento se llevaba una banda y su música daba un gran empujón a los soldados. Lo mismo pasaba en el rodaje de un film mudo: la música te mantenía el espíritu*”.

Sin embargo, el director Edward Sloman no coincide con esto. “*La falacia de la música en el set quedaba demostrada, desde luego, por los actores sin talento o sin experiencia. Siempre me pareció que se engañaban a sí mismos. La toleré sólo porque no me hubiera gustado ver que los músicos perdieran sus trabajos. La actriz Mary Philbin siempre suplía lo que hubiera música pero, créame, una dirección sólida lograba mucho más que toda la música que ella escuchó en su vida*”.

El actor Ben Lyon recordó que “*En las películas mudas uno escuchaba el ruido de la manivela de la cámara a pesar de la música. Para el ensayo final a menudo le pedíamos al camarógrafo que rodara, sin película, sólo porque también nos inspiraba oír el ruido de la manivela. La música era de gran ayuda. Si tenía que hacer una escena muy emotiva siempre pedía que tocaran My Buddy. ¡Dios; era muy eficaz! Luego llegaron las películas habladas y los estudios se hicieron a prueba de sonido. La cámara se ponía en una cabina sellada y todo el mundo debía callarse hasta el final de la toma. En ese absoluto silencio nos encontrábamos completamente perdidos. Nos llevó mucho tiempo acostumbrarnos*”.

Kevin Brownlow y David Gill trabajan en Inglaterra desde hace años restaurando películas mudas que luego presentan al público con un acompañamiento orquestal completo, que por lo general compone el músico Carl Davis. Este artículo es parte de su libro **The Parade's Gone By...**, inédito en castellano, y se reproduce aquí con autorización del autor.

traducción: **Fernando Martín Peña**

No ha sido frecuente que las publicaciones especializadas se ocuparan de la actividad del músico de cine. Los testimonios siguientes provienen de seis nombres esenciales y, casi todos, particularizan en un título clave de sus respectivas filmografías.

Bernard Herrmann (EE.UU., 1911-1975) es recordado especialmente por su asociación con el director Alfred Hitchcock en siete películas, incluyendo **En manos del destino** (*The Man Who Knew Too Much*, 56) —donde se lo puede ver dirigiendo la orquesta en el Albert Hall—, **Vértigo** (58) y **Psicosis** (*Psycho*, 60). No fue particularmente prolífico pero era dueño de un estilo y de una capacidad de riesgo que vuelve reconocible cualquier trabajo suyo. Fue llevado al cine por Orson Welles para **El ciudadano** (*Citizen Kane*, 41), luego de que ambos trabajaran juntos en la radio durante cinco años. Nunca se llevó bien con el sistema de producción industrial y eventualmente eligió retirarse a Londres, de donde fue rescatado por la admiración de jóvenes cineastas como Brian De Palma (en **Obsesión**, 76), Martin Scorsese (en **Taxi Driver**, 76) o Larry Coen (en **It's Alive**, 74). Su obra fue siempre extraordinaria pero merecen citarse **Soberbia** (*The Magnificent Ambersons*, Welles-42), **El día que paralizaron la tierra** (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise-50), **El ansia perversa** (*A Hatful of Rain*, Zinnemann-57), **Jason y los Argonautas** (*Jason and the Argonauts*, Chaffey-63) y **Fahrenheit 451** (Truffaut-66). En **Cabo de miedo** (*Cape Fear*, 92) Scorsese utilizó la misma música que Herrmann había compuesto para la versión original del film, dirigida por J. Lee Thompson en 1962. A pesar de su enorme influencia, la Academia lo reconoció sólo una vez, en 1941, por **Un pacto con el diablo** (*All that Money Can Buy*, de William Dieterle).

En 1966 Hitchcock reemplazó a Herrmann por John Addison en el film **La cortina rasgada** (*Torn Curtain*). El músico explicó la situación en los siguientes términos a Page Cook en *Films in Review* (junio-julio de 1972 y marzo de 1976):

“Cuando expuse mis ideas a Hitchcock, me dijo que en realidad el estudio prefería un compositor pop pero que me dejaría en el film si yo podía hacer algo así. Me fui. Si deseaba ese tipo de música, necesitaba ese tipo de compositor. Y lo que Cortina rasgada necesitaba no era música que convirtiera a sus protagonistas en ridículos personajes de TV, sino en personas reales.

Lamento que te molestara tanto el episodio Cortina rasgada. Sin embargo, a ti te preocupó más que a mí: hace muchos años

que Hitch desea música de jazz en una película suya (¡en un principio me sugirió que utilizara un conjunto de jazz para Psicosis!) y estoy encantado de que finalmente haya logrado satisfacer ese deseo. Ahora que se ha dado el gusto, estoy seguro de que él y yo colaboraremos nuevamente en un futuro cercano”.

Danny Elfman (EE.UU., 1954) es el equivalente musical de Tim Burton y Sam Raimi, una especie de bohemio intransigente y *dark*, cuyo éxito en el *mainstream* es tan sólido como difícil de explicar. Comenzó a componer para un grupo teatral alternativo, hacia 1971, y una década más tarde apareció integrado al *punk* americano con la banda Oingo Boingo. Además de su trabajo para Burton y Raimi, compuso para títulos más convencionales como **Dick Tracy** (Warren Beatty, 90), **Fuga a la medianoche** (*Midnight Run*, Brest-88) y **Sommersby** (Amiel, 93). Escribió los temas de las series *The Simpsons* y *Tales from the Crypt* y fue responsable de la música, las canciones y hasta algunas voces de **El extraño mundo de Jack** (*Nightmare Before Christmas*, Selick-94). Los párrafos siguientes son de una charla con la realizadora Penelope Spheeris, publicada por *American Film* en febrero de 1991.

fuga a seis voces

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



"Primero leo el guión, pero en esa instancia no me imagino ninguna música. Respondo visualmente. No soy capaz de decir, a partir del guión, si la película terminada se prestará a una banda musical interesante. Un guión es básicamente el diálogo y los mejores momentos de un compositor están entre los diálogos, cuando el personaje actúa sin palabras.

Crecí siendo un fanático del cine fantástico y de horror. Así que decidí volver al género que me inspiró en primer lugar. Por eso me ofrecí a trabajar con Clive Barker y Sam Raimi: deseaba muchísimo trabajar con ellos. A esta altura conozco a Tim [Burton] lo suficiente para saber que cualquier cosa que haga tendrá algo maravilloso y peculiar, y seguramente me enamoraré del proyecto.

Soy el último eslabón de una cadena de producción que probablemente viene atrasada antes de que yo empiece a trabajar, así que debo ser cuidadoso. Todo se atrasa y lo que debería ser para mí un cómodo período de tiempo queda reducido a unos pocos días. Además, el género tiene mucho que ver con esto. Escribir setenta minutos de música es una enorme cantidad de trabajo, y tanto **Darkman**, como **Batman** y **Nightbreed** [de Barker], necesitaban más de 60 minutos. Con **Darkman**, incluso, me vi en la necesidad de contratar a un amigo para hacer algunos minutos porque me di cuenta de que no llegaba. Necesitábamos setenta y cinco minutos y yo sé que no puedo escribir más de dos minutos por día, trabajando doce horas, y me iban a faltar unos siete minutos. Así que fui de frente y les dije que iba a contratar a un amigo mío, Jonathan Shephard para hacerlos.

Me gustaría, una sola vez, musicalizar mi propia película. Es algo que ha venido creciendo dentro de mí. Cuando se lo conté a Tim, me dio el mejor de los consejos, porque así como yo no estudié composición musical, él tampoco estudió dirección. Le pregunté cómo saber qué lente hay que usar, porque eso es lo que más me asusta, y él me dijo: 'Para eso es que uno contrata a un director de fotografía'. Lo más importante es tener claro lo que uno quiere poner en la pantalla. Y me di cuenta que así es como yo llegué a ser compositor: es la claridad. En términos musicales, yo sé exactamente lo que quiero decir. Y si me tomo el tiempo, puedo ponerlo sobre un papel.

Mucha gente de la comunidad musical me odia por ser autodidacta. Es un ambiente muy elitista y yo fui lo bastante estúpido como para admitir que nunca había tomado lecciones. Eso generó el rumor de que yo no escribo mis cosas. Mi respuesta es: me rompo el culo para hacer lo que hago. Si te gusta, bien, y si no, a la mierda. No me importa, pero al menos que me den crédito por mi propio trabajo. Si yo hiciera música más pop o utilizara sintetizadores nadie diría nada, pero me metí en el

territorio sagrado de la composición orquestal y clásica. Rompí el tabú."

Georges Delerue (Francia, 1925-1992) estudió en el conservatorio de París y trabajó para Resnais, Godard y Bertolucci, pero en particular para Truffaut, con quien hizo 11 películas. Pueden citarse además **Un hombre de dos reinos** (*A Man for All Seasons*, Zinnemann-66), **Preparen los pañuelos** (*Préparez vos mouchoirs*, Blier-76), **Ricas y famosas** (*Rich and Famous*, Cukor-81), **Salvador y Pelotón** (ambas de Oliver Stone y de 1986), **Gemelos** (*Twins*, Reitman-88) y **Dien Bien Phu** (*Idem.*, Schoendoerffer-92), donde además se lo puede ver como director de orquesta. Obtuvo un Oscar en 1979 por **Un pequeño romance** (*A Little Romance*, George Roy Hill).

"Llegué al cine a través del teatro. Trabajé para el festival de Nimes y para el Theatre de Babylone, donde podían encontrarse grandes nombres como Ionesco, Beckett, Vian, para quienes yo escribí mucho. Enseguida empezaron a pedirme que colaborara en cortometrajes. Para mí esa fue una jugada peligrosa, muy lejana a las técnicas que me habían enseñado. Cuando llegó la *Nouvelle Vague*, conocí a Pierre Kast a través de Vian. Mi primer largometraje fue **Les Jeux de l'amour** (59) de Philippe de Broca. Él había visto un corto publicitario de caldos Maggi donde yo hacía bailar y cantar a unos bifes, y eso lo había divertido mucho. Paralelamente, había hecho la música de **Hiroshima, mon amour** (1959) de Resnais. Así es que los pedidos comenzaron a multiplicarse.

Si me siento cómodo con el guión, el trabajo comienza para mí en el momento en que veo por primera vez el film. Siempre pido verlo lo más próximo posible al montaje final, para sentir el ritmo del montaje. Entonces, ya sé más o menos que estilo voy a utilizar. Las cosas se precisan cuando discuto dos o tres veces con el director, en la moviola, en el momento de determinar dónde hace falta música. Siempre escribo en orden, comenzando por los títulos, a la manera de una verdadera arquitectura sonora.

Conocí primero a de Broca y a Resnais, los dos a su manera estaban en los bordes de la *Nouvelle Vague*. El gran shock fue **Disparen sobre el pianista** (1961) de Truffaut. Fue un encuentro muy fuerte. Cuando vi el film por primera vez, no se entendía nada. No había ni playback ni sonido de referencia. Técnicamente, me parecía imposible de hacer. Y sabía que otros tres compositores habían rechazado el trabajo. Un poco inconscientemente, decidí aceptar. Propuse a François una música un poco distanciada, en contrapunto, no muy dramática. Me tuvo completa confianza. Ese fue el comienzo de una larga colaboración.

Mi primer contacto con Godard fue un

poco difícil. Me llamó para un cortometraje sobre las termitas. Cuando le pregunté como debía estructurar la música, Godard, un señor de anteojos oscuros, me gritó desde el fondo de la sala: 'El film dura 13 minutos. Son 13 minutos de música', en un tono un poco duro. Por suerte, me llamó luego para **El desprecio** (*Le Meppris*, 63). Decidimos que harían falta 14 minutos, pero cuando me invitó a ver la película luego de la mezcla, mi música estaba por todas partes. Le había gustado muchísimo, y quedaron entre 35 y 40 minutos de música. Personalmente, no estoy a favor del 100% musical. Creo que la música mata a la música. Si la música interviene en un momento en que no pueden decirse demasiadas cosas, ni con el texto ni con la imagen, para 'expresar lo inexpressable' como dijo Debussy, es interesante. Pero cuando está allí todo el tiempo, uno se ahoga en una especie de gelatina musical."

Ennio Morricone (Italia, 1928), estudió composición con Goffredo Petrassi en el Conservatorio Santa Cecilia. Se hizo célebre por los temas que escribió para los westerns de Sergio Leone, al principio con el seudónimo "Dan Savio", y desde entonces su lista de créditos es tan impresionante como variada. Deben citarse **La batalla de Argelia** (*La battaglia di Algeri*, 65) y **Queimada** (69, ambas de Pontecorvo), **Teorema** (*Idem.*, 68) y **Salo** (75, de Pasolini), **Sacco y Vanzetti** (Montaldo, 1971), **Días de gloria** (*Days of Heaven*, Malick-78), **I...como Icaro** (Verneuil, 79), **White Dog** (82) y **Les voleurs de la nuit** (83, de Fuller), **Ginger y Fred** (Fellini, 86), **Los intocables** (*The Untouchables*, De Palma-87), **Búsqueda frenética** (*Frantic*, Polanski-89), **Palomita roja** (*Palombella rossa*, Moretti-89), **Atame** (Almodovar, 90) y **En la línea de fuego** (*In the Line of Fire*, Petersen-93). Fue además autor del tema oficial del mundial de fútbol 1978. Los siguientes párrafos provienen de entrevistas publicadas en *American Film* (febrero de 1991) y *Cineaste* (febrero de 1995).

"La música para el cine no está al mismo nivel que la música clásica o de cámara, porque estas composiciones nacen naturalmente del propio compositor. En el cine, la música está condicionada por las imágenes y por la dirección. Esto no supone desvalorizar a la música para cine. Siempre depende de quien la escribe. Hay una grave infiltración en todo el mundo, de amateurs y dilettantes, gente que no sabe música. Esto baja el nivel de la profesión. Cuando un director me llama, ya sabe lo que le puedo ofrecer, reconoce en mí una cierta homogeneidad de ideas. Yo analizo libremente el proyecto y hago mi propuesta. Luego viene la discusión. Él agrega ideas o corrige las mías.

Quisiera destacar que mi música siempre ha sido -y seguirá siendo- escrita sólo por mí. Nunca he necesitado colaboradores, al con-

trario, la idea me repugna. Los músicos clásicos de la historia nunca han tenido semejante necesidad. Me parece una práctica negativa de compositores que son vagos o incapaces, o que aceptan demasiado trabajo. Es un sistema inmoral.

La voz humana está a disposición de todos los músicos. ¿Por qué otros no la usan? Amo la voz humana, porque es un instrumento extraordinario. No atraviesa un pedazo de metal o de madera, sale directamente del cuerpo y puede ser un instrumento muy maleable y expresivo. Además yo tenía una voz excepcional a mi disposición [se refiere a Edda dell'Orso, cuya voz puede oírse en varios films de Leone].

Leone me llamó porque escuchó mi música para dos spaghetti westerns. Le gustó el arreglo que hice para una canción y quiso algo parecido para **Por un puñado de dólares** (A Fistful of Dollars, 1964). Era un clima, al que después le agregamos la melodía y el silbido... y todo eso. Para él, la música era tan importante como el diálogo. Entonces, sentía que era esencial que yo escribiera la música antes de que la película se filmara.

En mi trabajo para **La misión** (The Mission, Joffé-1986) estuve condicionado por varios factores. Había un contraste entre la música del Renacimiento que traían los Jesuitas, la música creada por los propios indios y el oboe que tocaba el sacerdote. Estos tres elementos combinados daban el resultado final no sólo en un sentido musical sino también histórico. La música describe la unión espiritual entre los jesuitas y los indios, tanto a un nivel musical, combinando los estilos de Europa Occidental, Sudamérica y la música indígena, como a un nivel expresivo. A nivel técnico fue increíblemente difícil."

Jerry Goldsmith (EE.UU, 1929) estudió piano en el Los Angeles City College y Música de Cine en la UCLA. De su obra destacan **Bandido!** (Idem., McLaglen-68), **El planeta de los simios** (Planet of the Apes-68) y **Patton** (Idem.-70, ambas de Schaffner), **Rio Lobo** (Idem., Hawks-70), **Alien** (Idem., 79), **Viaje a las estrellas, la película** (Star Trek-The Movie, Wise-79), **Poltergeist** (Idem., Hooper-82), **Gremlins** (Idem., Dante-84), **El vengador del futuro** (Total Recall, Verhoeven-90), entre muchas otras. Escribió el tema de las series **El agente de C.I.P.O.L.** y de **La ley del revolver**. Las siguientes declaraciones fueron reproducidas en el libro *Film Music, a Neglected Art*, de Roy M. Prendergast.

"Yo prefiero que la música sea utilizada tan esporádicamente como sea posible. Siento que si el empleo de la música es constante, o si hay demasiada, eventualmente viciará momentos claves. Es como cuando uno vive en una zona que tiene un alto grado de ruido ambiente: llega un punto en que tu oído deja de

percibir esas frecuencias.

Por otro lado, los europeos iniciaron la moda de no usar nada de música en las películas. Esa idea alcanzó un extremo en las películas de Peter Bogdanovich, que no tienen un acompañamiento musical propiamente dicho. Creo que en **¿Qué pasa doctor?** (What's Up Doc?, 72) el hecho de prescindir del elemento musical restó humor y apoyatura a las relaciones entre los personajes.

Mi música para un film es una obra total y no sólo una serie de secuencias. Para mí, lo más importante es que todo se desarrolle a partir de un material orgánico inicial. Todas mis obras funcionan de ese modo. Si la música no tiene forma, no tiene un cimiento o base de la que proviene, entonces hay que preguntarse por qué está allí en primer término. Este es uno de los problemas que el músico debe enfrentar con frecuencia, porque además muchos productores y directores tampoco saben por qué está allí la música.

La acción de **Barrio Chino** (Chinatown, Polanski-74) transcurre en los años '30 y tanto el productor como el director querían música de ese período como acompañamiento. Les dije que no creía que ese tipo de música fuera correcto para el film porque las imágenes ya establecían claramente la acción en el Los Angeles de 1933. Agregué que me parecía que lo esencial en el film eran los personajes y que la época era de una importancia menor. La historia podía situarse en la actualidad tanto como en 1933. De modo que la música de la película apoya la relación de dos personas y también proporciona un cierto suspense. Temáticamente, traté de escribir una melodía que pudiera haber sido compuesta en los '30, aunque la orquesté de un modo distinto al que la hubieran orquestado en esos días.

En cuanto vi **Barrio Chino** se me ocurrió la base orquestal que iba a utilizar. No tenía, por supuesto, la menor idea de cómo iba a funcionar musicalmente, pero había pensado en un sonido y quería emplear cuerdas, cuatro pianos, cuatro arpas, dos unidades de percusión y una trompeta."

Nino Rota (Italia, 1911-1979) estudió con Alfredo Casella e Ildebrando Pizzetti en el Conservatorio de Santa Cecilia, Roma, y después se trasladó a Filadelfia, EE.UU., para estudiar composición y dirección musical. Comenzó a escribir música para cine en 1943 y desde **El sheik blanco** (Lo sceicco bianco, 1951) fue el músico de Federico Fellini. Debe citarse además su música para **Rocco y sus hermanos** (Rocco e i suoi fratelli, Visconti-1960) y para la saga de **El padrino** (The Godfather, Coppola-1972, 74 y 90). Page Cook lo entrevistó para su columna mensual en *Films in Review* (junio-julio, 1971).

"Aunque Rota dice que 'la música es su

primer y verdadero amor', está fascinado por el 'poder del film para determinar el gusto de un enorme público'. Su interés por el cine fue alentado por Pizzetti [profesor del conservatorio] que había escrito la música para un film de Mario Camerini. 'Era un mal momento para el cine, con la guerra destrozando Italia'. Rota por ese entonces escribía conciertos, piezas para cuartetos de cuerdas y música de cámara.

Rota conoció a Fellini -que dijo que 'nunca haría un film sin Rota'- a través de Pizzetti. Rota, sin embargo, es algo ambivalente cuando habla de Fellini. Dice que las imágenes fellinianas provienen de traumas personales y que 'ningún otro director tiene un ego tan grande'. Compara a Fellini con 'un niño tocando la flauta contra la negrura de la noche' y describe su psiquis como una mezcla de sentimentalismo, malicia, misticismo, crueldad, sadismo y pesimismo.

En cuanto a la música, Rota asegura que Fellini nunca se decide hasta último momento y luego 'él debe seguirle el ritmo'. Así, la música resulta de reacciones 'periféricas' frente al impacto de la ansiedad de Fellini.

Para Rota, el único modo de 'lograr música completamente integrada con el film, es trabajando con el director desde el principio, cuando las consideraciones musicales pueden aún influir en el modo en que la película será filmada'. Alerta sobre el hecho de 'que puede haber demasiada música en un film' y odia el término 'música funcional' aplicado al cine. La música en las películas 'no debe ser demasiado compleja, debe aligerar y seguir el ritmo y el clima de la imagen'. Prefiere un *casamiento libre entre la acción visual y la reacción musical*. Para él, 'la música para películas hecha con seriedad es tan distinguida como la que se escribe para ejecutarse en una sala de concierto'."



Alfred Hitchcock y Bernard Herrmann

La película *Las veredas de Saturno* (1984) secciona en dos el cine argentino de esta década. Hugo Santiago reside en París —igual que otros cineastas fundamentales nuestros como Edgardo Cozarinsky y Eduardo De Gregorio—, y por ello la imposibilidad de que Film lo reúna con su músico Rodolfo Mederos para la improbable tarea de reconstruir un proceso creativo notable.

por **Sergio Wolf**
y **Susana Allegretti**

MEDEROS

SA: -En *Las veredas de Saturno*, ¿en qué etapa te incorporaste o empezaste a pensar la música?

RM: -Esta película fue absolutamente distinta de todo lo que había hecho. Aunque los tiempos con que trabajé no fueron mayores que en otras ocasiones, igual trabajé bastante cómodo. Sí fue distinta la manera de trabajar de Hugo Santiago. Lo conocí en esa circunstancia, no antes; ni había visto sus obras previas. Me encontré frente a una persona sabia, sensible, y que tenía muy claro lo que buscaba. Así que mis encuentros con él desde este punto de vista fueron muy conducidos. Me planteó todo tan claramente que me sentí muy contenido. Respecto de la estética que yo tenía en ese momento, fue algo distinto. Una de las tantas cosas que me pasaron con ésta película fue que quizá pude re-direccionar mi estética personal.

SW: -¿Qué tipo de cambio se produce?

RM: -Fue muy importante. Esa experiencia y el resultado que quedó no fue lo único, hubo otras causas. Pero fue algo que rebalsó, un catalizador de lo que ya estaba terminado... Tendría que hacer algo de historia, contextualizar. Criado en una casa donde se oía tango, como bandoneonista, empecé a tocar desde chico en orquestas... Con mis quince o veinte años, sentía con el tango una especie de asfixia o de aburrimiento, algo que se había agotado en mí, si bien ni había empezado. Y por otro lado surgía Astor [Piazzolla] con toda su insolencia renovadora, y toda mi generación quedó fascinada con él y su música. Estalló esa discusión tan pasional entre tradicionales y los que éramos modernos. Uno debía tomar partido, y para afirmarse -cuando es adolescente- uno niega lo que es de los padres. Me afirmaba en esto que era atrevido, un poco con la razón y también querendamente... Y como también me vinculaba con músicos de jazz, y me reunía en sus casas -lo que no sucedía con los tangueros-, me divertía. Por esa puerta creo que descubrí otras cosas: Stravinsky... Este eclecticismo que surgía en mí, se cruzó en Buenos Aires con el rock que aparece. Era común encontrarme a grabar con Spinetta. Yo era una suerte de *rara avis*, un tanguero inclasificable... Me fascinaban esas bandas que empezaban en lo que hoy se llama fusión, y que consistían en batería, bajo eléctrico, saxofón y el bandoneón como herencia de lo que traía. Quería manipular todo eso con armonías que no eran muy del tango, y con un romanticismo propio del tango. Esto subsistió hasta *Las veredas de Saturno*, cuando Hugo me propone el film, voy a Francia, nos conocemos. Yo con poco entusiasmo, más allá de volver luego de veinte años y re-encuentrar a algún amigo que podía quedar.

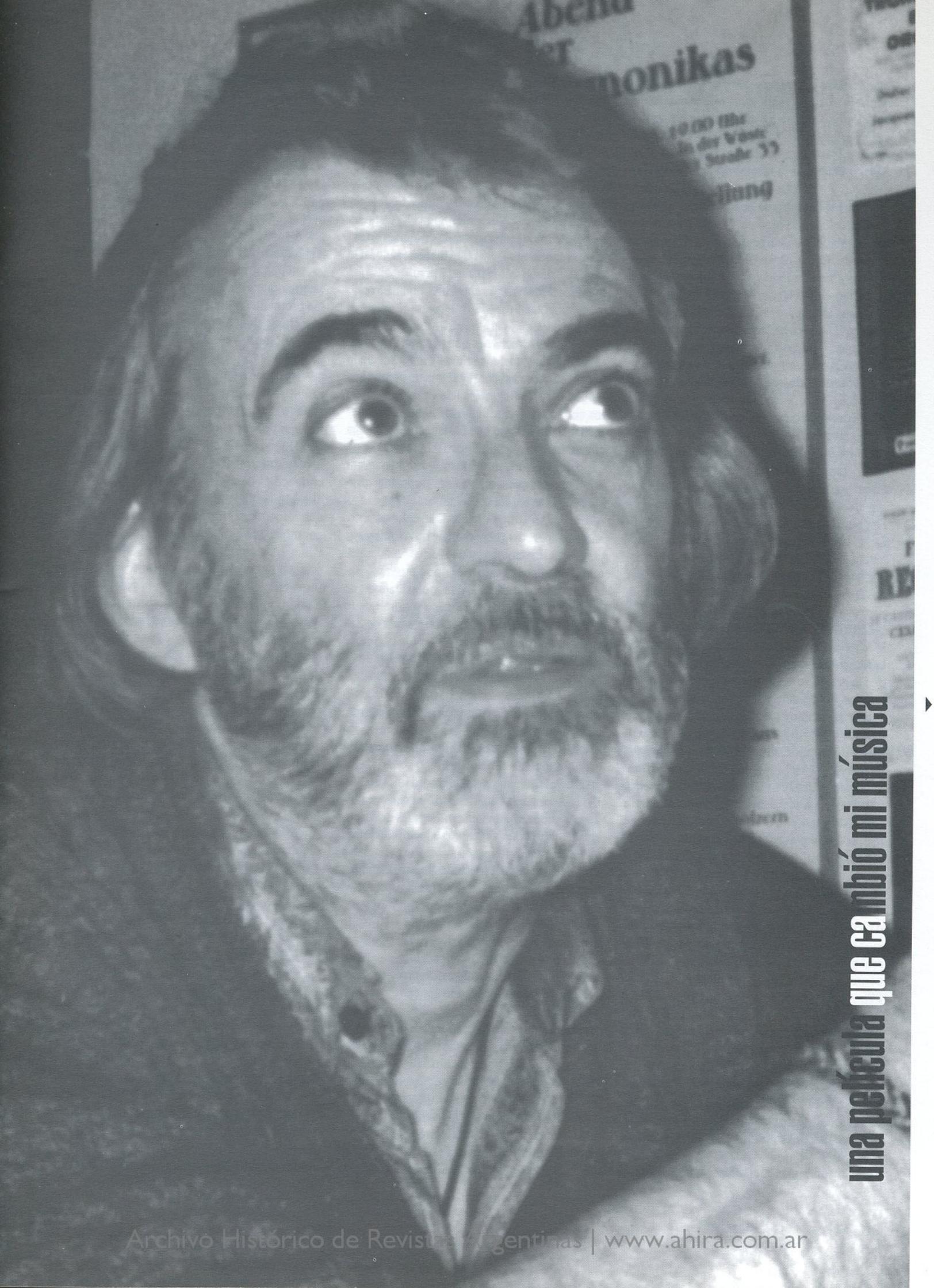
SW: -Te pasaba lo contrario de lo que le pasa al personaje...

RM: -Claro: me fui de Aquilea para París... Viajé y cuando conocí a Hugo, cambié de opinión, porque había ido con la sensación de que

iba a ser un chasco, que me iban a vestir de gaucho, todo muy típico de cuando uno ignora... ¡Nada más lejos de Hugo Santiago! Al conocerlo quedé -y aún sigo- fascinado con él. Yo además estaba en una época de muchas crisis, porque la estética que venía sustentando hasta ahí, de mezcla, no me satisfacía, era como una gimnasia, y todavía no me daba cuenta de que era irreversible. Sólo faltaban ciertas circunstancias que precipitaran esos cambios: el encuentro con Santiago fue una de los más fuertes, y la otra, fueron las clases y los alumnos, con los cuales me vi obligado a recuperar músicas viejas...

Cuando comienzo a ver todo con Hugo me empezó a dar mucho miedo, porque sentía que me metía en camisa de once varas, aunque confiaba en su autoridad y su conocimiento. Es que yo no sólo no era actor: nunca hice trabajo corporal, bailo mal, no juego al fútbol ni hago deporte. El cuerpo para mí es sentarme a tomar mate y escribir... Pero yo era "su" personaje. Varias veces le pregunté: "*Hugo, ¿para qué me hacés venir de Buenos Aires hasta acá con lo que significa de costo, teniendo acá otros bandoneonistas más o menos de mi edad y con mi aspecto, que tocan el bandoneón tanto o mejor que yo, y que lo pueden hacer?*". Pero él estaba convencido de que era yo, y no fue una elección a las apuradas. Me contó que pasó horas con fotos y videos de muchos bandoneonistas, y que su hermana (Ana María Muchnick) le mandaba material... Fue una elección concienzuda, y entonces pensé: "*Debe tener razón*". Pero me atemoriqué...

Hizo una escena en la que yo apenas estaba expuesto: caminaba de espaldas, mirándome las manos en un boliche. Eso fue lo primero que rodamos. Me sentí tan ridículo, diciéndome: "*¿Qué estoy haciendo acá?*". ¡Y ni se me veía el rostro...! Luego cobré confianza porque Hugo es un director con capacidad humana además de técnica. Estuve a gusto con el equipo y con él. Hablamos de la música: me dijo que había varios temas de Arolas que yo debía re-tratar, y varias cosas más. Después de ese encuentro vine acá. Hice todo según la música que hacía entonces, pensando en un grupo como el que tenía, y en arreglos de esa naturaleza. Y al empezar a hablar realmente de la música, no tenía nada que ver. Lo que Santiago me propuso fue mucho más avanzado de lo que yo creía que era lo mío, por completo alejado de los coqueteos con ese pop en que yo estaba y del que no sabía cómo salir. Hugo no quería batería, y yo sentía que al quitarme ese instrumento -que me resolvía muchos problemas técnicos- me obligaba a hacer un grupo muy audaz. ¿Cómo era ese grupo? Era un cuarteto de cuerdas con guitarra española, clavecín y bandoneón. Me sugirió que leyera mucha música de cámara, y sobre todo Bartok, que me produjo una suerte de cortocircuito, mien-



una película que cambió mi música

tras la nieve caía afuera, en París. Me vi compulsado a hacer una música —de la cual le es- toy profundamente agradecido— que no podía creer que fuera yo quien la hacía, que salió como un tapón. El sacó algo y salió por ahí.

SW: -¿Componías la música durante el rodaje?

RM: -No. La música fue compuesta y grabada antes del rodaje. Y fue post-sincronizada. La compuse sin ver la imagen. Lo que pasa es que las narraciones de Hugo eran muy ricas. Diría que teníamos reuniones diariamente, o día por medio, porque además yo estaba sometido a las exigencias del lenguaje: tuve que aprender el idioma ahí... para los textos de la película al menos. Y ahí se laboraba en serio, no era joda. Y además con bastante desprotección... No era "hacéme una música, quiero un tema de tres minutos rítmico...". Eso plantea cierta libertad, es cierto. Pero la experiencia con Hugo me gustó mucho porque no viví una no libertad. Creo que —aunque no interpretara el personaje, que me permitió mayor comunión— Santiago se metió dentro mío fuertemente. Es cierto que a veces me sentía maniatado: imaginaba algo y lo descartaba porque veía que a Hugo no iba a funcionar... Hablaba por teléfono y es evidente: se descartaba mucho. Quedaban pocos caminos a elegir. Pero eso me sirvió, porque me permitió explorar en mí y sacar cosas que de otro modo las hubiera esquivado, y permanecido en ciertos vicios compositivos... En este sentido, fue útil para mi vida personal, si bien no tuvo inmediata traslación a mi trabajo, ya que seguí con los vicios, pero sabía que lo previo se desmoronaba y pasó lo que tenía que pasar: dejé de escribir durante cinco años. Me dediqué a otras cosas... Necesité un período de purificación, un intermedio: mientras disolvía aquel grupo y todavía no armaba lo nuevo, tomé dos guitarristas como hacía Troilo con Grela y tocaba temas tradicionales, todo eso que tocaba en el patio de casa cuando era chico y que con mis alumnos descubrí que me producía placer. También sabía que todo eso era transitorio. Y frente a una gira que apareció en el '92 la cosa era: o ir con el grupo anterior, o ir con las guitarras —lo que no me entusiasma: no tocaba ninguna música mía— o tocar solo —una gimnasia inútil—, o hacer algo nuevo, que fue la opción que tomé. Y ahí recuperé algo, hasta hoy, que si bien no me conforma del todo, algo se mueve...

SW: -Lo interesante de Las veredas de Saturno es que la música de ningún modo podía estar después de la filmación, ya que la música forma parte del guión de la película...

RM: -En realidad en la película no hay música. La música que se oye es la que toca Fabián Cortés, que es el personaje que hago yo. Por momentos, la música rebasa hacia otra escena, pero por razones estéticas, pero no hay música para una escena...

SA: -No son temas melódicos, o canciones, o

algo que funcione como temas musicales, sino que aparece como "sonido".

RM: -No, claro. Lo cual fue una experiencia riquísima -además de lo que significó cambiar mi punto de mira-, trabajar de esa manera: no subrayar escenas con la música. Porque de última, creo que una imagen debiera sonar por sí misma... A veces hay asociaciones de imágenes y sonidos que van bien, pero lo usual es que estén impuestas o forzadas, y que si no estuvieran sería igual... Si está bien actuado, si la luz está bien, si el texto está bien... para qué queremos música. Es muy brechtiano lo que digo, muy austero. Me refiero a lo industrializado...

SW: -Es muy atractivo lo que pasa en la película, porque hay un concepto muy moderno de la puesta en escena sonora, y al mismo tiempo hay tangos muy tradicionales, de Arolas, que son los que toca Fabián. Como si la banda estuviera disociada entre lo que pertenece a la música en cuadro y lo que pertenece a la música de la película. No sé cómo estuvo pensado eso por Santiago y por vos, en las conversaciones previas...

RM: -Sí. Ocurre que lo tradicional está muy sublimado. Existe el personaje de Arolas y sus tangos, pero es impensada la forma en que sueñan. Las veredas de Saturno se proyectó hacia otra cosa. Es como si de ese clasicismo que es Arolas, apareciera una masa sonora que lo desbordó todo. Era Arolas pero venido de Saturno, un Arolas como de todos los tiempos.

SW: -Y además tenías que escribir una banda de sonido que funcionaba sobre un fantasma...

RM: -Es cierto, sí. Yo estaba cargado de imágenes. Me acuerdo que fue agotador, porque en la tarea de escribir, que fue parturienta, dolorosa, en mí se morían hábitos anteriores, y al escribir no tenía certeza de cómo sonaría. Hugo me llevó a un terreno de riesgo importante. Uno a veces se habitúa a escribir cosas y mantiene lo que se llama el *estilo*, palabra sospechosa, habría que ver a qué se lo adjudica... Si el estilo es la reiteración de ciertas cosas, en fin... Y después, el trájín de filmar: llegaba a las siete de la tarde y me ponía a reparar las escenas del otro día. Pero llegó un momento en que me sentí realmente Fabián... No sé lo que siente un actor: sé que hay diversas escuelas... Yo ni escuela ni técnica. Hugo me planteaba las cosas: subía algo acá, diseñaba allá, recortaba, yo no tenía grandes cosas que hacer. De hecho, es muy sobria mi participación. Es más: en un momento, avanzado el rodaje, vi que todos decían que estaba bien, me envalentoné y agregaba cosas, y ahí Hugo me bajó: "*parecés del Actor's Studio*".

SW: -Vos ya habías compuesto la música, con lo que tenías una idea, el tono sonoro.

RM: -Cuando la compuse entré en otra zona. Eso me solidificó. Pero las escenas tenían que ver con cuando Fabián las toca en un café, en

un galpón y en un estudio, que son —creo— los tres lugares. La escena me sonaba: no entraba en las escenas sin saber qué pasaba.

SA: -Más que en términos generales, quisiera que contaras cómo eran las discusiones sobre la música con Santiago. ¿Qué te pedía, qué aceptabas o no hacer vos, qué entendías o no...?

RM: -...Llegué a enojarme bastante con él, porque uno siente que quiere hacer las cosas y que al otro le gusten. Y más allá de que lo que hacía fuera bueno o malo, no funcionaba para su estética. Me sentía incapaz de resolver la estética que él me proponía e imponía, y eso me producía un gran enojo conmigo y con él, que era de donde venían las exigencias.

SW: -¿Cómo era una situación habitual? ¿Componías algo y se lo hacías escuchar y descubríais que eso no era para él?

RM: -Eso pasó en una primera etapa, y después cuando entendí un poco más estuve más solo, trabajando. Pero hubo muchas consultas, porque Hugo es músico, pianista, y además tiene una cultura musical que yo le envidio porque conozco el diez por ciento de lo que conoce él... Me hablaba con términos técnicos, cosa que ningún director de cine había hecho antes conmigo. Me hablaba de aspectos contrapuntísticos, de ciertas disonancias utilizables, de por qué había elegido esos timbres y no otros instrumentos, y de cómo era la psicología de Fabián, y por qué escribía esa música, y por qué tenía que ver con ciertos bajos del clavicordio o clavecín, y por qué esa música expresionista escapándole a todo lo que pudiera ser dulzón o melodramático. Y comprendí —pero recién lo pude poner en palabras mucho después, en una clase— que la música no siempre tiene que ser agradable. Lo cual no quiere decir que lo desagradable de la música sea siempre bueno. Digo: hay músicas que parecen haberse hecho para agrandar, y seguramente son agradables y quizá no son malas. Tal vez un hecho artístico verdaderamente noble no siempre es agradable, y no porque esté mal hecho sino porque provoca cosas que no son las esperadas. Decía Schoenberg algo fantástico: que en el hombre operan dos fuerzas opuestas: una tendencia que lo impulsa a repetir estímulos agradables, a volver a tocar ciertas armonías, y que repetir estímulos agradables es sentirse seguro y es también no arriesgarse, quedarse en la casita de los viejos; y la otra, provocar estímulos distintos, es atemorizante, produce cierta incertidumbre, y supone un riesgo. Estas dos fuerzas luchan permanentemente: hay quienes buscan la comodidad y la confortabilidad y tal vez la mediocridad de lo seguro, y otros que se lanzan a lo desconocido. Creo que me vi empujado a esto último... Ahí vi que los límites son los que uno se pone, y siempre pueden expandirse un poco. Recuerdo que Hugo me decía todo el tiempo: "*vos podés un poco más, un poco más*". Teníamos

charlas telefónicas como entre músicos, casi esotéricas, del tenor de que yo le decía: “*hay segundas menores que hacen las cuerdas ahí, y entonces si la guitarra hace un discurso de esta índole con un ritmo de este tipo...*”. Uno debe componerlo en su cabeza para sentirlo— con cierta indefinición, porque no está sonando— y entender una cierta textura... Como cuando uno cuenta algo que no se ve, una imagen, por ejemplo. Es más fácil imaginarse algo visual que algo sonoro. Y él me devolvía a su vez: “*no te pases tanto para ese lado, escuchá un poco tal cosa*”.

SW: -¿Por ejemplo?

RM: -Mi estética llegaba hasta el impresionismo francés, conocía hasta Ravel, y algo de los rusos, Stravinsky..., algo más de música sinfónica. Pero música de cámara no había oído mucho. Me metí con Bartok y de ahí empecé a irradiarme, y seguí con Stockhausen, con Nono, con Ligetti, con Boulez, y descubrí que en el siglo XX hay una sonoridad que no es agradable porque uno estaba con un sentido de lo agradable distinto.

Estaba buscando una cierta certidumbre, un sonido que a uno lo contuviera. Y la estética moderna no tiene eso. Eso me resultó excitante, pero no sabía cómo hacerlo ni tenía las herramientas. Tuve que deducirlas de lo que analizaba. Recuerdo que escuchaba fragmentos de los cuartetos de Bartok, que hasta ahí no había oído, y me sentía un gusano infeliz, necesitando de una batería para que rellenara mientras el tipo hacía eso tan terrible con dos violines, una viola y un cello... Descubrí una serie de sonoridades que jamás había usado, porque uno a veces se queda en el solcito tibio... Me mandé, y los primeros ensayos me resultaron totalmente conmocionantes, porque descubrí que no era descabellado, ni sonaba mal. Me daba ánimo mientras escribía solo... Me castigué mucho... Ante fechas concretas de grabación me ponía serio, y me decía: “*Hay que escribir. No es un tema, son como diez. Y con esta estética. Olvidate de todo lo que hiciste hasta ahora*”. Daba vueltas en la pieza, pasaban los días y nada, los papeles estaban en blanco. No arriesgaba en eso que era incierto. Y Hugo llamaba: “¿Cómo vas, Rodolfo?”. Y yo le decía: “*Bien, hice una especie de guión del tema*”. Y él me respondía: “*No jodas. No hagas el guión. Escribí*”.

Me captó de entrada, porque además es un tipo muy perceptivo. Me seguía de cerca, era una especie de fantasma. Le decía: “*Hugo: déjame dormir en paz*”. Cortaba y sentía una desolación y una angustia tremenda, y me decía: “*Vas a quedar mal vos, para qué te metiste en esto...*”. Y por otro lado, me decía: “*No es posible que no pueda hacerlo, entonces ¿qué hice toda mi vida?*”. Surgía el ángel bueno: “*Rodolfo, vas a poder. Lo que escribas no será la mejor música del mundo, pero no va a sonar*

mal”. Y ahí estaban el lápiz, la goma, el papel, y no los agarraba. Hasta que un día, me dije: “*Hoy ni cama ni nada, si no hay una veintena de compases*”. Y pasé la noche en vela y no dormí. Fui a la escuela de idiomas, y volví, y me senté a la mesa y no escribía, y miraba la cama, y nada... Y Hugo llamaba, y yo le decía: “*No me llames, Hugo, estoy mal*”, y cortaba. Y en algún momento, por cansancio, miedo, odio, empecé a diseñar, y me dije: “*La primera idea que venga, ésa agarrás*”. Ideas había millones, pero estaban ahí, revoloteando como “*arolitas*”. Y agarré una, dije: “*es ésta*”. Y fue llenar diez compases y después todo se empezó a acomodar. Terminé un tema y ya tenía dos más en la cabeza... ¡Cuándo caí después de tres días sin dormir! Me operaron de hemorroides, del stress... ¡Menos mal que llegó esta película, menos mal que me operaron de hemorroides! Si hoy no hago ciertas cosas soy un hijo de puta, pero sé que puedo.

SW: -Vuelvo al film. ¿Por qué Santiago te pedía que usaras música sólo cuando el personaje toca? Quiero decir: contabas que todo el tiempo te planteaba los por qué de las cosas... ¿Por qué no música de acompañamiento o enlace de secuencias?

RM: -Porque entendí que su estética era muy despojada. Como el personaje: que no fuma, no maneja autos, no se ríe, salvo que toma, esa sería su única mundanidad. Y me parece que el hecho de que se oyera música, ajena, rompía eso, aún no compuesta por mí... ¿compuesta por quién? ¿por Fabián? ¿Por otro? Si no hay otro músico... Creo que el mundo que viven, lo que suena y que se huele es eso. Cualquier otra cosa que hubiera aparecido, hubiera sido como el color: fijáte que es en blanco y negro, eso creo que también se relaciona con lo mismo.

SW: -En *Invasión*, la otra película de Santiago sobre Aquilea, la predominante era la milonga, y en *Las veredas*... es algo completamente distinto. ¿Te mostró *Invasión*?

RM: -No. Supongo que la idea de Hugo era que entrara puro al proyecto... Ni me hizo escuchar bandas de otras películas: quizá por esa misma política de no “contagiarme”. Sí me sugirió que oyera las músicas que comenté... Recuerdo que me dijo que su guión era una partitura: con sus fugas y sus contrapuntos...

SW: -¿Participaste post-rodaje, en la mezcla, para ver dónde incluir los temas..?

RM: -No: todo eso estaba pautado. Era una partitura compuesta como Bach: no había que agregar ni quitar nada. El me contaba que otros directores, como Fellini, improvisan a cada momento, que tienen una idea nomás. Santiago no: la película estaba hecha antes de haberse hecho. Los temas ya estaban escritos...

SW: -¿Y qué pasaba si la escena duraba tres segundos más?

RM: -No: la escena se ajustaba a la música. La

música fue lo que voló un poco más. No fue exactamente como estaba pautado, hubo ahí pequeñas variaciones, un tema que quedó algo largo y hubo que cortarlo. Pero una vez que la música quedó grabada, la imagen se adhirió a ella. Insisto: yo no compuse música para una película. Yo era Fabián Cortés, tenía un grupo, compuse música para mi grupo, y protagonicé esa historia, y toqué esa música. Y la música iba donde yo toqué, salvo pocos fragmentos que Santiago tomó para desbordarlos a otra escena.

SW: -Hiciste bandas sonoras antes y después de *Las veredas*...

RM: -Las anteriores, tenían que ver con una estética más dulce. En lo que vino después de Santiago, ya se notó cierto cambio: no pensaba igual, el modo de componer no era el mismo, no hacía más pop-rock. Como decía Fabián: “*Algo cambió y para siempre*”... Con Tristán Bauer hubo algo más de compenetración, con Simón Feldman fue más *standard*. Con Bauer incluso la formación que utilicé ya no era la que solía usar: era un trío de arcos y guitarra española. Y en un tema sumo bandoneón... Pero aún no salté la música de *Las veredas*...

SW: -Las veredas... -si creo entender algo de ella- es que toma la idea del bandoneón como una metáfora o emblema de la porteñidad o de Buenos Aires...

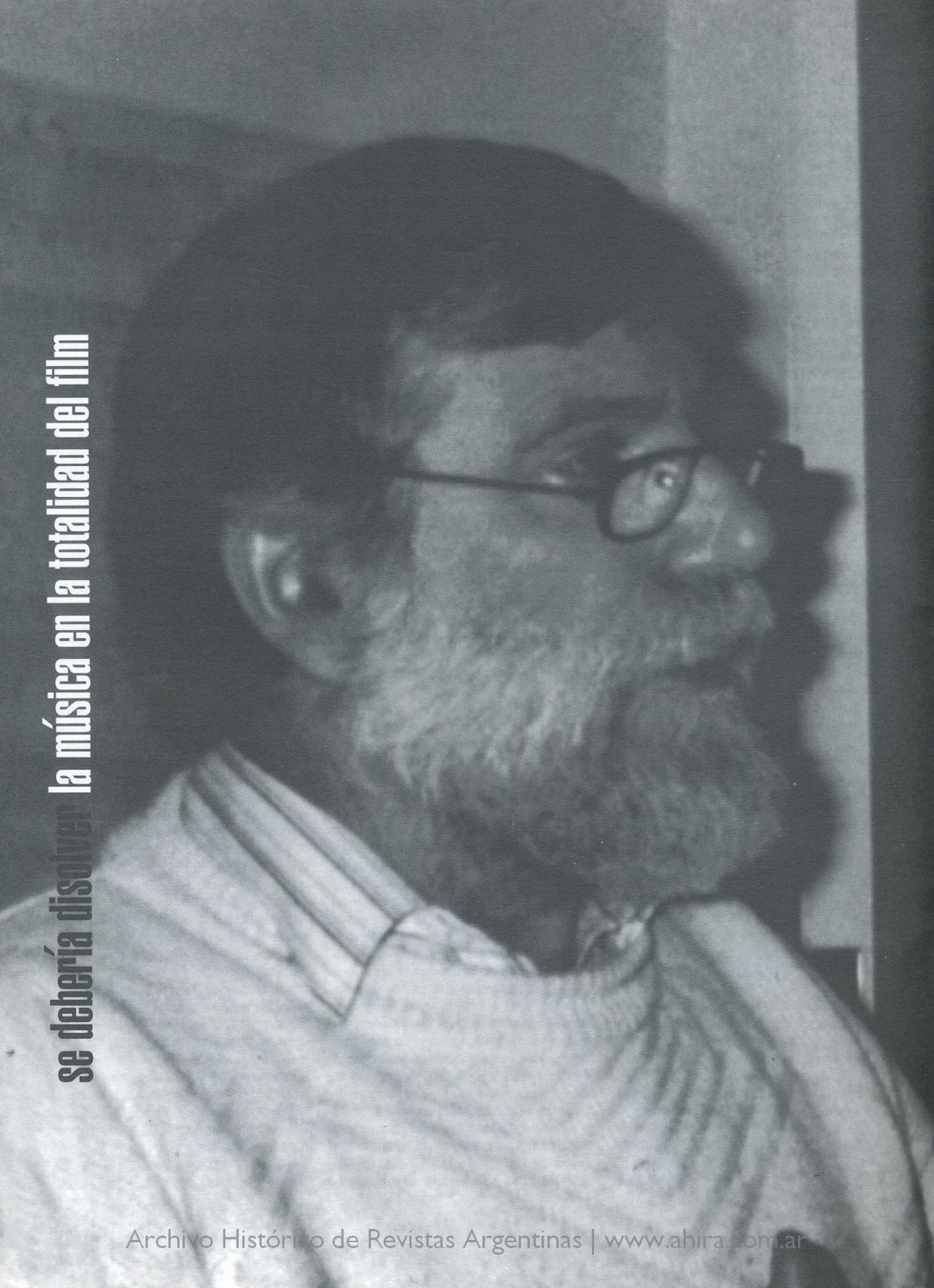
RM: -Hay algo de eso, sí.

SW: -Las veredas... es casi un exacto reverso de *El exilio de Gardel*, de Solanas, y se hacen muy cerca temporalmente. ¿Santiago nunca te habló de *El exilio*...?

RM: -Sí, no le gustaba demasiado... A mí me había hablado Pino [Solanas] empecé a hacer la música, compuse un tema o dos. Solanas suspendió su proyecto por problemas con Gaumont, o algo así. Y en el intervalo salió lo de Hugo. Luego Pino me volvió a hablar para decirme que tenía todo resuelto y le dije que en quince días me iba para filmar con Santiago...

Rodolfo Mederos compuso —además de su producción, independiente del cine— diversas bandas sonoras de películas. Entre otros cortos y largometrajes, cabe destacar —poco después del primer disco con su grupo de entonces, *Generación Cero*— la banda de *Crecer de golpe* (S. Renán, 1976). En 1984 hace *Las veredas de Saturno*, y dos años después *Memorias y olvidos* (S. Feldman, 1986). En 1986, *A dos aguas* (C. Olguín). Luego hace la música de *Hotel del paraíso* (J. Bokova, 1990), no vista en Argentina, y en 1991 *Después de la tormenta* (T. Bauer). Ahora prepara la música del proyecto que dirigirá Rodolfo Pagliere sobre Gardel, con Dolina y Maradona.

se debería disolver la música en la totalidad del film



Sergio Wolf: -¿Qué problemas hay en el vínculo cineasta-músico?

Carmelo Saítta: -Lo que suele ocurrir, es que al músico le dan el guión cuando ya se hizo la doble banda, y eso es un error. La música debe pensarla el director, debería estar ya en el guión. El problema de la dicotomía es que se hacen primero las películas —sobre todo las americanas— y luego les “pegan” la música. El criterio es exacerbar lo emotivo, producir impacto. Así como se piensa en la existencia de los objetos, debe pensarse en la música. En Argentina funciona el “parche”, la música agregada al final. Los directores pretenden resolver con la música problemas de la puesta en escena, y nunca lo logran. Y aclaro que no es que yo crea —como afirma Adorno¹— en una música descriptiva. Pienso en la idea de la música como referente. Cuando sabés que la música se llama de tal manera o que responde a tal estilo, ya sabés de qué se trata; la música no denota, el espectador la connota. Por ejemplo, si escuchás una música religiosa decís que se habla de algo religioso. ¿Y cuál es “la música religiosa”? Hay un estereotipo. Pondría, por caso, el canto gregoriano. En muchos films ese estereotipo lleva a errores, como poner un coral de Bach con una arquitectura gótica...

-Suele decirse “ver una película” en vez de “ver y oír una película”...

-Ahí hay algo interesante. No somos muy conscientes de toda la información que recibimos por vía acústica. Alguien dijo: “una imagen nunca remite a un sonido, un sonido siempre remite a una imagen”². No es exactamente así. Por ejemplo, alguien que va a dar un martillazo remite a un sonido, no obstante es cierto que un sonido siempre genera imágenes. Si bien no una imagen unívoca... Te cuento una experiencia que a veces hago en mis clases. Les pido a mis alumnos que hagan un pequeño sonomontaje con un guión y les digo “hagan un guión para oírse, no para verse”... Y no pueden desprenderse de la visión. Les cuesta entender que hay cosas que no pueden decirse visualmente y sí con un sonido. No se usan las posibilidades del sonido, sino el *clisé*. Siempre en el cine argentino se emplea el término *leit-motiv* usándolo como si fuera “el tema” de la película. En SADAIC se termina la música para una película poniendo “inclusión de *leit-motiv*”. ¡Ojalá en un film argentino hubiera un *leit-motiv* con cinco o seis variaciones vinculadas con el desarrollo de un personaje!

-Yendo a otro tema, siempre se dice que la música es un lenguaje más abstracto que el de las imágenes visuales...

-Diría más bien que es un lenguaje interior. La música puede dar cuenta de cosas relacionadas con el interior de las personas... ¡Me sacaron la fantasía, cuando me dijeron que Petrushka era un cuento! Después de eso, ya uno no la escucha de la misma manera.

-¿Qué pasa con los cineastas que quiebran el universo de ficción continuamente a través de un trabajo muy preciso con la banda sonora? Como en el caso del acompañamiento o del refuerzo retórico, como lo usa Fellini, por ejemplo... O estaría el caso diferente, en que la música entra y sale y funciona como un sonido, a veces por detrás y a veces delante de la imagen...

-Sí... Hablaría de la *Carmen* dirigida por Godard. Es maravillosa. La música tiene varios planos. Ese cuarteto... Godard cuenta varias anécdotas: una, la cuenta con las palabras; otra, con ese cuarteto. Está hablando todo el tiempo de una filosofía, de una ética, de otras cosas además de Carmen. Por otra parte, vos sabés que Carmen existe: que hay una ópera, que hay otras versiones en cine... Entonces: ¿qué tiene que ver todo eso que pone Godard? La estructura de la película de Godard es muy abierta, pasás de un nivel a otro. Y la música contribuye profundamente a lograr ésto.

-Creo que el cine, precisamente, al arte al que más se parece es a la música...

-Esto nos lleva a Noël Burch. El dice que el cine tiene mucho que aprender de la música. Y dice: “*me maravillo de cómo los compositores crean formas en el tiempo*”. No acuerdo mucho con eso. Por un lado, el cineasta tiene tanto que aprender de los músicos como éstos de los cineastas. Son dos artes temporales, efímeras. Y por otro lado, tienen otros rasgos que no son comunes a ambos. Por caso, la relación tiempo-espacio. El juego del espacio en la música es una traslación. El músico tiene una visión interna del espacio externo. El espacio no está en la música.

-En un texto en la revista *Lulú*³ hacés una división entre funciones expresivas y formales de la música en el cine.

-Son dos grandes campos. La música es un lenguaje polisémico. ¿Por qué darle una función expresiva y no una formal? Y podríamos agregar un tercer nivel: el narrativo.

-¿Podés ejemplificar cada uno de los niveles?

-Sí, bueno, una función formal sería la de enlace. Pero eso también depende de la calidad de la música. Por eso, creo que referente y función están muy ligados. Por ejemplo, al principio de *El sacrificio*, Tarkovski utiliza la música de Bach como introducción. Pero la misma música está al final, cuando el chico está con el balde en el árbol. En este caso, la música cumple una función de encuadre, de enmarque. Pero además cumple una función expresiva: la música “predispone para”. Es tan fuerte el uso de la música en este caso, que pareciera que la película no tuviera música “en el medio”. Lo que sucede es que “en el medio” del film, el personaje escucha música japonesa y sentimos que no es música porque no hay melodía en el sentido en que la entienden la mayoría de las películas. Esa música puede

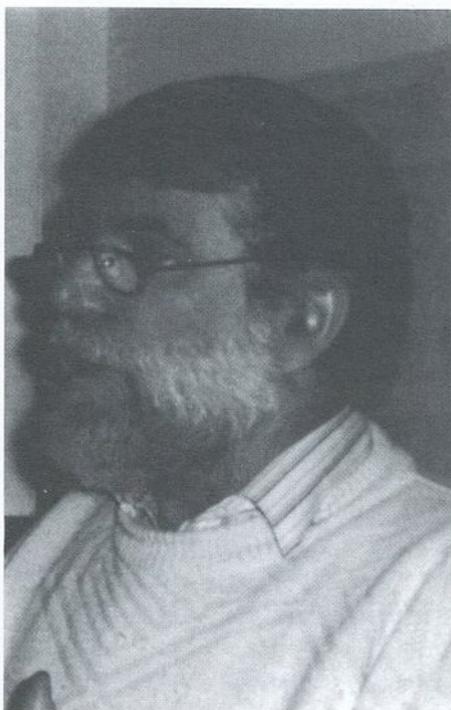
Saítta

Carmelo Saítta es un compositor ítalo-argentino radicado en nuestro país desde 1951. Egresado del Conservatorio Municipal Manuel de Falla con especialidad en percusión. Estudió composición con Belloc, Maranzano, Kröpfl y Gandini. Ha estrenado más de una decena de obras propias y tiene, y ha tenido, diversas cátedras en universidades de todo el país, entre ellas la de Estructuras sonoras en el CERC (Centro Experimental de Realización Cinematográfica del Instituto Nacional de Cinematografía). Compuso la banda sonora —además de la experiencia citada más arriba— de los videos *Narciso negro* (Mario Levin, 1989) y *El ángel de la noche* (Pablo Rovito, 1990), así como la del corto *La versión de Marcial* (Daniel Böhm, 1991) y la del largo *Rompecorazones* (Jorge Stamadianos, 1991).

por **Sergio Wolf**
con la colaboración de **Susana Allegretti**

Una experiencia insólita

Cuenta Carmelo Safta que *"la experiencia de la música en vivo para El gabinete del Doctor Caligari [en 1989] surgió de una idea de la gente del Centro Cultural Recoleta. Bajaron la película a video. El Centro tiene cabina y operadores que son músicos. Era un grupo heterogéneo. Vi la película y pensé en hacerle una música a cada personaje. No quería entrar en la cosa del cine mudo ni en el expresionismo. Debían ser temas cortos, concierto estilo de Rota, para Caligari, la novia, Cesare, el policía, el novio..., temas que fueran pequeños módulos que pudieran conectarse entre sí, combinarse. Asigné lugares del film en que los temas debían entrar. Y entre tema y tema, pensé en hacer improvisaciones. Nos tiramos a la pileta y a la gente le gustó. La música permitía una lectura distinta del film"*.



▼ crear un clima expresivo, pero uno siente que la música está en Bach, es decir al comienzo y al final.

-Intentaste explicar las funciones formal y expresiva. ¿Y lo que llamas el uso "narrativo" de la música..?

-Sólo puede haber un uso narrativo, si ese fragmento musical utilizado en el film tiene un desarrollo, dado que la narración se despliega en el tiempo. Un ejemplo puede ser el del tema de piano que acompaña al personaje en **La conversación**, de Coppola. El fragmento mu-

sical empieza siempre del mismo modo, pero tiene desarrollos diferentes: va cambiando de lo jazzero a lo disonante. Y así va marcando el conflicto interno del personaje. Así, con sonoridades que estilísticamente no se conciben, marca paso a paso su deterioro.

Lo de las "funciones" es como si uno dijera que tanto el sonido como la música son portadores de información en dos niveles. En cuanto al sonido, por un lado, funciona como índice, porque evoca; por otro lado, tiene otro nivel que es el que manifiesta sus cualidades acústicas. En este sentido, la música también tiene sus dos niveles. Es decir: por un lado, comunica sus estructuras —en la medida en que es un lenguaje autorreferente, tiene una reducción analítica, habla de sí misma, no habla de otra cosa—, ella provoca pero no expresa sentimientos; por otro lado, tiene una reducción metafórica.

-Al mismo tiempo, la reducción metafórica es una zona muy resbaladiza, cualquiera puede decir cualquier cosa...

-Así es, y así debe ser. Les digo a mis alumnos: *"dejen que cada uno desarrolle su propio imaginario"*.

-Sólo puede hablarse de la comunicación de estructuras...

-Así es. Al componer, quizás se está más preocupado por el estímulo de las imágenes que por la estructura misma.

-Esa sería la diferencia entre cineasta y músico en un film. El músico querría la comunicación estructural y el cineasta la reducción metafórica. Ahí ninguno entiende al otro.

-El curso que hago de "bandas sonoras" el sentido que tiene es el de buscar lugares de inflexión donde director y músico puedan hablar. Esto suele ser un diálogo de sordos por parte de ambos. Un problema central es que el cineasta no siempre tiene un bagaje musical. Por eso suele desaprovechar al músico y termina limitándolo a que haga una música *standard*...

-Se trata de una tensión inevitable...

-A veces pienso que los compositores nos equivocamos al querer trasladar nuestros deseos e inquietudes a la música de cine... Creo que la música de cine cada vez se estereotipa más, mientras que debiera ser de bajo perfil, casi impersonal, donde se debe confundir el lugar entre la música, los ruidos, el ambiente, los efectos... Debería tenderse a un solo montaje, pero no te dejan... Creo que cuando la música es importante, perturba. Lo mismo cuando tiene demasiada personalidad, y entonces es más difícil integrarla al resto de los fenómenos sonoros de la banda. Cuando voy al cine y escucho la música pero no veo la película, algo falló. Creo que una de las fallas es que el músico construye una música temática. La música debería supeditarse a una idea general. Digo más: la música para el cine no

debería ser música ni arte, sino algo menos, para no entrar en conflicto con el discurso general del film. Claro, hablo de lo ideal; que el músico se supedite... Pensé por ejemplo en **Testigo en peligro**, de Peter Weir: salvo algunos momentos que pretenden ser épicos, la música es de bajo perfil en el sentido temático. **-Entonces no puede hablarse de la música en el cine, ya que ésta se disolvería en la masa de sonidos...**

-Debería ser así, pero tampoco puedo ignorar la realidad. Puede decirse que ciertas músicas van para ciertos tipos de cine... Y por otra parte, está también la idea de la unidad de sentido de la banda sonora. Chion dice⁴ que la banda visual tiene una unidad de sentido que la mayoría de las veces no tiene la banda sonora. Estoy de acuerdo relativamente. Creo que la unidad de la banda no existe ni va a existir siempre que la música no se integre al conjunto, mientras el cineasta ponga la música al final. En **Las alas del deseo**, de Wenders, hay varias músicas. No solo la del compositor: hay música incidental, hay grandes cambios. Y sin embargo, la percibimos como algo unitario. ¿Cómo lo logra? Creo que hay un importante trabajo del sonidista en tanto hay alguien que diseña la banda y le dice al músico que quiere una música de una manera determinada.

-Lo opuesto a la música como mera ilustración de la imagen.

-Exacto. Por ejemplo, si hay un circo y el director pone una música "de circo", no está mal pero es una redundancia, como la del sonido *in*. Mientras los directores se ocupan tanto del "sonido realista", detrás de la pared puede haber otra cosa, y eso no lo ponen. Esa otra dimensión, el sonido *off*, rediseña la escena. Quiero decir: la banda puede enriquecer, como en **Blade Runner**, donde el sonido es una materia densa, donde todo el tiempo pasan cosas pero no ilustrando lo que muestra la imagen. **-¿Querés decir que la banda construye "otro film"?**

-No: quiero decir que la banda apoye, cree, resignifique, rediseñe la imagen.

Notas

1. Safta se refiere al libro *El cine y la música*, de T. W. Adorno y H. Eisler, Edit. Fundamentos, Madrid, 1977.

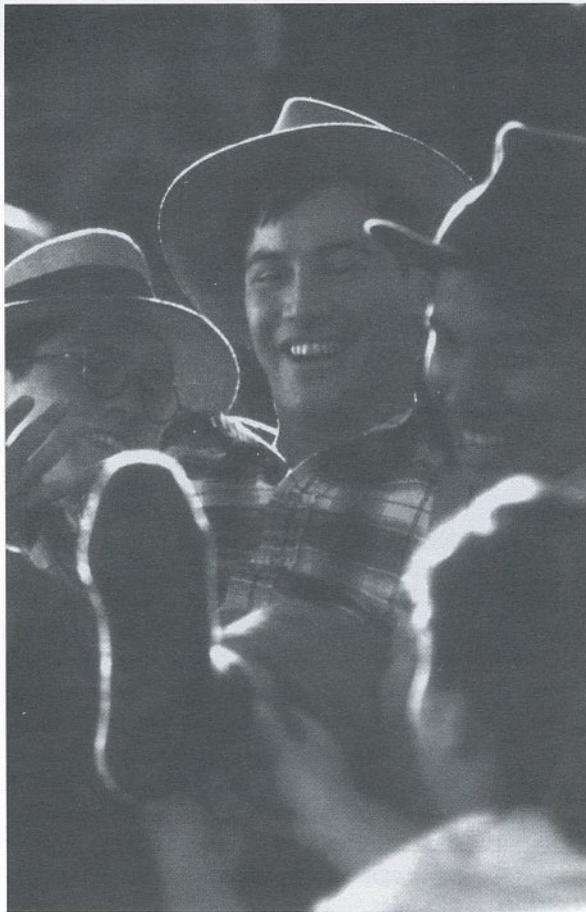
2. La idea fue propuesta por Noël Burch en su libro *Praxis del cine*, Edit. Fundamentos, Madrid, 1970.

3. Safta publicó -como parte integrante de un excepcional dossier sobre la música y el cine- el artículo "¿Hay una música para cine, hay un cine para la música?", en la revista *Lulú* (noviembre de 1992), que dirigiera Federico Monjeau.

4. Del texto de Michel Chion *La audiovisión*, editado por Paidós Comunicación, Barcelona, 1993.

En junio del '94 empecé a trabajar en la película *A Walk in the Clouds*, con Keanu Reeves, Anthony Quinn y Giancarlo Giannini. Nos mudamos mi novia María Entralgues (cantante) y yo de Nueva York a Los Angeles sin saber cuánto tiempo íbamos a estar en este proyecto y resultó ser uno de los períodos más largos para un músico en una película: 10 meses (en general la música es desarrollada en más o menos un mes o dos al final del proceso). Cuando me reuní con [el director] Alfonso Arau por primera vez, hablamos por una hora de las necesidades musicales, que él tenía bien pensadas y requería con urgencia. Con el compositor cubano Leo Brouwer (que había trabajado con Arau en *Como agua para chocolate*) en España establecí contacto constante y mi estudio de grabación fue trasladado desde Nueva York para comenzar a hacer versiones de la música en sintetizadores. La razón de comenzar tan temprano, al mismo tiempo que se empezó a filmar, fue que se precisaba música para playback durante el rodaje de tres escenas muy importantes de la película. El entendimiento con Arau fue inmediato y aquí empezó mi tarea a tomar los temas que Leo mandaba por fax y arreglarlos para conformar los requisitos de A.A. La música fue compuesta, arreglada y orquestada y vuelta a orquestar hasta que logró el nivel de emoción para motivar la respuesta de los actores. Ya en ese momento María y yo trabajábamos en la canción pop de la película (que elegimos con A.A. por encima de una canción que mandó el compositor Alan Menken, el mismo de *La sirenita* y *Aladdin*, entre otras bandas sonoras de películas), que estaba basada en el tema de amor de la futura música incidental. Esta canción se ganaba velozmente, día a día, el corazón del director y de la compañía completa cuando la escuchaban antes de cada filmación.

Luego de cinco semanas de filmación en el hermoso valle de Napa, California, volvimos a Los Angeles, donde después de filmar por un mes y medio en diferentes localidades, empezamos la post-producción. En el lote de 20th Century Fox se había dispuesto de un edificio entero para la producción de *A Walk...*, donde estaban: el estudio de audio y efectos, la edición de imagen utilizando el sistema de computadora Light Works, mi estudio de música y dos oficinas administrativas además de la de A.A. De esta manera pasamos cinco meses trabajando bajo la supervisión del director y con mucha presión de los ejecutivos de Fox para hacerlo muy rápido, pero muy bien. A mediados de este período se proyectó la película en dos ocasiones para el público, a fin de analizar la reacción de la audiencia a las diferentes versiones del film, método utilizado constantemente en Hollywood para intentar estrenar con la menor incertidumbre posible acerca del éxito del proyecto. Para esto me fue



un argentino en hollywood

encargado componer la música incidental, basada en los temas de Leo y siguiendo las guías periódicas de A.A.

Luego, Leo Brouwer entró en escena. No teniendo muy buena relación con Fox y luego de realizar una nueva versión de la música - que no alcanzaba las expectativas, según los ejecutivos-, Leo fue reemplazado en un doloroso momento de tensión para todo el equipo de trabajo. Se retuvieron y utilizaron las primeras versiones de los playbacks pero se reemplazó toda la música incidental y los temas principales. El compositor Maurice Jarre (*Doctor Zhivago*, *Testigo en peligro*, *Ghost* y muchas más) asumió la responsabilidad y mientras yo desarrollaba sus partituras en el momento en que él las terminaba para referencia del director, trabajamos nuevamente en una canción pop con la nueva melodía y con María interpretando maravillosamente. Esta vez fue imposible convencer a A.A. —que estaba enamorado de la canción anterior— y, sumado a la falta de apoyo al respecto de Fox, la película quedó sin canción. En cuatro sesiones grabamos con una orquesta muy profesional para música de películas en Sony (en el estudio donde se grabó la banda de *La lista de Schindler*) con Maurice dirigiendo. *A Walk in the Clouds* se estrenará en Estados Unidos alrededor del 4 de agosto.

Este texto de Ruy Folguera no es un artículo periodístico sino una carta que le envié el pasado 30 de junio a José Martínez Suárez, con cuyos alumnos empezó a "musicalizar" antes de partir hacia Estados Unidos.

El texto se reproduce con autorización de Martínez Suárez.

Ruy Folguera ha estudiado piano con Ray Santisi, composición con Dennis Leclair, orquestación con el compositor de música de films David Spear, y se graduó en la prestigiosa Berklee School of Music. Ha interpretado obras propias y ajenas en diversos eventos y festivales de música latina y especialmente de jazz. Compuso la música de los cortometrajes *Puzzle* (1991) y *Pamplinas* (1992), ambos de Javier Garrido, *Besos rojos* (1993) de Lucrecia Martel, y *Borgeana* (1993), de Gisela Benenzon.

●
Keanu Reeves en *A Walk in the Clouds*

"La música de cine no debe sobresalir, no debe pretenderse como protagonista. Ella sólo debe cumplir un rol de apoyo, puntualizando la emoción. Por supuesto, también hay bandas de sonido excepcionales". Tales son las definiciones básicas de Osvaldo Montes, hombre de ya larga trayectoria en el medio. Entre Francia, Canadá y Argentina, viene acumulando 45 bandas de sonido, quince discos y ocho grandes premios, aunque él, como persona, prefiera mantenerse en un segundo plano.

por **Paraná Sendrós**

Montes

respeto y sentimiento

-Citemos algunos de sus trabajos en Argentina: El verano del potro, El caso María Soledad, El lado oscuro del corazón, Tango feroz, Amigomío, Una sombra ya pronto serás o la serie *Nueve lunas*. **Son todas suyas y todas diferentes...**

-Es que uno debe meterse en la imaginación del director de la película. Además, trato de no repetirme y de no repetir *clisés*. Por supuesto, alguna vez apelé al oficio, pero he tratado de ser honesto. Uno vive de su profesión y no puede quemarla. Y tampoco puede quedar asociado a un solo tipo de película, como le pasó a Maurice Jarré.

-¿Qué le pasó?

-Cuando ganó el Oscar por el *score* de *Lawrence de Arabia* lo contrató la Warner, lo instaló en Los Angeles... y empezó a filtrarle los proyectos, a reservarlo para cuando hubiera otras películas épicas, si era posible con camellos y desiertos. Por suerte se alejó a tiempo y su siguiente éxito fue el tema de *Morir en Madrid*. Es un hombre sumamente simpático, con quien llegué a trabajar en mis comienzos. También tuve lo mío: me costó despegarme la etiqueta, mostrar amplitud, principalmente en Canadá, donde seguro que nadie me esperaba para hacer música hindú, y sin embargo me tocó hacer música hindú, mexicana, sudafricana, egipcia, como cortina de muchos documentales.

-¿Así empezó usted, hacia 1980?

-Más o menos, con música para cortos de animación del National Film Board, documentales de la Pathé, las series de *Via Le Monde*, exhibidas hasta en cuarenta países, la serie *Legendes indiennes du Canada*, en adelante. Después también trabajé para largometrajes ficcionales de Gilles Carlé, Léa Pool, André Melançon y otros. Lo último fue *The Breakthrough*, una película muy volada con Donald Sutherland.

-¿Cómo es el proceso de composición para el cine?

-¿Acá o allá? Porque en Estados Unidos y en Canadá trabajan de manera más ágil. Un proceso completo debería empezar por la lectura del guión, que no se da en todos los casos. Muchas veces nos llega directamente el "campeón" de la película y hay que componer de apuro. Yo digo cómo creo que es la manera correcta de funcionar: lectura, investigación, demos de los que podrían ser los temas principales, ajustes, grabación, siempre en diálogo con el director. Un problema es que el director está desbordado por su trabajo, con el montaje, el doblaje, y entonces compartimos el director entre diversos sectores. Yo puedo hacer un *scoring* de tres minutos para reajustar con el montajista y el sonidista, cosa que no sea un tema puesto así nomás, que baje el volumen cuando empiecen los diálogos, que se combine armoniosamente con los sonidos ambientales, pero todo eso depende del director, de la

coordinación entre sectores, del conocimiento que tengamos acerca de cambios e imprevistos a último momento. Si se quiere trabajar bien, así como existe un diseño visual, debe haber un diseño de sonido, con un diseñador que controle todo esto. Por ejemplo, a mí me arruinaron un tema en tono menor metiendo un sonido ambiente en tono mayor, que se podía haber corregido.

-¿Pero tienen oído los directores?

-Más que cuestión de oído, a veces desconocen el funcionamiento, el proceso de composición. Así, por inseguridad, nos hacen componer en dos meses más música de la necesaria. Lo que obliga a trabajar contra reloj, y a veces inútilmente. Por suerte en algunas películas se trabaja mucho con máquinas. En mi estudio puedo enganchar un cassette U-Matic con mi computadora. Usando el *time-code* puedo desplazar, achicar, variar una secuencia musical con mayor facilidad que sobre el papel. Antes, la consigna era "se compone y después se pone". Ahora es todo simultáneo y más rápido. Pero también las exigencias son mayores. En las películas de afuera no se escatiman recursos y hay que competir. Ya no se trata simplemente de hacer un tema para ilustrar una escena.

-Deme un par de ejemplos.

-*Amigomío* tuvo una dinámica interesante, fue un trabajo de equipo donde todos estábamos en la misma dirección, con lo que la película ganó en homogeneidad. En ella, el montaje ya tenía los tiempos armados para los temas musicales. En *Una sombra ya pronto serás*, de pronto la música comentaba humorísticamente las situaciones... La del Citröen y la del juego de truco, para la cual exploré la relación con animales. Es decir, busqué sonidos de granja para cada personaje de la mesa (el militar, el estanciero, el chanta), lo que mezclado a un ritmo de chacarera, daba una cosa de humor folklórico. Probé con el ritmo de la marcha de San Lorenzo, pero lo deseché: podía suponerse un agravio a una pieza muy querida por todo el país.

-Usted empezó como folklorista.

-Yo soy folklorista, desde que mi viejo me regaló un bombo a los seis años. Hasta soy profesor de danzas nativas, más allá de naturales incursiones adolescentes en el rock. Aparte, he investigado mucho las formas más genuinas del folklore universal. Y curiosamente, fue en París donde empecé a especializarme en el folklore andino, cuando en 1975 formamos el grupo Los Calchakis (porque los franceses no podían decir calchaquíes). Trabajé muchísimo los aerófonos y el charango, hicimos giras incluso con Mercedes Sosa, y en cierto momento empecé un trabajo independiente de proyección folklórica.

-Lo sigue haciendo.

-Sigo pensando en rescatar y proyectar cosas

●
 Ensayo de *La ninfa constante* (1943)
 Al piano Erich W. Korngold

a un nivel más actual, sin pretensiones de ser popular, como Sixto Palavecino o Isaco Abipol, que responden a otras vivencias y contextos. Pero quiero explorar, por ejemplo, vidalas y aplicarlas, como en **Amigomío**, cuyo tema principal tenía precisamente base folklórica. Eso sí, hay que venir del folklore, no tritutarlo, ni modernizarlo. Modernización es, en este caso, una palabra catastrófica.

La proyección puede ser excelente expresión contemporánea, sin pretensiones de representar lo popular. Además, llega un momento en que la expresión de las emociones se universaliza. Mi primer largo en Canadá tenía un tema absolutamente ajeno a la Argentina, pero me surgió, sin premeditarlo, un bandoneón. No fue algo buscado, simplemente estaba ahí, era uno mismo. Y fue una música muy elogiada. En una película de Melançon, **Ráfagas**, que acá se estrenó, hay una escena de tormenta de nieve. Allí uso una especie de quena japonesa. No porque haya japoneses, sino porque da una sensación de desolación. No me desagrada la mixtura de instrumentos, o de géneros. He mezclado tango y blues, por ejemplo. Lo que importa es el respeto, y el sentimiento.

-Coincidentemente, Castiñeira de Dios y Emilio Kauderer tienen una formación muy parecida a la suya.

-Nunca lo pensé, pero creo que sí. Los respeto mucho, además nos estamos escuchando, lo que no significa que nos copiemos. De todos modos, si hay una formación similar, si los equipos son los mismos o similares, es lógico que además haya un sonido similar. Un sonido argentino. Siempre digo que la música dentro de las películas debe mantenerse de apoyo, sin sobresalir. Si uno quiere sobresalir, que se dedique a escribir canciones. Pero a veces la obra surge por sí misma. La probé en Cuba el año pasado, cuando hicimos con músicos cubanos el **Concierto Feroz**, es decir, temas de mis películas con desarrollo mucho más amplio, despegando la música de la imagen. Fue un éxito tremendo, de 2.000 personas por noche. A raíz de eso, también presenté **Una sombra ya pronto serás**, en La Habana, y me invitaron a dar un concierto en diciembre, con la Sinfónica Nacional de Cuba. Eso, en el marco de una retrospectiva de cine canadiense donde hubo diez películas con mi música. Antes, en junio último, acompañé con algunos conciertos la presentación de **Amigomío** en Alemania. En ese caso, apelé a muchas máquinas secuenciadas, porque no tengo un grupo armado. Y querría hacer algo también en Buenos Aires, paralelamente al lanzamiento de un disco entre octubre y noviembre. Veremos.



diccionario posible

Badalamenti, Angelo (E.E.U.U., 1937)

Compositor de jingles y arreglos para varios artistas, desde **Terciopelo Azul** (*Blue Velvet*, 1986), es el responsable de poner música al mundo de Lynch. Juntos constituyeron además un tándem letrista/compositor que desarrolló un enorme repertorio original de canciones para la voz privilegiada de Julee Cruise.

Barry, John (Inglaterra, 1933) Musicalizó casi todo James Bond desde el segundo film de la serie. Destacan además **El león en invierno** (*The Lion in Winter*, Harvey-68), **Perdidos en la noche** (*Midnight Cowboy*, Schlesinger-69), **Robin y Marian** (*Lester-76*), **El abismo negro** (*The Black Hole*, Nelson-79), **Cuerpos ardientes** (*Body Heat*, Kasdan-81), **Investigación en el Barrio Chino** (*Hammett*, Wenders-83), **Cotton Club** (*Coppola-84*), **Africa mía** (*Out of Africa*, Pollack-85), **Danza con lobos** (*Dances with Wolves*, Costner-90), **Chaplin** (*Attenborough-92*). Obtuvo un total de cinco Oscars a lo largo de su carrera.

Bernstein, Elmer (E.E.U.U., 1922) Hizo historia con el tema principal de **El hombre del brazo de oro** (*The Man with the Golden Arm*, Preminger-55) y destacó después por sus potentes composiciones para diversos *westerns*. **La maldita mentira** (*Sweeey Smell of Success*, Mackendrick-57), **Siete hombres y un destino** (*The Magnificent*

Seven, Sturges-60), **Los comancheros** (Curtiz-61), **Los hijos de Katie Elder** (*Sons of Katie Elder*, Hathaway-65), **Temple de acero** (*True Grit*, Hathaway-69), **Y dónde está el piloto?** (*Airplane*, Zucker-Abrahams-Zucker, 80), **Heavy Metal** (Potterton-81), **El color del dinero** (*The Color of Money*, Scorsese-86), **Mi pie izquierdo** (*My left foot*, Sheridan-89), **Furia en Harlem** (*A Rage in Harlem*, Duke-91). Obtuvo un Oscar y fue nominado otras once veces.

Bernstein, Leonard (EE.UU., 1918-1990) Ninguna relación con Elmer. Su relación con el cine ha sido exitosa aunque secundaria, comparada a su vasta obra personal como director y compositor. Su gran clásico es la obra **Amor sin barreras** (*West Side Story*), llevada al cine en 1961 por Jerome Robbins y Robert Wise. Deben citarse además **Nido de ratas** (*On the Waterfront*, Kazan-54), **Matar a un ruiseñor** (*To Kill a Mockingbird*, Mulligan-62), **Heaven's Gate** (Cimino-80), **Comedia sexual de una noche de verano** (*A Midsummer's Night Sex Comedy*, Allen-82), **La fuerza del cariño** (*Terms of Endearment*, Benton-83).

Burwell, Carter. Ha sido el músico de todos los films de los hermanos Coen. Hizo también, entre otras, la música de **Psicosis III** (*Psycho III*, Perkins-86) y **Nosotros mismos** (*Waterland*, Gyllenhaal-92).

Cicognini, Alessandro. Fue el compositor de Vittorio de Sica, en particular del período neorrealista desde **Sciuscia** (46) hasta **Umberto D.** (52). Compuso además, entre muchas otras, la música del **peplum Ulises** (Camerini-55).

Copland, Aaron (EE.UU., 1900-1990) Fue uno de los músicos norteamericanos esenciales. En cine su obra fue más bien escasa, pero hay que citar **La fuerza bruta** (*Of Mice and Men*, Milestone-39), **Nuestro pueblo** (*Our Town*, Wood-40), **La estrella nortea** (*The North Star*, Milestone-43), **La heredera** (*The Heiress*, Wyler-49), por la que recibió un Oscar, **El valle de la ternura** (*The Red Pony*, Milestone-49).

Coppola, Carmine (E.E.U.U., 1910-1991) Flautista en la orquesta de la NBC bajo la dirección de Toscanini. Padre del director Francis Ford Coppola, compuso la música de varios films de su hijo, entre ellos **El padrino II y III** (*The godfather-Part II*, 74; *Part III*, 90), **Apocalipsis now** (*Apocalypse Now*, 79) y **Los marginados** (*The outsiders*, 83). En 1981 compuso nueva música para **Napoleón** de Abel Gance en la versión restaurada por Kevin Brownlow.



● Miklos Rozsa

Eisler, Hanns (Alemania, 1898-1962) Estudió con Schomberg y fue colaborador de Brecht. Se refugió en los Estados Unidos huyendo del nazismo pero luego fue deportado durante el apogeo de la Caza de Brujas. Se refugió en Alemania Oriental y fue autor de su himno nacional. En colaboración con Theodor Adorno escribió *El cine y la música*, un libro esencial sobre el tema. De su filmografía destacan **El gran juego** (*Le grand jeu*, Feyder-33) **Los verdugos también mueren** (*Hangmen Also Die!*, Lang-43), **Un desolado corazón** (*None But the Lonely Heart*, Odets-43) y el medimetraje **Noche y niebla** (*Nuit et Brouillard*, Resnais-55).

Fielding, Jerry (EE.UU., 1922) Colaboró con Sam Peckinpah y, en menor medida, con Michael Winner y Clint Eastwood. Hay que citar su trabajo para **La pandilla salvaje** (*The Wild Bunch*, Peckinpah-69), **El fugitivo Josey Wales** (*The Outlaw Josey Wales*, Eastwood-76) y **Alcatraz: fuga imposible** (*Escape from Alcatraz*, Siegel-79).

Friedhofer, Hugo (EE.UU., 1902-1981) Está considerado uno de los músicos más refinados que dió el cine clásico de Hollywood. En 1929 ingresó a la Fox como arreglador, en 1934 pasó a la Warner Bros. como director de orquesta y en 1937 comenzó a componer. Entre sus trabajos figuran: **Las aventuras de Marco Polo**

(*The adventures of Marco Polo*, 38), **The Best years of our lives** (*Lo mejor de nuestra vida*, 43) por la que obtuvo un Oscar, **La flecha rota** (*Broken Arrow*, 50), **Hondo** (53), **Veracruz** (54), **Algo para recordar** (*An affair to remember*, 57).

Grusin, Dave (EE.UU., 1934) Pianista de jazz; en ocasiones (**La fachada**, *The Firm*, Pollack-93) puede sostener casi todo el acompañamiento musical exclusivamente con su instrumento. Recibió un Oscar por **El secreto de Milagro** (*The Milagro Beanfield War*, Redford-88). Se pueden citar además **El graduado** (*The Graduate*, 67), **El testafarro** (*The Front*, Ritt-76), **En la laguna dorada** (*On Golden Pond*, Rydell-81), **Tootsie** (Pollack-82), **Traición al amanecer** (*Tequila Sunrise*, Towne-88) y **Los fabulosos Baker Boys** (*The Fabulous Baker Boys*, Kloves-89).

Jarré, Maurice (Francia, 1924) Es uno de los compositores contemporáneos más dúctiles y exitosos. De su filmografía destacan las obras orquestales que compuso para las superproducciones de David Lean (**Lawrence de Arabia**, **Doctor Zhivago**, **Pasaje a la India**) y también el corto **Toda la memoria del mundo** (*Tout la memoire du monde*, Resnais-56), **El día más largo del siglo** (*The Longest Day*, varios-62), **Judex** (Franju-63), **Morir en Madrid** (*Mourir a Madrid*, Rossif-63), **Los profesionales** (*The Professionals*, Brooks-66), **Barbarella** (Vadim-68), **Topaz** (Hitchcock-69), **El juez del patíbulo** (*The Life and Times of Judge Roy Bean*, Huston-72), **El tambor** (*Die Blechtrommel*, Schlöndorff-79), **Super secreto** (*Top Secret*, Zucker-Abrahams-Zucker, 84), **Testigo en peligro** (*Witness*, Weir-85), **Atracción fatal** (*Fatal Attraction*, Lyne-87), **La sociedad de los poetas muertos** (*Dead Poets Society*, Weir-89), **Ghost** (Zucker, 90). A lo largo de su carrera obtuvo tres Oscars de la Academia.

Jaubert, Maurice (Francia, 1900-1940) Fue uno de los compositores europeos más influyentes de los primeros años del sonoro. Acompañó con su música numerosos films de René Clair y Marcel Carné. **14 de julliet**, (Clair-32), **Zero de conduite** (Vigo-33), **L'Atalante** (Vigo-34), **Mayerling** (Litvak-36), **Hotel del norte** (*Hotel du nord*, Carne-38), **Amanece** (*Le jour se leve*, Carne-39), **El fin del día** (*La fin du jour*, Duvivier-39). François Truffaut utilizó su música en cuatro films, incluyendo la extraordinaria **Le chambre verte**, en 1978.

Kamen, Michael. **La zona muerta** (*The Dead Zone*, Cronenberg-83), **Brazil**

(Gilliam-85), **Mona Lisa** (Jordan-86), **Arma mortal** (*Lethal Weapon*, Donner-87), **Duro de matar** (*Die Hard*, McTiernan-88), **El último gran héroe** (*Last Action Hero*, McTiernan-93).

Knieper, Jurgen. Fue durante años el compositor de Wenders, incluyendo **Falsche Bewegung** (75), **El amigo americano** (*Die amerikanische Freund*, 77) y **Las alas del deseo** (*Der Himmer uber Berlin*, 87). Ha trabajado además para otros autores, incluyendo la realizadora Helma Sanders-Brahms.

Korngold, Erich Wolfgang (Alemania, 1897-1957) Fue colaborador del director teatral Max Reinhardt en su país y se trasladó a los Estados Unidos huyendo del nazismo. Sus trabajos más recordados fueron compuestos para la Warner Bros., incluyendo **Adversidad** (*Anthony Adverse*, Le Roy-36), **Las aventuras de Robin Hood** (*The Adventures of Robin Hood*, Curtiz y Keighley-39), **El halcón de los mares** (*The Sea Hawk*, Curtiz-40), **Devotion**, (Bernhardt-43), **Deception**, (Rapper-46). La Academia de Hollywood lo premió dos veces con el Oscar.

Kosma, Joseph (Francia, 1905-1969) Fue el músico que con más frecuencia trabajó junto a Jean Renoir. **Le petit théâtre** de Jean Renoir (70) fue la última obra de ambos. Su música fue esencial también en **Los visitantes de la noche** (*Les visiteurs du soir*, 42) y **Sombras en el paraíso** (*Les enfants du paradis*, 45), ambas de Marcel Carné. Debe señalarse además el cortometraje animado **Le petit soldat** (Grimault-47).

Legrand, Michel (Francia, 1932) Comenzó acompañando al piano a figuras como Juliette Greco y Bing Crosby. De sus numerosos *scores* destacan **Lola** (Demy-61), **Cleo de 5 a 7** (Varda-62), **Bande apart** (Godard-64), **Los paraguas de Cherburgo** (*Les parapluis de Cherbourg*, Demy-64), **Verano del '42** (*Summer of 42*, Mulligan-71), **F for Fake** (Welles, 73), **Los tres mosqueteros** (Lester-74), **Atlantic City** (Malle-80).

Mancini, Henry (EE.UU., 1924-1994) Aunque quedó inmortalizado por *La Pantera Rosa*, e incluso aparece en uno de sus cortos animados, Enrico Nicola Mancini tiene una vasta obra que incluye la supervisión musical de las biografías **Música y lágrimas** (*The Glenn Miller Story*, Mann) y **The Benny Goodman Story**, Davies-55) y la música de **Sombras del mal** (*Touch of Evil*, Welles-58) o **Hatari!** (Hawks-62).

Moroder, Giorgio (Italia, 1940) Fue uno de los músicos que puso de moda el empleo masivo de sintetizadores en las películas de fines de los '70. El empeño con el que reconstruyó el clásico mudo **Metropolis** lo reivindica frente a sus numerosos detractores. **Expreso de medianoche** (*Midnight Express*, Parker-78), **La marca de la pantera** (*Cat People*, Schrader-82), **Flashdance** (Lyne-83), **Scarface** (De Palma-83), **La historia sin fin** (*The Neverending Story*, Petersen-84), **Top Gun** (Scott-86). Obtuvo tres Oscars de la Academia.

Newman, Alfred (EE.UU., 1901-1970) Fue uno de los compositores esenciales del período de los Grandes Estudios y se caracterizó por una capacidad para transmitir pasión y espiritualidad que se plasmó mejor en películas como **Cumbres borrascosas** (*Wuthering Heights*, Wyler-39), **Bernardette** (*The Song of Bernardette*, King-43), **El filo de la navaja** (*The Razor's Edge*, Goulding-46), **El diario de Anna Frank** (*The Diary of Anna Frank*, Stevens-59). Supo transmitir ambas características en la música que compuso para las épicas **La conquista del Oeste** (*How the West Was Won*, varios-63), y **La más grande historia jamás contada** (*The Greatest Story Ever Told*, Stevens-65). Su último trabajo fue para **Aeropuerto** (*Airport*, Seaton-70).

North, Alex (1910-1991) Aunque de origen norteamericano, North estudió música en Moscú; tuvo a su cargo los *scores* de las últimas películas de John Huston. **Un tranvía llamado deseo** (*A Streetcar Named Desire*, Kazan-51), **La rosa tatuada** (*The Rose Tattoo*, Mann-55), **Espartaco** (*Spartacus*, Kubrick-60), **Los inadaptados** (*The Misfits*, Huston-61), **Shanks** (Castle-76). Tuvo cinco Nominaciones al Oscar hasta que finalmente le dieron uno honorario.

Rozsa, Miklos (Hungría, 1907-74) Comenzó a trabajar en el cine con Alexander Korda en los años '30 y viajó con él a Hollywood. En 1948 entró a trabajar en la MGM. Investigador meticuloso de la historia de la música, utilizó esos conocimientos a la hora de ponerle música a las grandes producciones históricas para las que le tocó trabajar, como en **Quo** y **Ben Hur**. Además hizo la música de **Pacto de sangre** (*Double Indemnity*, Wilder-44), **Cuéntame tu vida** (*Spellbound*, Hitchcock-45), **Jungla de cemento** (*The Asphalt Jungle*, Huston-50). Estuvo nominado quince veces para el Oscar y lo obtuvo en tres oportunidades.

Sarde, Michel (Francia, 1948) Realizó casi 200 músicas de películas y trabajó en varias

ocasiones con Bresson, Tavernier y Polanski. Sus trabajos incluyen: **Las cosas de la vida** (*Les choses de la vie*, Miller-70), **El relojero de San Pablo** (*L'horloger de Saint Paul*, Tavernier-73), **La gran comilona** (*La grande bouffe*, Ferreri-73), **La última mujer** (*L'ultima donna*, Ferreri-76), **Tess** (Polanski-79), **Un domingo en el campo** (*Un dimanche a la campagne*, Tavernier-84), **Con el diablo en el cuerpo** (*Diavolo in corpo*, Bellochio-86), **El oso** (Annaud-89), **Un corazón en invierno** (*Un coeur en hiver*, Sautet-92).

Schifrin, Lalo (Argentina, 1932) Nació en una familia de músicos, estudió en Buenos Aires con el compositor modernista Juan Carlos Paz y luego en el conservatorio de París. En 1957 conoció a Dizzy Gillespie y trabajó con él, tocando el piano y haciendo arreglos, así como con Count Basie, Stan Getz y Sarah Vaughan. Entre sus trabajos para la televisión figuran temas inolvidables como los de *Misión imposible*, *Mannix* y *Centro Médico*. En el cine no tuvo tanta suerte, y compuso música para films de calidad variable: **Infierno en el Pacífico** (*Hell in the Pacific*, Boorman-68), **Harry el sucio** (*Dirty Harry*, Siegel-71) y **Naked Tango** (91) entre otros.

Silvestri, Alan. Es el músico de Robert Zemeckis y ha cultivado un estilo que los críticos norteamericanos invariablemente clasifican de "rousing". Compuso además la música para **Depredador** (*Predator*, McTiernan-87), **El abismo** (*Abyss*, Cameron-89) y **El guardaespaldas** (*The Bodyguard*, Jackson-92).

Steiner, Max (Austria, 1888-1971) Pionero de la composición original para el cine, su primer trabajo fue la versión cinematográfica de **Rio Rita** (1929). Ese mismo año se traslada a Hollywood y comienza a trabajar para la RKO. En 1933 compone la música de **King Kong**, su primer trabajo importante. Steiner abrió el camino para las cuestiones fundamentales del acompañamiento musical en el cine sonoro. En 1936 pasó a la Warner donde permaneció durante treinta años. De 1940 es su éxito más recordado: **Lo que el viento se llevó**. Los críticos musicales consideran que este es el *score* más sobrevalorado de la historia del cine. En realidad, Steiner lo compuso en sólo 12 semanas de trabajo —que repartía con otros dos films— ayudado por píldoras y cinco compositores más. Entre sus otros trabajos figuran: **Sombrero de copa** (*Top Hat*, Sandrich-35), **Jezebel** (Wyler, 38), **Al borde del abismo** (*The Big Sleep*, Hawks, 1946), **El tesoro de la Sierra**

bibliografía

Madre (*Treasure of Sierra Madre*, Huston, 1948), **Murieron con las botas puestas** (*They died with their boots on*, Walsh-50), **Más corazón que odio** (*The Searchers*, Ford-56).

Tiomkin, Dimitri (Rusia, 1899-1979) Comenzó su carrera musical como pianista y director. En los años veinte introdujo la música de Gershwin en Europa y en 1925 emigró a Estados Unidos. Es uno de los más versátiles y conocidos músicos del cine americano, sobre todo por su melodía para **A la hora señalada** (*High Noon*, Zinnemann, 52). Entre sus trabajos principales figuran: **Sólo los ángeles tienen alas** (*Only Angels Have Wings*, Hawks-39), **Duelo al sol** (*Duel in the sun*, Vidor-46), **Qué bello es vivir!** (*It's a wonderful life!*, Capra-46), **Gigante** (*Giant*, Stevens-56), **Rio Bravo** (Hawks-59), **Los imperdonables** (*The Unforgiven*, Huston-60).

Vangelis (Grecia, 1943) Como músico de cine tuvo su apogeo a comienzos de los '80, con **Carrozas de fuego** (*Chariots of Fire*, Hudson-81), por la que obtuvo el Oscar, **Blade Runner** (Scott-82), **Desaparecido** (*Missing*, Costa-Gavras-82) y **El año que vivimos en peligro** (*The Year of Living Dangerously*, Weir-83). Más recientemente compuso *scores* para **Francesco** (Cavani-89) y **Perversa luna de hiel** (*Bitter Moon*, Polansky-92).

Waxman, Franz (Alemania/Polonia, 1906-1977) Ingresó en los estudios UFA en 1930. Golpeado por una pandilla de antisemitas en la calle, emigró a París y luego a EE.UU. Trabajó con Hitchcock en varias oportunidades, ganó dos Oscars y en 1946 fundó el Los Angeles Music Festival. Entre sus trabajos figuran: **La novia de Frankenstein** (*Whale-35*), **Rebecca** (Hitchcock-40), **El ocaso de una vida** (*Sunset boulevard*, 50), **Taras Bulba** (J. Lee Thompson-62).

Williams, John (EE.UU., 1932); es el músico de cine más exitoso de los últimos tiempos, aunque comenzó a trabajar mucho antes de hacerse célebre en 1975 con la música para **Tiburón** (*Jaws*, 75) para Spielberg, a quien acompaña hasta hoy. Hay que citar **Gidget** (59), **Piso de soltero** (*Bachelor Flat*, 61), **Amor de víbora** (*The Killers*, Siegel-64), **El violinista en el tejado** (*Fiddler on the Roof*, Jewison-71), **La aventura del Poseidón** (*The Poseidon Adventure*, Neame-72), **Terremoto** (*Earthquake*, Robson-74), **Trama macabra** (*Family Plot*, Hitchcock-76), **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*, Lucas-77), **Superman, la película** (*Superman-The Movie*, Donner-78), **Un tropiezo llamado amor** (*The Accidental Tourist*, Kasdan-88), **Mi pobre angelito** (*Home Alone*, Columbus-90). Fue responsable también del tema de la serie *El túnel del tiempo*, en cuyos créditos aparece como "Johnny Williams".

Young, Victor (Polonia, 1900-1956) **Por quien doblan las campanas** (*For Whom the Bells Toll*, Wood-43), **The Big Clock** (Farrow-48), **Rio Grande** (50), **El hombre quieto** (*The Quiet Man*, 52) ambas de Ford, **Mujer pasional** (*Johnny Guitar*, Ray-54). Tras 21 nominaciones le dieron el Oscar por **La vuelta al mundo en ochenta días** (*Around the World in Eighty Days*, 56), y se murió. Dejó inconclusa la música para **El vuelo de la flecha** (Fuller-57).

El cine y la música, T. W. Adorno y H. Eisler
Edit. Fundamentos, Madrid, 1977

Music for Silent Films, 1894-1929; a Guide,
Gillian B. Anderson (ed. e intr.)
Library of Congress, Washington, 1988
(Sin trad. al castellano)

**Entendre, c'est comprendre. In defence of
Sound Reproduction**, Roy Armes
Screen, 29.2. 1988, pp. 8-22
(Sin trad. al castellano)

Scoring with Synthesizers, Terry Atkinson
American Film, 7, n. 10, 1982, pp. 66-68,
70-71 (Sobre los trabajos de Giorgio Moroder
y Vangelis) (Sin trad. al castellano)

Adorno y el cine, Raúl Beceyro
Punto de Vista, XII, N. 35,
Septiembre-Octubre 1989, pp.4-6

Notas sobre el cinematógrafo,
Robert Bresson
Biblioteca Era, México, 1979

Praxis del cine, Noël Burch
Edit. Fundamentos, Madrid, 1970

Dreams and Mediation in Music Video,
Gary Burns
Wide Angle, 10.2. 1988, pp.41-61
(Sin trad. al castellano)

La audiovisión, Michel Chion
Paidós Comunicación, Barcelona, 1993

Music for the Screen, Maurice Jaubert
artículo para el libro *Footnotes to the Film*,
Lovat Dickson-Reader's Union, Londres, 1938

Harmonious Background, Harlan Kennedy
American Film, 16.2.1991, pp.38-41, 46
(Sobre la composición hoy, con entrevista a
Ennio Morricone) (Sin trad. al castellano)

Jazz in the Movies, David Meeker
New York, De Capo Press, 1981
(Sin trad. al castellano)

El sentido del cine, Sergio M. Eisenstein
Siglo XXI, México, 1974

**The Classic Hollywood Musical and the
«Problem» of Rock'n roll**, Barry K. Grant
Journal Popular of Film and TV, 13.4. 1986,
pp.195-205. (Sin trad. al castellano)

**Film Music: the Material, Literature, and
Present State of Research**, Martin Marks
Journal of the Univ. Film & Video Assoc.,
34, N. 1, 1982, pp.3-40. (Sin trad. al castellano)

Film Music: A Neglected Art,
Roy M. Prendergast
New York, W.W. Norton & Company, 1977.
(Sin trad. al castellano)

La música y el cine, dossier sobre el tema con
artículos de C. Saïta, C. Pauls, T. Jousse, H.
Eisler, R. Beceyro entre otros
Lulú, Bs. As., noviembre de 1992

Pennebaker: D.A. Makes' em Dance,
Lauren L. Swift
Film Comment, 24.6. 1988, pp.44-48

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

Si su publicidad tiene objetivos precisos...

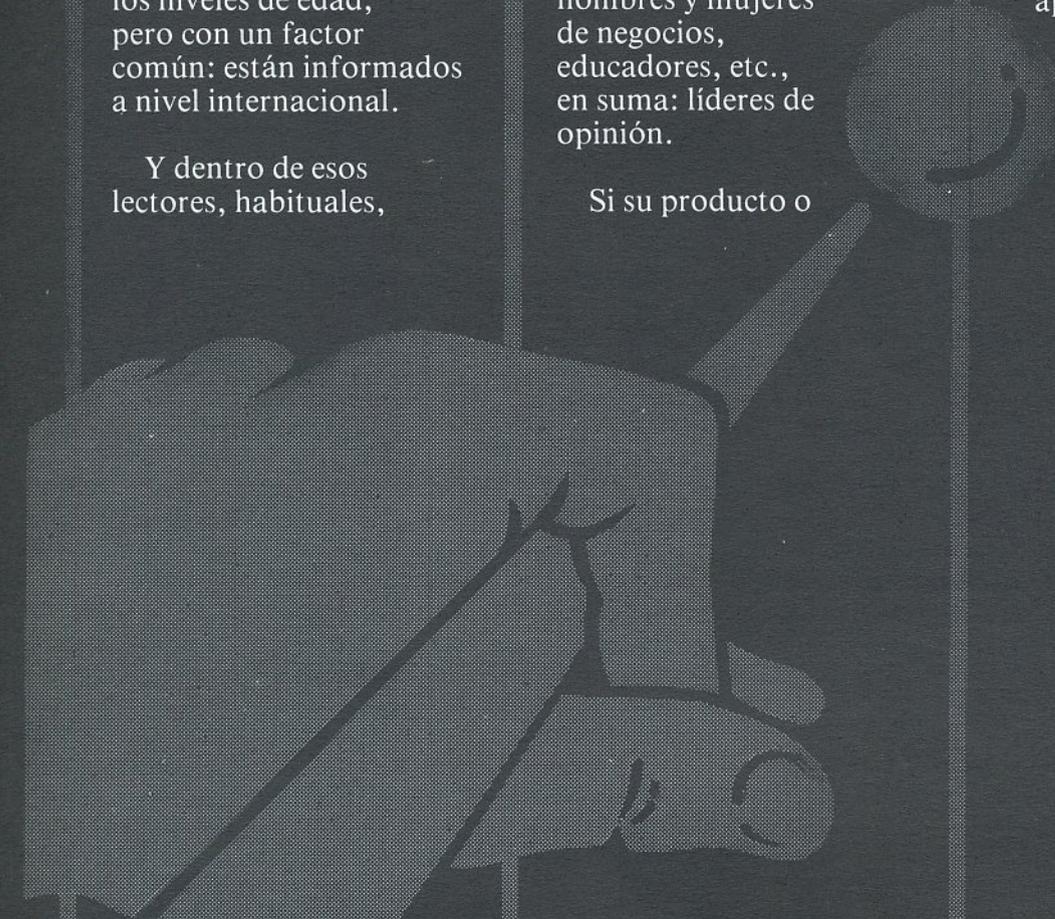
Más de 75.000 lectores de alto poder adquisitivo y de todos los niveles de edad, pero con un factor común: están informados a nivel internacional.

Y dentro de esos lectores, habituales,

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

Si su producto o

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



Buenos Aires Herald

Un camino largo y sinuoso

por **Fernando Martín Peña**



video

En su primera época, los Beatles combinaron suerte e inteligencia con resultados que son de dominio público, pero el éxito de su ingreso al cine tuvo que ver esencialmente con lo segundo. Era previsible que, siendo el grupo más rentable de Inglaterra, tarde o temprano alguien les iba a ofrecer un contrato para hacer cine. Lo que no podía saberse, dados los muchos precedentes, era la forma en la que sacarían partido de la oportunidad.

La oferta en cuestión provino de United Artists, una empresa que normalmente operaba como distribuidora de películas independientes, pero que esta vez estaba decidida a pasarse a la producción. El plan, según explicó después el productor Walter Shenson, era sencillo: filmar pronto y a bajo costo, estrenar antes de que pasara la *beatlemania*, ganar millones y esperar al siguiente fenómeno. Los Beatles no tenían nada en contra de esa idea, pero se guardaron la posibilidad de opinar sobre el desarrollo del producto. Devotos del rock 'n' roll americano, habían seguido las carreras de sus diversos ídolos y conocían perfectamente la suerte cinematográfica que habían corrido muchos de ellos y en particular Elvis Presley. Decididamente, no iban a hacer lo mismo: "*Detesto esas películas en las que todo el mundo se pone a cantar sin ninguna razón, con una orquesta que surge de ninguna parte*", manifestó George Harrison en una entrevista de la época.

Act Naturally

Uno de ellos había visto un cortometraje cómico con Peter Sellers, denominado **The Running, Jumping and Standing Still Film** (1960), en el que su director, un devoto de Buster Keaton llamado Richard Lester, combinaba gags de comedia muda con una feliz anarquía formal. Los Beatles insistieron en que

Lester se hiciera cargo de la película y pusieron el mismo celo en la elección de su libretista, hasta que dieron con el dramaturgo Alun Owen. Incluso el título escapó a lo previsible: al principio iba a ser *Beatlemania*, una elección bastante convencional, pero durante el rodaje se reemplazó por una frase juguetona acuñada por Ringo y que dio lugar al tema de Lennon y McCartney que abre el film: **A Hard Day's Night**.

El film se rodó entre marzo y abril de 1964, en blanco y negro, a un costo que no superó las 200.000 libras. Fue el éxito de taquilla que todos habían esperado, pero además impactó a los críticos, se estableció casi de inmediato como una obra mayor del género y además inauguró una forma de filmar que fue explotada hasta el agotamiento durante toda la década. **A Hard Day's Night**¹ finge documentar la vida diaria del grupo como excusa básica para introducir toda clase de ideas cómicas y frases ingeniosas. "*La mitad no se puede creer, es ridículo*", manifestó Harrison sobre el libreto promediando el rodaje. La comparación entre el texto de Owen y el film terminado revela una cantidad considerable de material no utilizado o reemplazado por secuencias

improvisadas en el momento. Esa capacidad creativa, que los Beatles compartían con Lester, les valió comparaciones bastante fundamentadas con el trabajo de los hermanos Marx.

En **Help!** (*Socorro*, 1965) Lester, Shenson y los Beatles decidieron intentar otra cosa. En lugar de volver a confiar en la comicidad espontánea de las situaciones y en el aspecto amateur del *cinema verite*, características dominantes de **A Hard Day's Night**, se decidió que **Help!** fuera una elaborada comedia de aventuras, con un planteo mucho más profesional, rodaje en color y locaciones en Austria y las Bahamas. El libreto (Charles Wood y Marc Behm) se planteaba como una parodia bastante literal a las películas de James Bond, con algunos guiños a la serie *Los vengadores*, y por lo tanto incluía una galería de personajes excéntricos. Eso justificó la presencia de Leo McKern y Roy Kinnear, experimentados actores de carácter del cine inglés, además de Victor Spinetti, que en **A Hard Day's Night** había interpretado a un histérico director de TV y aquí hace de científico loco. El film se permitió extremos de humor delirante que por momentos anticipan a Monty Python, en particular cuando aparece un nadador desorientado preguntando dónde quedan los "white cliffs of Dover", cuando irrumpe un caprichoso intervalo, o cuando aparece una dedicatoria a Mr. Elias Howe, in-

ventor de la máquina de coser. Fue también un compendio de la moda británica del momento: "Hubo un énfasis excesivo en lo que entonces se denominaba 'Swinging London'", explicó después Richard Lester, "Una ola de entusiasmo hacia todo lo que fuera inglés: los Beatles, el fútbol, la ropa, cualquier cosa que cualquiera hiciera aquí".

Help! se filmó entre marzo y mayo de 1965 y al principio se llamaba **Eight Arms to Hold You**. Promediando el rodaje Lennon y McCartney compusieron y grabaron el tema que terminó por dar nombre al film. **Help!** tuvo además consecuencias inesperadas en la música del grupo, ya que fue durante el rodaje de una secuencia en un restaurant hindú cuando George Harrison vio por primera vez un sitar. Poco después comenzó a practicarlo y el instrumento terminó incorporado primero en algunos temas del disco *Rubber Soul* y después, más ampliamente, en *Revolver*.

En perspectiva, es fácil verificar que las dos películas de Richard Lester trabajaron sobre la imagen más ligera del grupo, una imagen ingenua, alegre y despreocupada que se apoyaba en el ingenio cierto de los cuatro, en su carisma y en su capacidad para improvisar. Aunque más tarde, el propio Paul McCartney cuestionó su ligereza en un fragmento de **Let It Be** (1970), esa siguió siendo la imagen del grupo que muchos nostál-



El idiota

de Akira Kurosawa.
(Yesterday)

Melgarejo

de Luis Moglia Barth,
con Florencio Parravicini
y Mecha Ortiz.
(Cobi)

Baldazo de sangre

de Roger Corman.
(Arte Video)

Lady Lou

de Lowell Sherman,
con Mae West.
(Epoca)

Francesco, juglar de Dios

de Roberto Rossellini.
(Kinema)

Tres lanceros de Bengala

de Henry Hathaway,
con Gary Cooper.
(Video Colección)

Alphaville

de Jean-Luc Godard,
con Eddie Constantine
y Anna Karina.
(Yesterday)

La viuda alegre

de Ernst Lubitsch,
con Maurice Chevalier.
(Cobi)

El reñidero

de René Mugica,
con Fina Bassier
y Alfredo Alcón.
(SPC)

**SOLO
CINE**

**Películas
Libros
Revistas**

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

gicos prefieren recordar y, de hecho, es la que rescató *Live at the BBC*, el doble CD de reciente aparición. “Si usted quiere, *A Hard Day’s Night* ha envejecido mal a causa de su ingenuo optimismo”, explicó Richard Lester en una entrevista de 1973. “Pero si tuvo esa característica fue precisamente porque uno se sentía ingenuamente optimista en aquel momento, pese a que había pasado poco tiempo de Bahía de los Cochinos y faltaba sólo un año para que asesinaran a Kennedy. Supongo que no había ninguna razón para ser optimista, pero lo cierto es que en ese momento la gente lo era”.

What Goes On?

En ambas películas, Lester no se había limitado a filmar a los Beatles interpretando. Los números musicales tenían una puesta en escena unitaria que los destacaba, sacando el mayor partido posible del ambiente. El grupo retomó poco después la idea al ilustrar algunas de sus canciones con cortometrajes promocionales destinados a la TV, antepasados directos de los videoclips. *Penny Lane* y *Strawberry Fields Forever* (ambos de 1967) fueron los más elaborados, y luego se hicieron otros más sencillos con *Hello Goodbye* (1967), *Lady Madonna* (1968), *Revolution* (1968) y *Hey Jude* (1968). La experiencia de *Penny Lane* y *Strawberry Fields Forever* inspiró a McCartney la idea de realizar un especial para TV con material similar. Así fue como en septiembre de 1967, pocos días después de la muerte del manager Brian Epstein, el grupo se lanzó a realizar la desorganizada **Magical Mystery Tour**. Según el investigador Allen J. Wiener, “el proyecto resultó pobremente realizado y caótico de principio a fin. Se embarcaron en un autobús aunque no tenían un destino específico y fueron constantemente perseguidos por periodistas y admiradores. Pasaron once semanas turnándose en el montaje y remontaje del film”.

Sucesión de *sketches* y canciones sin hilación, la película fue lapidada cuando se emitió por primera vez, en diciembre de 1967 por la BBC. Esa reacción crítica derivó en la cancelación de su exhibición norteamericana y el film fue archivado como un desastre irredimible. En perspectiva, lo que parece haber ocurrido es que **Magical Mystery Tour** evidenció de un modo definitivo que la imagen de los films de Lester ya no volvería. Esta vez, los Beatles se mostraban a sí mismos sin mediadores, y eso que se veía era demasiado extraño, demasiado *under* para el consumo masivo. Después se supo que la película podía considerarse una obra mayor de la psicodelia y que tuvo sus seguidores, aunque ninguno de ellos alcanzó la inmediata difusión que el nombre de los Beatles había garantizado a este film. En el futuro la BBC sería más cauta.

Chains

El acuerdo inicial con la empresa United Artists, que Brian Epstein había rubricado en 1963, com-

prometía al grupo por tres películas de las que hasta el momento sólo había realizadas dos. Shenson, Epstein y el grupo discutieron ideas para el tercer film durante bastante tiempo. En cierto punto decidieron contratar al exitoso y provocativo dramaturgo Joe Orton para que escribiera un libreto original, cosa que hizo. El investigador Philip Norman documentó en su libro *Shout!* que el libreto de Orton se titulaba *Up Against It* y que los Beatles figuraban en él “como anarquistas, adúlteros y miembros de la guerrilla urbana. Tras un prolongado retraso, el guión se rechazó sin comentarios”. En 1987, el realizador Stephen Frears y su guionista Alan Bennett rescataron parte de ese episodio en **Prick Up Your Ears** (*Susurros en tus oídos*), un excelente film sobre la vida de Orton.

Del compromiso con United Artists se liberaron finalmente en 1968 cuando se estrenó **Yellow Submarine** (*Submarino amarillo*, George Dunning), uno de los films de animación más influyentes de la historia del cine. Contra lo que se cree, el aporte específico de The Beatles para este film fue bastante escaso. Sus voces fueron imitadas por actores y la mayor parte de las canciones que los animadores utilizaron habían sido compuestas y difundidas en discos previos.

Sin embargo, llegaron a intervenir personalmente en un breve epílogo (durante cuyo rodaje se tomaron algunos planos adicionales para la cola promocional) y aportaron cuatro canciones originales: *Only a Northern Song*, *All Together Now*, *Hey Bulldog* e *It’s All Too Much*, todas las cuales están en el disco que se editó con la banda sonora del film. A causa de presiones no del todo claras, el segmento animado sobre la canción *Hey Bulldog* (unos 4 minutos) fue omitido de la mayor parte de las copias estrenadas fuera de Gran Bretaña. La edición en video del film tampoco incluye ese segmento.

El hecho de que todavía se piense en **Yellow Submarine** como en un film “de” los Beatles debe considerarse un mérito del libreto de Erich Segal, que no sólo exploró las canciones más imaginativas del grupo en busca de ideas sino que además reprodujo el estilo de las bromas verbales que el grupo había hecho suyo en **A Hard Day’s Night** y en **Help!**. En su momento, los Beatles se manifestaron entusiasmados con la película, aunque más tarde Lennon se quejó públicamente de la forma indiscriminada en que le habían “robado” ideas de sus canciones para el libreto.

Get Back

Durante 1968, los diferentes intereses musicales de cada uno, la desorganización financiera que los rodeaba y la aparición de Yoko Ono minaron definitivamente el funcionamiento interno del grupo. En busca de una solución, Paul McCartney sugirió regresar al rock’n’roll crudo del que habían abrevado en los primeros años y retomar el contacto directo con el público dando recitales

en vivo, una práctica que habían suspendido en 1966. Durante la mayor parte de enero de 1969 trabajaron sobre esa idea en los estudios cinematográficos de Twickenham, con varias cámaras registrando sucesivos ensayos, el rescate de viejas canciones y el desarrollo de otras nuevas. Aunque el grupo terminó descartando la idea de tocar en vivo, el 30 de enero se subieron a la terraza del edificio de su empresa productora (Apple) y tocaron como nunca durante 42 minutos, hasta que fueron detenidos por la policía a causa del ruido.

Michael Lindsay-Hogg tuvo a su cargo la dirección de cámaras y la agotadora selección del material para un film documental que terminó llamándose **Let It Be** (*Déjalo ser*) y que, junto al disco homónimo, se lanzó al público después de que el grupo grabara *Abbey Road* y se disolviera definitivamente. **Let It Be** es un documento fascinante porque captura con precisión buena parte de las tensiones que se vivían y deja claro que la separación se produjo porque, como dijo Lennon alguna vez, ya no se aguantaban más. McCartney trata de hacerse cargo de la situación pero es incapaz de comunicarse con un desinteresado Lennon, Ringo toca cuando se lo piden y recibe burlas por su canción *Octopus’ Garden*, Harrison se muestra susceptible y ansioso por grabar sus propios temas, y el músico invitado Billy Preston desentona mostrando un entusiasmo que ninguno comparte. La música de la película, que de todos modos llega a ser notable, ganó un sorpresivo Oscar de la Academia y, según se dieron las cosas, ese resultó ser un premio póstumo.

The End

Después de la separación, los cuatro siguieron más o menos vinculados al cine. Lennon hizo cine experimental con Yoko Ono además de mantener una cámara cerca durante la mayor parte de sus ensayos y grabaciones, aunque sólo una pequeña parte de todo ese material se hizo público durante su vida². Ringo se sumó como actor a una cantidad de largometrajes de calidad variable, de los cuales corresponde citar **The Magic Christian** (*Un beatle en el paraíso*, Joseph McGrath-1970), **Lisztomania** (Ken Russell-1975) y **Sextette** (Ken Hughes, 1978). George Harrison se inició como productor con **Life of Brian** (*La vida de Brian*, 1978) a partir de su admiración por los Monty Python, y luego estableció la empresa HandMade con la que mantuvo esa actividad. Paul McCartney produjo algún largometraje sobre sus conciertos, como **Rockshow** (1980) o el más reciente **Get Back** (*Idem.*, 1990), en el que Richard Lester figura como director. En 1984 terminó un largometraje argumental denominado **Give My Regards to Broad Street**, con dirección de Peter Webb, que fue universalmente vilipendiado.

El abundante material fílmico existente sobre los Beatles permitió la manufactura de mu-

chos documentales, aunque muy pocos se hicieron con inteligencia. De esa mediocridad suele rescatarse **The Compleat Beatles** (Patrick Montgomery, 1982), un film competente que, sin embargo, tiene sus trampas. Lo que vale la pena encontrar es un film semiclandestino que se titula **What's Happening** y fue rodado en 16mm, por los acompañantes del grupo durante su primera visita a Norteamérica, en febrero de 1964. La película tiene el mismo gusto testimonial directo que la posterior **Don't Look Back** (el documental de Pennebaker sobre Dylan) y realmente captura el huracán que era la vida cotidiana de los Beatles durante esa gira. Un punto mayor del film llega cuando aparece registrado, desde su punto de vista, el histórico impacto que recibieron cuando se abrió la puerta del avión y pudieron contemplar la abrumadora recepción que los esperaba en el aeropuerto de Nueva York.

Junto con un reciente y esperado documental para la TV, que por primera vez reunió oficialmente a Harrison, McCartney y Starr, el largometraje inglés **Backbeat** (Iain Softley, 1994) es la última expresión cinematográfica del mito. **Backbeat** se basa en los primeros años de los Beatles, cuando todavía no los conocía nadie, eran un quinteto y viajaban a Hamburgo para foguearse, tocando en oscuros garitos. Aunque no lo dice, el film se basa puntualmente en la reseña de esos años que escribió Philip Norman en el libro *Shout!*, una de las biografías más difundidas

del grupo. El tema del film es la amistad que existió entre un iracundo John Lennon y el joven Stu Sutcliffe, brillante estudiante de pintura que acompañó a Lennon en la primera formación del grupo, se apartó después y finalmente murió en 1962 de una hemorragia cerebral. Sheryl Lee, que fue Laura Palmer en la serie *Twin Peaks*, de David Lynch, interpreta a la fotógrafa alemana Astrid Kirchherr, personaje real que vivió con Stu hasta su muerte. Los Beatles adoptaron el corte de pelo que ella hizo para Stu y más tarde la convocaron para fotografiarlos en diversas oportunidades. Fue de ella, por ejemplo, la clásica portada del disco **With the Beatles**, en la que los rostros de los cuatro aparecen divididos entre la luz y la sombra.

Backbeat tiende a ser respetuosa y juega con la astucia de centrarse en Lennon y Sutcliffe, que ya no pueden cuestionar la forma en que se los retrata, mientras que tanto George Harrison como Paul McCartney son mantenidos en un discreto segundo plano³. No falta, por desgracia, un momento zozco en que Lennon vaticina el enorme éxito que tendrán; tampoco se evitan los arquetipos y por eso nadie verá en la conducta de estos jóvenes Beatles nada que ya no sepa. A excepción de un tema que realmente interpreta Tony Sheridan con los Beatles, toda la música fue grabada nuevamente y el resultado no llega a capturar el sonido singular que el grupo tenía en aquella época y que, en definitiva, fue la causa de todo.

Notas

1. Su título de estreno en Buenos Aires fue **Yeah, Yeah, Yeah**.
2. Algo salió a la luz en el largometraje documental **Imagine: John Lennon** (1988) de Andrew Solt.
3. Ringo Starr todavía no integraba el grupo; el baterista de entonces era Pete Best.

Fuentes

Mersey Beat: The Beginnings of The Beatles, por Bill Harry
Beatles: The Ultimate Recording Guide por Allen J. Wiener
Beatles vistos por si mismos, por Miles Shout! por Philip Norman
 revista *Sight and Sound*
 CD-ROM con **A Hard Day's Night** y material complementario sobre el film; correspondencia entre Richard Lester y el autor, 1991.

En Argentina:

A Hard Day's Night fue editada por El Cuervo,
Help! por Video Colección,
Magical Mystery Tour por S.A.V. Music
 y **Yellow Submarine** por A.V.H.



El más amplio surtido de películas de todos los géneros
 Libros de directores y actores - guiones
 Amplio surtido de seriales y cine clase B
 Variadas guías de todo tipo de cine
 Revistas de diversos orígenes
 Carteles de películas - souvenirs

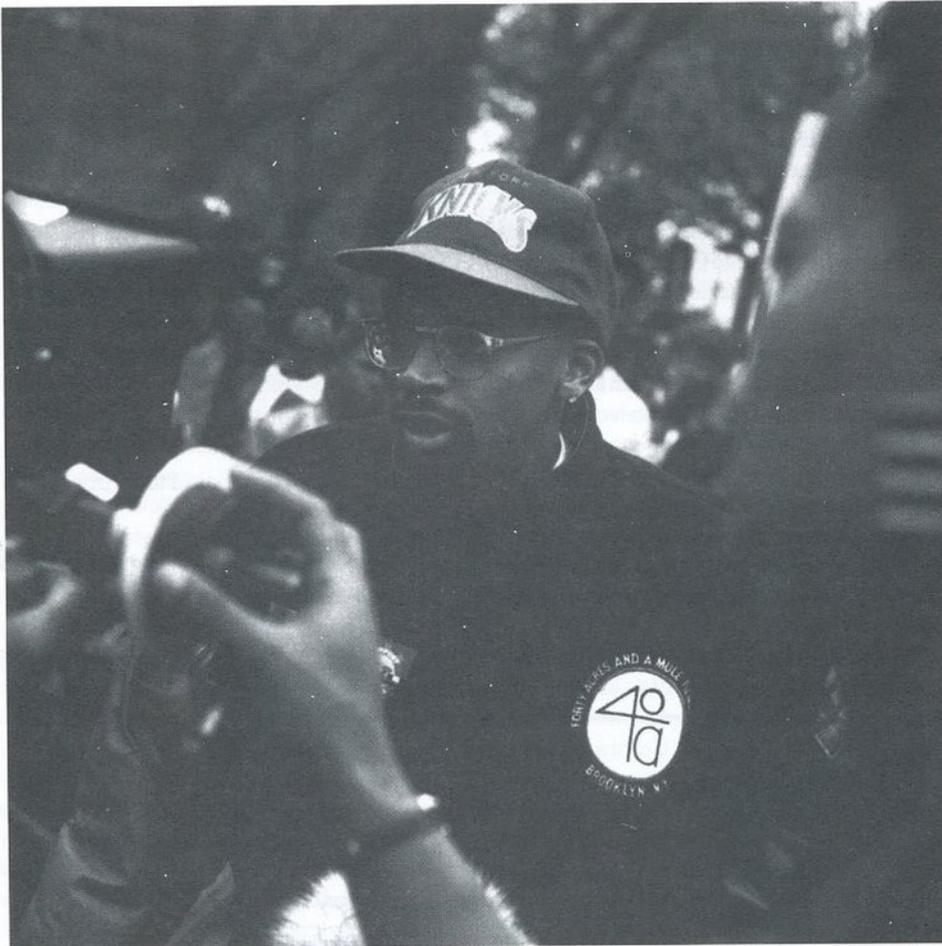
**Abierto las 24 hs,
 los 365 días del año**

**Av. Corrientes 1383 / 85
 Tel : 372 - 8004 Fax: 799 - 3251**

Crooklyn, el último film de Spike Lee

Mi mundo privado

por **Paula Félix-Didier**



● Spike Lee durante la filmación de **Crooklyn**

“Siempre quise mostrar el Nueva York que yo conozco. No es el de Woody Allen, donde no hay etnicidad, no hay gente de color”

Spike Lee

Spike Lee lleva hechos siete largometrajes, de los cuales sólo tres fueron estrenados en salas porteñas: **Haz lo correcto**, **Fiebre de amor y locura** y **Malcolm X**. Su última película, **Crooklyn** —editada directamente en video— es un pequeño relato autobiográfico, casi amable, una tregua en la furiosa filmografía de Spike Lee y una razonable contrapartida de esa empresa enojada y ambiciosa que fue **Malcolm X**. Aunque los resultados de este film fueron discutibles —y han sido discutidos desde todos los puntos de vista—, la tarea de contar la historia del líder negro supuso un esfuerzo enorme. La dimensión

del personaje imponía un estilo épico y la necesidad de ser lo suficientemente inteligente como para lograr una combinación justa de audacia y cautela que pudiera atraer al público blanco, complacer al público negro, no ofender a los musulmanes y no caer bajo los puñales de la crítica.

Crooklyn en cambio es un repliegue a la intimidad, una historia cotidiana sobre su familia y su barrio. Pero las historias pequeñas siempre han servido a Lee para ilustrar con su poderoso cinismo sus puntos de vista sobre las relaciones entre blancos y negros, sobre la intolerancia y el racismo. En este caso, la mirada sobre su niñez nos habla de cómo y dónde surgieron las imágenes que atraviesan su obra y de cómo y dónde se desarrollaron en él el impulso artístico y su práctica estética.

Los hechos

Shelton Jackson Lee nació en Atlanta en 1957. Es el mayor de cinco hermanos —todos varones menos Joie— y por ser largo y finito, su madre le decía Spike. Ella era maestra de escuela y enseñaba alternativamente Lengua y Arte. Bill, su padre es compositor, toca el bajo y ha hecho la música para cuatro películas de su hijo. Entre 1961 y 1969 los Lee vivieron en Brooklyn, cerca de Bed-Stuy (barrio alrededor del cruce de las calles Bedford y Stuyvesant), escenario de varias de las más violentas rebeliones negras de los años sesenta y de casi todos los films de Spike Lee. Por ese entonces, Brooklyn había dejado de ser un barrio blanco, habitado principalmente por italo-americanos, para adquirir su perfil actual: negros y latinos de clase media baja y jóvenes artistas que huyen de los altos alquileres de Manhattan y han dado lugar al aura bohemia que rodea a ciertas zonas del barrio.

Aunque otros famosos —como Branford Marsalis— viven en el área, Spike Lee es el héroe local. Cada vez que se estrena un film suyo, los posters promocionales empapan las paredes y vidrieras de los negocios. Todos conocen las oficinas de 40 Acres And a Mule —su productora— y el local donde Lee vende remeras, buzos y chucherías que promocionan sus films.

Se trata de un barrio residencial, de largas cuadras bordeadas de árboles y casas de ladrillo marrón, de las que abundan en Nueva York, cuyos habitantes —los que no son músicos de jazz, cineastas o actores— se dedican principalmente a trabajar en fábricas de ropa o astilleros.

blicitario. Spike por su parte estudió cine en la Universidad de Nueva York junto a su amigo y fotógrafo Ernest Dickerson.

El relato

Toda autobiografía es una reconstrucción ficticia que dice más sobre el momento de su escritura que sobre el pasado que pretende resguardar del olvido. Es el gesto de exponerlo el que le confiere su valor y su sentido a un relato que, sin embargo, la memoria quiere verdadero. Apoyado en unos cuantos hechos aislados que conforman su estructura, sólo se hace inteligible cuando se revela la mirada que le da origen. En **Crooklyn**, la mirada de Lee se vuelve para reconstruir una infancia ideal pero también para descubrir entre los juegos, las alegrías y los dolores de un verano, las huellas de una percepción del mundo que explique sus decisiones estéticas actuales.

La idea inicial y el argumento fueron una iniciativa de Joie, la única hermana mujer de los cinco Lee y el guión fue escrito en colaboración entre ella, Spike y Cinque, el hermano menor. Por primera vez no se trata de la película de un hombre enojado. Por primera vez el tema no es la discriminación ni la propia segregación entre los negros ni el racismo revertido. **Malcolm X** contiene todo lo que por ahora tenía para decir al respecto. Aquí no está esa rabia casi demasiado estudiada de sus films anteriores. Esta vez decide exponer una época de su propia vida que fue a la vez la más feliz y la más triste que le haya tocado vivir. Desde el punto de vista de una niña —la pequeña Troy— desarrolla el relato de esta infancia en un verano en Brooklyn. El fin de ese verano trae también el fin de la inocencia para estos cinco hermanos: en apenas dos semanas la madre enferma de cáncer y muere.

Además, Lee aprovecha aquí para tomarse su tiempo y responder a todos los reproches de la crítica. En general, ésta ha señalado siempre la debilidad de los personajes femeninos de sus films: se ha dicho de ellos que están poco definidos, poco trabajados y frecuentemente estereotipados. Lee decide contar esta historia desde el punto de vista una niña, definir progresivamente a la madre como el personaje principal y desdibujar el papel del hombre de la casa. Otra crítica frecuente denuncia que Lee no es suficientemente explícito respecto de la drogadicción entre los jóvenes negros, como si las calles de Brooklyn estuvieran libres de ella. En **Fiebre de amor y locura** el personaje de Samuel L. Jackson parece puesto allí para admitir que “los negros también se drogan” y toda la subtrama sobre el crack —que apenas encaja en el film— resulta una concesión poco hábil. Pero en **Crooklyn**, Lee decide ir un poco más allá y representar él mismo al *junkie* de la cuadra, una especie de versión moderna del cuco para los chicos Lee. La pequeña Troy tiene pesadillas donde la obligan a drogarse. Finalmente, es casi un lugar común de la crítica sostener que el cinismo de Lee impide y bloquea la dimen-

En el hogar de los Lee era la madre quien, desde todo punto de vista, sostenía a la familia. Bill Lee nunca tuvo demasiado éxito en su carrera de músico. “*Mi padre tiene un gran talento*” —dice Lee— “*pero dudo que llegue el día en que consiga el reconocimiento que merece. El es terrible para lo negocios. Terrible. Si se rodeara de gente que supiera lo que hace, que tuviera habilidades administrativas y pudiera impulsar el talento de mi padre, todo andaría bien. Pero él no quiere hacer eso. Una ópera no es una ópera si nunca se representa. Y el talento no tiene nada que ver con eso. El tiene todo el talento del mundo. Es otra cosa.*” De esta experiencia aprendió Lee que la habilidad para venderse es tan necesaria como la capacidad, y que los escrúpulos respecto de convertirse en un producto comercial son un lujo que sólo los artistas blancos pueden permitirse. En las entrevistas Lee deja entrever cierto desprecio por su padre, a quien considera débil y manejable, incapaz de abrirse su propio camino.

No oculta, en cambio, una gran admiración por su madre, que era quien debía proveer a las necesidades de su familia con los ingresos inestables de una maestra de escuela y procurar un ambiente propicio para la inspiración musical de su marido. “*Mi madre fue realmente la que nos impulsó, a mis hermanos y a mí. Cualquier cosa que quisiéramos hacer estaba bien para mi padre. No era él quien nos imponía la disciplina, y tampoco era él el que nos motivaba: era nuestra madre. Nos alentaba a hacer las cosas bien, no importa qué nos propusiéramos. Ella fue la que me empezó a llevar al cine, con ella vi **Calles peligrosas** [Mean Streets, Martin Scorsese-73]”. Cuando Spike tenía 19 años, su madre enfermó de cáncer y murió. Esa repentina muerte, sumada al sacrificio por su familia, modelaron una imagen idealizada que sus hijos decidieron homenajear con una película.*

De los cinco hermanos Lee, cuatro se dedicaron a alguna forma de actividad artística y todos participaron en los films de su famoso hermano. Spike cree que esto se debe a la “exposición”: si uno se ve expuesto al arte desde muy pequeño (y el entorno de los Lee era un entorno artístico), fatalmente emprenderá el mismo camino. En el caso de su familia, la regla tiene sólo una excepción: Joie es actriz, Cinque el menor, es fotógrafo y ha comenzado a dirigir cine (es el “Lynch negro” dice su hermano), y David es fotógrafo pu-



Secretos del corazón

de Glenn Gordon Caron, con Warren Beatty y Annette Benning
*Remake del clásico **Algo para recordar**, de Leo McCarey.*
(AVH)

La mujer del aviador

de Eric Rohmer, con Marie Riviere.
(Kinema)

El secreto de Sarah

de Daniel Lacambre, con Irene Jacob y Marc de Jonge.
(LK-Tel)

Intriga en Africa

de Bruce Beresford, con Sean Connery y Louis Gosset Jr.
(Transeuropa)

Pontiac lunar

de Peter Medak, con Ted Danson y Mary Steenburgen.
(AVH)

S.T.W.

de Michael Karbelnikoss, con Mickey Rourke y Lori Singer.
(LK-Tel)

Esclavos de una pasión

de John Duigan, con Michael York y Rachel Ward.
Basada en una novela de Jean Rhys.
(Transeuropa)

sión afectiva de sus personajes y las situaciones que atraviesan. En **Crooklyn**, Lee prescinde de toda intelectualización y se embarca en la reconstrucción de un recuerdo que es puro sentimiento.

Todo el film se condensa en la reconstrucción de un clima, en la traducción a imágenes de sensaciones atesoradas a lo largo del tiempo. La sensación de seguridad que daba el hogar, que se extiende a la cuadra, la felicidad de los juegos, los pequeños dolores, los recuerdos. Lee no pretende sólo un recuento de su infancia. La memoria reúne los recuerdos a su voluntad y les da forma de acuerdo a los sentimientos que los hechos despertaron en su momento. La decisión de mostrar expresivamente el recuerdo es consciente, no hay voluntad de objetivarlo ni pretensión de verosimilitud. La imagen siempre está asociada a una sensación: el relato se pone en el lugar del niño y resuena con las emociones que evoca. Esto justifica la irrupción de lo fantástico en un texto que por otra parte resulta perfectamente convencional. Así, la escena del viaje de Troy a la casa de una tía sobreprotectora y frívola fue filmada con un lente anamórfico que deforma la imagen apretando el cuadro y estirando a los personajes. O el vuelo que literalmente emprenden los dos jóvenes negros calle abajo en medio de los efectos de la droga. Estas imágenes se mezclan con las secuencias de los sueños de Troy y

reconstruyen un mundo infantil donde todo es posible.

La secuencia de los títulos —notable como en todas las películas de Lee— es un larguísimo *travelling* por la cuadra donde los chicos se divierten en la calle. La cámara se desliza entre los chicos que juegan a todos los juegos imaginables. La pelota, la rayuela, la soga, las boitas, las muñecas... Un cartel proclama: “Una cuadra limpia es una cuadra saludable” y más adelante, otro reclama: “Una cuadra más limpia depende de usted”. Este paseo por la cuadra inserta desde el comienzo la historia en el contexto que Lee insiste en definir y retratar: se trata de la historia de una familia negra —la propia— pero que podría ser la de cualquier otra del barrio. La idea de comunidad es muy activa en todos los films de Lee, su voluntad es la de “poner negros reales en la pantalla”: situaciones, diálogos, problemas con los que puedan identificarse, dar lugar a estas imágenes en un universo cultural hegemonizado por la estética blanca. Para Lee, de lo que se trata es de equilibrar una profunda desigualdad en lo que se muestra, en las oportunidades de ver a la propia comunidad representada en el cine y la televisión: “La vida cotidiana de los negros es tan importante como la de los blancos”.

Y en este sentido su obra y el éxito obtenido han abierto las puertas para otras realizaciones de directores negros. Toda una generación -Julie

Dash, Robert Townsend, Bill Duke, Mario Van Peebles, Reggie Hudlin- ha logrado salir de los circuitos independientes o *underground* a los que estaban fatalmente circunscriptos para tener su chance de probar suerte en la industria. Como dice Stanley Nelson, director y productor de **Two Dollars and a Dream**, una película sobre la primera millonaria negra: “Desde el éxito de Spike, cuando digo a alguien que hago película, por lo menos no piensa que trabajo en la fábrica de Kodak”.

La citas fueron extraídas de: revista *Premiere*, julio 1989 y de dos entrevistas realizadas por David Breskin para la revista *Rolling Stone*, publicadas en el libro *Innerviews* (Faber and Faber, 1992).

Crooklyn (1994)

Dirección: Spike Lee. **guión:** Joie Susannah Lee, Cinque Lee y Spike Lee. **fotografía:** Arthur Jafa. **música original:** Terence Blanchard. **producción:** Spike Lee para 40 Acres and a Mule/Child Hoods. **intérpretes:** Alfre Woodard, Delroy Lindo, Spike Lee.

La Crujía

CENTRO DE COMUNICACION EDUCATIVA

Doce Grandes Directores de Cine

por José María Poirier

Con un enfoque antropológico-cultural
El cine como arte, comunicación
y fenómeno socio-cultural

Ocho Jueves. De 20 a 21.30 hs.

En Tucumán 1993

Con proyección de fragmentos inolvidables
(Se entrega certificado de participación)

Inscripción:

De 10 a 20 hs. en la librería del CCE La Crujía
Tucumán 1999 Capital Telefax: (01) 375-0376 / 0664

Descuentos a estudiantes y docentes

Cada jueves un programa diferente

7 de septiembre

Vittorio De Sica: “Ladrón de bicicletas” y “Milagro en Milán”.
El neo-realismo italiano

14 de septiembre

René Clair: “La belleza del diablo”
Albert Lamorisse: “El globo rojo”
Comedia y poesía en el cine francés

21 de septiembre

Andrei Tarkovski: “El sacrificio”
El cine como estética y mística

28 de septiembre

Wim Wenders: “Las alas del deseo”
M. Von Trotta: “Las hermanas alemanas”
El cine como destino y el cine político

5 de octubre

Ingmar Bergman: “Cuando huye el día”
La metafísica del gran maestro sueco

12 de octubre

Akira Kurosawa: “Sueños”
Epica y ética en un gran humanista japonés

19 de octubre

Federico Fellini: “La nave va”
N. Mijalkov: “Ojos negros”
La comedia italiana y la nueva comedia rusa

26 de octubre

F. Truffaut: “Confidencialmente tuya”
J. Ivory: “Un amor en Florencia”

IMAGE^{ca}

CENTRO DE TEORIA DE LA IMAGEN

Consulte por nuestros
Seminarios de Agosto

Informes

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



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 Produccion
INCAA y

ARCANGEL
PRODUCCIONES
CINEMATOGRAFICAS

D G Clavio Schifman



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

Los Ferro, de Fabián Hofman

Vías de extinción

por Sergio Wolf

Pareciera que, cada vez más, el film documental está llamado a metaforizar, más que el film de ficción, las problemáticas sociales. Es decir: lo que se pretende territorio angélicamente neutro deviene territorio metafórico. Es que, como lo prueban Vertov, Riefenstahl, Rogosin, Prelorán, Depardon o Lanzmann, el documental sólo puede probarse como territorio de ficción y distanciarse de la encrucijada de la “mostración de lo real”. El testimonio obliga al hacedor a la misma operación de punto de vista que sostiene al narrador de “ficciones propiamente dichas”: construcción de personajes y espacio ficcional, articulación de zonas dramáticas en una cierta temporalidad que vendrá dada por el propio material.

Hofman piensa **Los Ferro**¹ como metáfora de la Argentina, y no como emblemización de “la argentinidad”. No se trata aquí de responder a la pregunta ¿cómo somos los argentinos?, que reduciría el problema al estilo de algún habitual programa televisivo; más bien, se trata de indagar de qué modo la historia de esta familia, los Laurín, puede pensarse como la representación de un “grupo social”.

La ecuación pueblo-ferrocarril-peronismo es un fantasma que el presente de la acción y los personajes evocan. Es en ese sentido que Ingeniero Jacobacci es un pueblo fantasma y por tanto el testimonio vivo de una desaparición. “*Sólo espero la muerte, pero no llega*”, dice Rómulo Laurín, como si explicara que él, su familia y su pueblo no son sino espectros errantes, sin sostén ni apoyo para seguir viviendo. Y **Los Ferro** registra esa duración, ese hábito enfermo de la supervivencia. Como en un fraseo de jazz, los personajes giran y giran, lánguidamente, en torno de una única melodía, y es en la diferencia de sus testimonios —que es la diferencia de sus generaciones— donde el documental obtiene su material más valioso.

Hofman sabe que el documental alcanza su mayor potencia cuando el testimonio no es un fin en sí mismo, sino un pasaje, una construcción edificada paso a paso. Esto explica la no inclusión de las preguntas en los testimonios, “borrando” la presencia de la cámara e impidiendo así la distancia con los personajes. Complementariamente, todo buen relato pide una progresiva presentación de conflictos y personajes, y es así que a través de los Laurín y los otros pobladores de Jacobacci se va desnudando lentamente el drama



Fabián Hofman, director de **Los Ferro**

Los Ferro

Dirección: Fabián Hofman. **investigación:** FH y Paola Stefani. **edición:** Guillermo Grillo Ciocchini. **cámara y fotografía:** Göran Gester. **sonido:** Mariano De Rosa. **música original:** Carlos Villavicencio. **producción:** FH, CEMA (Uruguay). Documental subsidiado por el Programa de Apoyo a la Creación 1993-1994, Fundación Antorchas, Fundación Rockefeller y Fundación Mc Arthur. Betacam-SP. **duración original:** 47' 35".

privado de la familia intersectado por el drama comunitario de la agonía del ferrocarril estatal. Esa modalidad indirecta de no exhibir todas sus cartas sino de *narrar*, está en consonancia con el hecho de no instalar la cámara delante de los personajes para que hablen, sino de buscar el testimonio en medio de las acciones cotidianas mismas. Al fin, como queda en evidencia, el tren es la pura cotidianeidad de los personajes. El tren era el pueblo, y su privatización ha terminado por devorarlo con todo lo que el lugar tenía de autonomía humana.

Los Ferro cree que en la distancia entre generaciones hay una clave a descubrir. Desde los viejos melancólicos que lamentan que “*este año las máquinas no lloraron*” hasta los jóvenes indolentes que ironizan diciendo que La Trochita “*es una mujer, es como mi madre*”, se va tejiendo esa zona latente de conflictividad. Son esas generaciones —y sus opuestas adscripciones políticas— quienes definen el relato en un singular movimiento doble: marcan una sucesión de letargo y repetición y a un tiempo arrojan pistas de una dramaticidad velada, que sólo asoma como la superficie de un *iceberg*, y se torna más evidente cuando Hofman le da voz a las mujeres de este universo masculino. Dramas fantasmáticos de una Argentina en la mitad de una vía, entre la disolución y la supervivencia.

Fabián Hofman es videasta y documentalista, egresado de la Escuela Bloomfield de Haifa (Israel). Obtuvo becas en la Fundación Elena Rubinstein y el Premio Coca-Cola de Artes y Ciencias en Fotografía. Su obra como realizador —entre otros trabajos— incluye: **Subte línea D** (1985), codirigido con C. Trilnick, **Sumo, llegando los monos** (1986), con C. Trilnick y A. Rosner, **Caza 30** (1989), con A. Chernov, **70 metros** (1989), con el Grupo División Video, **Reconstruyen crimen de la modelo** (1990), con A. Di Tella y **Guía del inmigrante** (1993), con A. Di Tella.

1. Los Ferro es el comienzo de una serie documental de investigación titulada *Interiores: álbum de familia* en que el trabajo y la familia son el corazón de las historias, y que consiste en la realización de un documental análogo en cada una de las veinticuatro provincias argentinas.

Steadycam

Cursos intensivos de
operación
por **César Lapidus**

Grupos reducidos
Equipos profesionales
16 mm - U-Matic

Cievyo

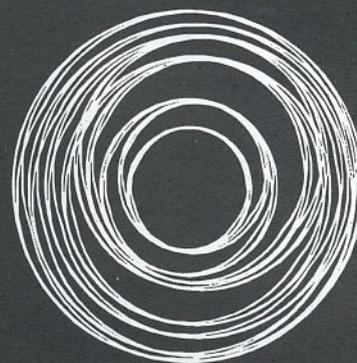
Cochabamba 868
Informes:
304 - 1297 / 26 - 1170



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

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

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



esculpiendo milagros

eemm

REVISTA

música en todas las direcciones

INFORMES \ TEL.FAX \ # 362 - 1944

**LA REVISTA QUE
MASS-MEDIA**

nº 23

**¡YA ESTÁ
EN TODOS
LOS KIOSKOS!**



INPUT '95

por Paola Stefani y Fabián Hofman

Una vez por año se realiza el INPUT (International Public Television Screening Conference), un congreso en que representantes de la TV pública, realizadores, productores independientes y programadores de canales —entre otros— se reúnen para presentar y discutir programas realizados para la TV. Su XVIII edición, auspiciada por Euskal Telebista, la Televisión Vasca, se llevó a cabo en San Sebastián, España, el pasado mes de mayo. Se reunieron más de 900 personas y fueron presentados 133 programas de 35 países, en su mayoría documentales.

El objetivo principal de esta conferencia anual es poner en debate los programas: llevar a cabo una discusión profunda sobre su realización, sobre la situación de la TV pública en cada país y las posibilidades reales de producción y emisión. En el caso de los documentales, el tema central de discusión fue el compromiso de los realizadores hacia los "sujetos" documentados, así como las formas de acercamiento y tratamiento de las historias a narrar.

El INPUT no es un festival; en esencia es un foro de discusión en el que se intenta obtener algunas conclusiones, pero antes que nada se trata de que productores y realizadores conozcan producciones de otros países, así como las problemáticas que existen alrededor de "el mundo de la Televisión". Hay tres modalidades de proyección: a) proyección con debate; b) proyección continua, sin debate; y c) programas "a la carta", es decir, producciones que se ofrecen para ser vistas por quien lo desee.

Los hits del INPUT '95 fueron las producciones de Europa del Este a causa del derrumbe de la Unión Soviética y los conflictos bélicos que allí tienen lugar. Dos ejemplos:

-Una Tragedia Rusa (Rusia) documental de Igor Balyaev, es la historia de un capitán de la marina soviética que en octubre de 1975, en el Aniversario de la Revolución, llamó a su tripulación a la insurrección contra el Estado. El director reconstruye todo el proceso del juicio en el que el hombre fue condenado por la corte militar, mientras todo un sector de la sociedad lo consideraba un héroe.

-El último adiós a Rusia (Ucrania), documental de Alexander Rodniansky que recorre la tragedia y las consecuencias de cien años de historia rusa a través de historias personales y material de archivo.

Por otra parte, los cincuenta años del Holocausto fueron recordados en una docuficción israelí, de Lihi Hanoch, titulada **El Circo de Adán**. Es la historia de un grupo de actores judíos rusos que emigran a Israel a causa de la desintegración de la URSS. Documenta la actuación de una obra circense sobre el Holocausto y ficciona las vidas de los actores recién establecidos en Tel Aviv. A su vez, el holocausto latinoamericano quedó representado por **La Flaca Alejandra** (Francia) documental de Guy Girard y Carmen Castillo, que releva el testimonio de una militante del MIR, que cae y se convierte en colaboradora de la DINA.

También resultaron notables los documentales **Beijouqueiro: Retrato de un besador** (Brasil), de Carlos Nader, sobre el hombre que considera que su función en el mundo es dar besos a celebridades, pone en peligro su vida para hacerlo y es ya un héroe popular; y, en otra línea temática, **Sexo, mentiras y computadoras** (Suiza), de Luciano Rigolini, que registra una nueva forma de experimentar sexo y erotismo a partir de programas de computación interactivos.

Latinoamérica fue representada por 21 producciones de Brasil, México, Venezuela, Cuba, Bolivia, Uruguay, Chile y Argentina, que este año presentó dos programas: **Raro Fulgor** (1994), una ficción de 8 minutos de la directora Claudia Romero, definida por ella misma como "un *antivideoclip*" y que narra la historia de un lugar donde se reúne gente ordinaria, alrededor del ritmo del bolero y una canción de amor. La otra producción argentina presentada fue **Los Ferro** (ver pág. 22).

La televisión pública, que es subsidiada en gran medida por el Estado, busca ser un espacio donde los distintos sectores de la sociedad se expresen y sientan representados sus intereses. Estos canales difieren de los canales privados, ya que están concebidos como un servicio público y determinados por las políticas socio-culturales de cada país. La televisión pública se encuentra en crisis en todo el mundo, cada año sufre recortes presupuestarios y al respecto una de las conclusiones obtenidas en el INPUT fue la necesidad imperativa de inventar nuevas fórmulas de coproducción en las que intervengan capitales del estado y capitales privados, así como la coproducción entre varios países.

Latinoamérica cuenta con canales estatales, que no son lo mismo que los canales públicos: la TV pública es un servicio de y para la sociedad, mientras que la TV estatal es de y para el Estado. Sin ir más lejos, ATC es del Estado, quiere asemejarse a los canales privados al competir con ellos en los mismos términos, y por lo tanto dista muchísimo de tener una personalidad pública y cultural. Su anunciada privatización termina ahora con cualquier posibilidad de un cambio de perfil.

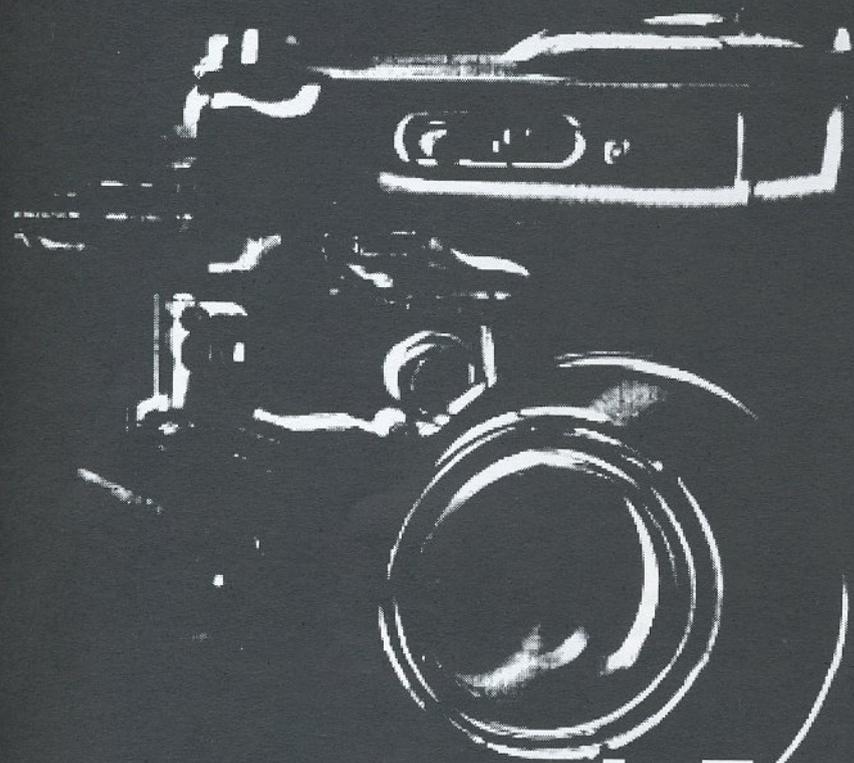
Con las perspectivas para todo lo relacionado con la cultura sumergidas en el fango de la recesión, no existe una programación que represente al país y menos aún un espacio en el cual los realizadores independientes puedan exhibir sus producciones, sean estas experimentales, documentales o ficciones. El único espacio real que nos queda es el de los canales de cable, todos estos privados. Queda una esperanza, el Canal Cultural propuesto por el Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales. Hasta la fecha, sin embargo, se desconoce si este proyecto se está poniendo en marcha o tan solo es y será una buena intención sin el apoyo financiero y político que requiere una empresa de tal envergadura.

En el transcurso de la semana del INPUT, los representantes latinoamericanos no perdieron la oportunidad de expresar su descontento con sus respectivas televisiones estatales: la necesidad de recurrir a capitales de otros países para producir, la falta de recursos propios, la dificultad de insertar la obra terminada en la programación de TV. El INPUT '96 tendrá lugar en Guadalajara, México, y será la primera vez en llevarse a cabo en un país latinoamericano. Con ello se pretende entre muchas otras cosas, que aumente en número y calidad la presencia de Latinoamérica, y que compartan el debate productores, realizadores y representantes de las televisoras que todavía sigan siendo estatales.

muestra competitiva

1^{er} Festival Internacional de Video

Centro Cultural Recoleta
Centro Cultural Gral. San Martín



1^{er} Feria de Artes Electrónicas

**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

seminarios

d

urante el mes de julio se llevó a cabo en el Teatro Municipal General San Martín el ciclo de cine sobre Eric Rohmer y Les Films du Losange.

*“Puede parecer difícil pedirle a la comedia, tal como se la entendía en otros tiempos, una concepción bien definida de la condición humana y de los valores morales. (...) Si bien la ley de la comedia es representar tipos tomados de la vida, que aportan a la escena los debates de que son objeto en la realidad, el tono y la índole del género impiden presentar esos debates con toda la claridad intelectual deseable”*¹. No es casual citar parte de un análisis sobre el teatro de Moliere como punto de partida para pensar algunas cuestiones sobre los films de Eric Rohmer.

En primer lugar, porque Rohmer pertenece al movimiento cinematográfico conocido como Nouvelle Vague que irrumpió durante la década del '50. Esto quiere decir que pertenece a este grupo de críticos, entre los que se encuentran François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol y Jacques Rivette, que pasarían de escribir en *Cahiers du Cinéma* a plasmar en sus obras una visión romántica, irónica y hasta cínica del mundo, en adaptaciones o guiones originales recargados de literatura. Rohmer construye historias, como **Perceval le Gallois** (1978), y estructuras que podrían inscribirse, en una determinada tradición llamada “teatral”. Un saber cultural puesto al servicio de un cine absolutamente personal. Por lo tanto, puede pedirse a sus films una concepción definida de la condición humana y los valores. Sus personajes hacen verdaderas profesiones de fe y principios morales. El tono de comedia no evita que se profundice sobre ellos, sino todo lo contrario: si dicho tono es posible, es gracias a la palabra.

Aquí aparece la segunda cuestión. Salvo en **Le signe du lion** (1959), el primer largometraje de Rohmer, donde el protagonista se dedica a vagabundear por la ciudad, en el resto de la obra del autor, la conversación es la principal actividad de los personajes. A diferencia de lo que ocurre a menudo en el cine, ésta no está acompañada de otras acciones cuya única función es “dejar pasar” la palabra y dar a las escenas una apariencia supuestamente cinematográfica. No se disimula la palabra, no se huye de ella como de algo anticinematográfico, sino que está absolutamente presente. Pero ésto, a su vez, nos lleva a plantearnos “la verdad” de esas confesiones. Los personajes pueden mentir o mentirse, pueden ocultar u omitir. Independientemente de que sea o no todo su pensamiento, la palabra es el motor de la historia. “La palabra como acción”, dice Michel Chion. La palabra es la acción. Por eso, en la medida en que dicha “verdad” se contrapone a la “verdad” de otro, o a una realidad que cuestiona esta declaración de principios, surge el desfase y se adquiere el tono, entre melodrama y comedia, en que narra Rohmer.

El narrador puro

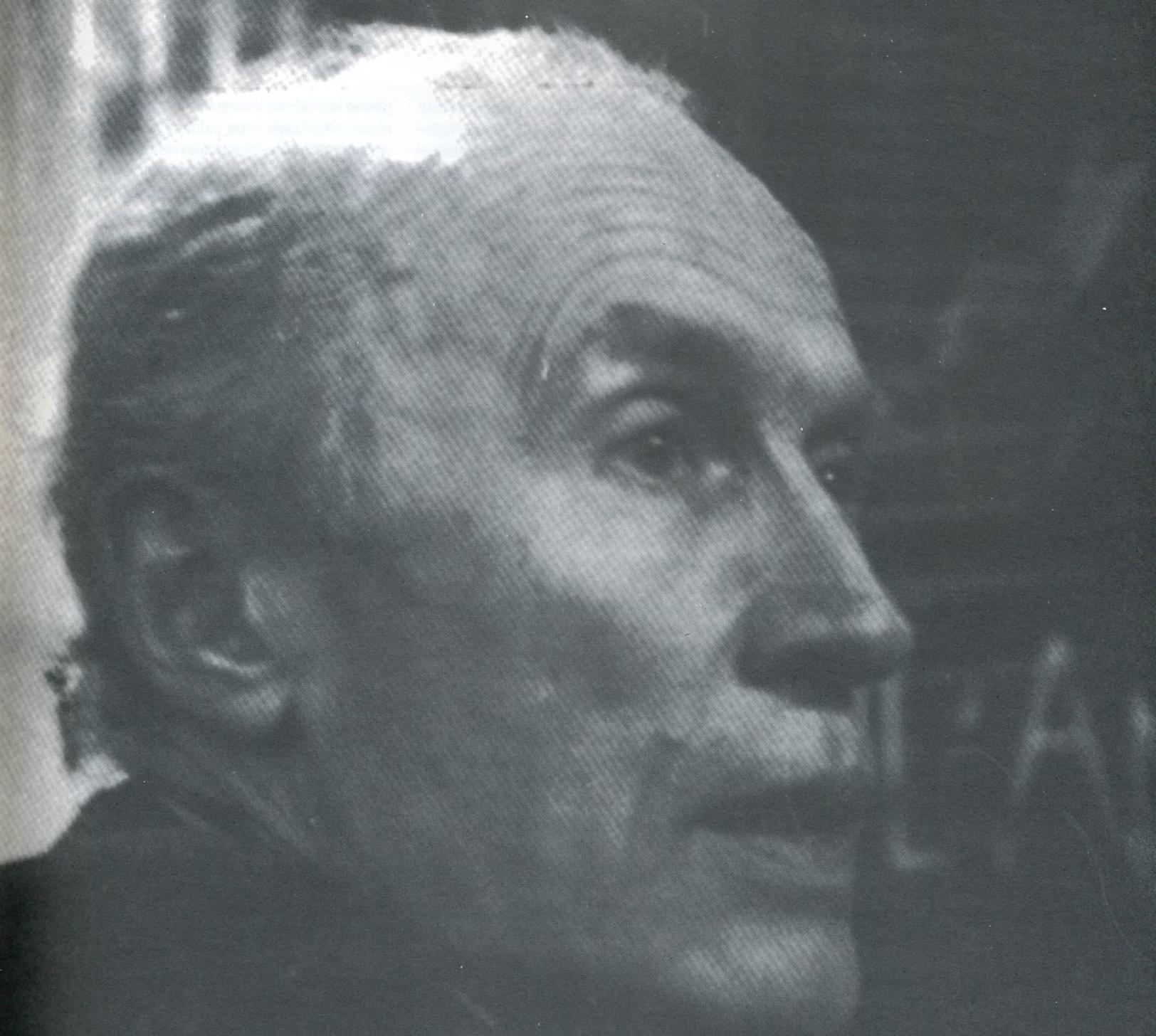
“...Nacer en una calle significa vagar toda tu vida, ser libre. Significa accidentes e incidentes fortuitos, drama, movimiento. Significa, sobre todo, ensueño. (...) En la calle aprendes lo que realmente son los seres humanos; de otro modo, más tarde, uno los inventa”.

Henry Miller, *Primavera negra*

Acotar los espacios, limitar los tiempos, generar los silencios y sentarse a esperar. Escucharlos hablar; observarlos mentir. No es posible atravesar la obra de Eric Rohmer sin reflexionar: detrás de esa cámara, que parece limitarse a registrar discursos —los largos monólogos de sus personajes—, hay alguien que está mirando. Alguien que pone en boca de cada uno de esos personajes, un poco de sí. Alguien que ha priorizado, y hasta llevado al plano de la excelencia, la cuestión de enunciar: enunciar pensamientos, valores, modos de ser. Ensayar una moral de vida. Se comprende entonces, pasada la emoción, ya en el plano reflexivo, el peso que adquiere para Rohmer la palabra como unidad del relato.

No hay, en la obra del autor, un registro de acciones y sucesos; no se estructuran las tramas de sus films, en base a lo que acontece. No es posible siquiera rastrear aquella fórmula conocida donde las situaciones elegidas son las que mueven a actuar a los personajes. Por el contrario, junto a Rohmer (re)encontramos la narración: el acto de narrar en estado puro. Fue el mismo Rohmer quien dijo que no filmaba acontecimientos porque lo que le interesaba era el relato que alguien hacía de ellos, y no el suceso en sí. Y agregaba que ello era así, porque *“todo sucede en la cabeza de los personajes”*².

por Ivonne Yolis y Martha Hendler



rohmer

la ciencia del azar

Que todo suceda en la cabeza de los personajes, podría justificar el carácter literario de sus *Cuentos morales*. Morales, además, porque establecen el tema recurrente de la moral en la pareja y sus variaciones: mientras el narrador busca a una mujer, encuentra a otra que acapara su atención hasta que reencuentra a la primera.

En los seis films que Rohmer incluye en esta serie podemos rastrear una estructura similar que organiza la trama y da sentido al hecho de que estos personajes replanteen sus valores, en la medida en que constituye una irrupción en su cotidianidad que los pone a prueba. Esta estructura corresponde a un tiempo y un espacio determinado y a la circunstancialidad con que los personajes se entrelazan dentro de la misma. El tiempo es el tiempo de un viaje como en *La Rodilla de Clara* (*Le genou de Claire*, 1970), una noche como en *Mi noche con Maud* (*Ma nuit chez Maud*, 1969), o un verano como en *La coleccionista* (*La collectionneuse*, 1966). El espacio es una villa francesa, un departamento o una casa en las afueras. La circunstancialidad del encuentro entre los personajes los lleva a una aventura casual que los enfrenta con sus valores a la hora de actuar. Aunque en realidad el pasaje a la acción nunca se concrete plenamente y esto convierta el film en un relato hipotético. Los *Cuentos morales* están casi desprovistos de acciones físicas, por lo tanto, ¿cuáles son las consecuencias de un no acto? Esta podría ser la pregunta que diferencia a los *Cuentos morales* de la otra serie de films a los que Rohmer llamó *Comedias y proverbios*.

La esencia del heroísmo de los protagonistas de los *Cuentos...* consiste en rechazar eso a lo que tanto querían acceder como ocurre en *El amor a la hora de la siesta* (*L'amour, l'après midi*, 1972). Esto constituye un retorno a la razón y concretamente un regreso al hogar o al punto de partida. En las *Comedias y proverbios* se mantiene la estructura del tiempo limitado que transforma a los personajes. La diferencia es que aquí oscilan entre dos polos: la vida matrimonial o de soltera en *Los nuits de la pleine lune* (1984), estar con la familia o casarse en *Le beau mariage* (1982), el campo o la ciudad en *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* (1985), estar solo o en pareja en *Pauline à la plage* (1983) o *El rayo verde* (*Le rayon vert*, 1985). Este movimiento pendular conlleva necesariamente la acción. Y aquí reside la diferencia. No porque los personajes no “hablen”, ya que el proverbio que une los films es “el pez por la boca muere”, pero el hecho de actuar permite una serie de malentendidos y desencuentros a la manera del vodevil, que no pueden darse en la ambigüedad del pensamiento. En el final de las *Comedias...* hay también un retorno a la situación inicial pero se sugiere un principio de resolución, esto es, se vislumbra una elección.

Los héroes de Rohmer, a la manera de este grupo de críticos de la Nouvelle Vague, leyeron mucho y criticar es su pasión. En esta necesidad que tienen los personajes de creerse inteligentes, las citas culturales y la intelectualidad aparecen como elementos que los caracterizan: *Mi noche con Maud* es una larga discusión ideológica sobre un libro de Pascal. La historia que quiere obtener la escritora de *La rodilla de Clara* es la excusa que mueve al protagonista. En *Le beau mariage* se compran piezas de arte. Los jóvenes de *La coleccionista* son asiduos lectores, así como el personaje de *Los nuits de la pleine lune* es poeta o como Reinette y Mirabelle: la primera es pintora, la segunda estudiante de etnología (¿en homenaje a Godard?).

Los límites hacia adentro

El límite de espacios y tiempos que impone el lente de la cámara con que se mira, es clave diferencial del cine como fenómeno y responde, en ese sentido, a lo que Hitchcock denomina *el efecto de la vida real en el cine*³. Armar el film en la pantalla, fotografiar y construir una secuencia visual: recrear así la sensación de lo que se concibe en términos exclusivamente visuales. Se entiende, de este modo, que hay otra manera de llevar a la práctica la cuestión doble o circular del cine que habla de cine: así como el Maestro colocó a un personaje inmóvil frente a una ventana abierta, mirando a la ventana de enfrente en *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), Eric Rohmer escenificó en la pantalla el principio de la parte por el todo.

Si la sola presencia del artificio establece la diferencia entre lo que reconstruye el set y lo que registra la lente, Rohmer puso en palabras esta distinción, apelando a los límites del cuadro: a lo largo de la obra del autor, puede observarse un empeño narrativo enfocado hacia las situaciones acotadas. *La coleccionista*, el cuarto de los seis *Cuentos...*, nos sitúa de lleno en el terreno de los límites: la casualidad —tema que deviene relevante cuando se observa la obra con distancia—, hace que tres personajes, Haydée, Daniel y Adrien, confluyan en la casa veraniega de un cuarto personaje (que nunca será mostrado), en busca de objetivos que los llevarán a relacionarse. *El rayo verde*, incluido en la serie de *Comedias...*, describe, de manera similar, la odisea de Delphine a través de los días y las ciudades hasta encontrar a alguien capaz de mermar su soledad.

Tenemos entonces los límites puramente técnicos, como son los del cuadro; los límites que establece la fábula, cuando anticipa la llegada de las vacaciones, o cuando sitúa a los personajes en un espacio diferente al suyo habitual; y un tercer límite, que se evidencia en la palabra de los personajes: cuando éstos ex-

presan sus valores y ambiciones, surge con claridad el desfasaje entre palabra y acción, y se comprende que los personajes rohmérianos no logren obrar en el sentido de las “verdades” que enuncian, por la simple razón de que tienen sus límites.

La comedia es mentira y absurdo

Muchas veces, en cine, expresar los pensamientos de los personajes se presenta como un problema: a diferencia de la novela —donde es factible decir que tal personaje piensa en tal sentido—, se cuestiona la omnisciencia del narrador respecto de esos pensamientos. En una novela los personajes piensan, pero en un film no es posible hacerlos pensar, si no es mediante la utilización de la voz en *off*. De otra manera, mostrar a un personaje en la acción de pensar, no parecería, en principio, estar dando cuenta de la existencia del lenguaje cinematográfico.

Esta supuesta dificultad, de expresar lo que sucede en la mente de los personajes, es retomada por Rohmer a modo de recurso dramático: cuando un personaje le cuenta algo a otro, cuando hace profesiones de fe o confesiones, se pierde para el espectador la noción de certeza. Ya no es posible saber si lo que dicen es cierto, si la visión del mundo que evidencian es sincera, e incluso se crea el espacio para dudar si quienes hablan con semejante locuacidad están siendo sinceros consigo mismos. “No se miente bastante en el cine, salvo en las comedias (...) Para disminuir o controlar el temible poder de la palabra en el cine no hay que hacer, como se ha creído, la significación indiferente, sino tan solo engañosa...”⁴

Como el mal, que es la privación del bien, mentir es ocultar lo verdadero o, en su defecto, disfrazarlo o deformarlo. Cuando la verdad que había sido oculta queda al descubierto por la vía del absurdo, obtenemos, en la ficción, una risa que irrumpe en el drama de la vida. *Le beau mariage* cuenta la historia de Sabine que, cansada de aguantar las mañas de los hombres casados con los que de modo indefectible forma pareja, decide que es ella quien va a casarse: “Lo esencial es el cambio de mentalidad. Haberme decidido a casarme... Hay muchos maridos en la calle, y yo siempre hallé lo que buscaba”. De ahí en más, la confusión y el malentendido harán de velo momentáneo a un drama que subyace en casi toda la obra del autor: la soledad del hombre (la mujer específicamente) que ve pasar ante sus ojos un mundo al que le es indiferente. De nuevo, es el malentendido, la casualidad y la circunstancia del encuentro y desencuentro, lo que hace de *Pauline à la plage* un ensayo sobre el amor, la confianza y la pareja, que es narrado en tono de comedia. Frederick, en *El amor a la hora*

de la siesta, confiesa que siente que “*el matrimonio lo encierra*”, y que “*tiene el deseo de evadirse*”: se desviste frente a un pequeño espejo, alistándose para saltar en la cama de su amiga Chloé; la camisa no le pasa por la cabeza y, al mirar hacia adelante ve una imagen tan grotesca, tan equívoca y tan absurda, que vuelve a ponerse su ropa y, en silencio, abandona el departamento. Y es así que se cierra la secuencia: de la mentira al absurdo, y del absurdo a la comedia. Con la risa sobrellevamos el mundo y olvidamos todas las veces en que éste se presenta incombustible.

¿Por qué filmar una historia cuando se puede escribir? ¿Por qué escribir cuando se puede filmar?, se preguntaba Rohmer ante la idea de los *Cuentos morales*, aún antes de saber que sería cineasta. Tal vez porque en el cine puede lograrse una ambigüedad que no se logra en literatura. Esa ambigüedad, que caracteriza a los films de Rohmer, es la que permite que sea el espectador en definitiva, el que decida. Las preguntas fundamentales de la obra del director son ¿cómo vivir?, ¿cómo amar?. Paradójicamente, “la última palabra” de sus films es ambigua, queda en suspenso y no dice, sino que hace hablar al espectador. *Le signe du lion*, por ejemplo, termina con la ambigua imagen de la constelación de Leo en el cielo, que marcó la historia del personaje: ¿azar o destino? Si los personajes de Rohmer tuviesen la respuesta, seguramente no serían quienes son.

Les films du Losange

Restaría destacar dos películas: **La marquesa de O** (*La marquise d'O*/*Die marquise von O*, 1976), una obra maestra de estructura clásica

y más cercana al melodrama; y **Conte de printemps** (1990), una conjunción entre el conflicto moral e hipotético de los *Cuentos morales* y el cruce de parejas y malentendidos a la manera de **Pauline à la plage** y de las *Comedias y proverbios*.

Además de los films de Eric Rohmer, el ciclo permitió ver una serie de films pertenecientes a la producción de Les Films du Losange, como **Tricheurs** (1983), de Barbet Schroeder, y **Navire Night** (1978), de Marguerite Duras, y **París vista por...** (*Paris vu par...*, 1965), un grupo de cortos de Godard, Jean Rouch, Chabrol o Douchet.

Dos films de Jacques Rivette resultaron particularmente interesantes. Retomar el tema del cine que reflexiona sobre sí mismo es tarea ineludible cuando se está frente al cine de Rivette. Desde algo que parece tan anecdótico como que los films del autor comienzan con largas secuencias mudas, hasta algo tan evidente como el caramelo que hay que comerse como condición para poder asistir a la función, el cine de Rivette, con su característica y extendida duración, reenvía en su modo narrativo, a los inicios de la Nouvelle Vague como movimiento cinematográfico.

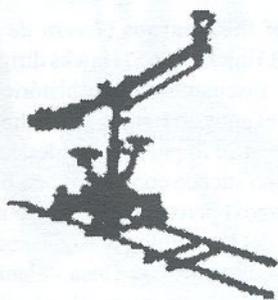
Céline et Julie vont en bateau (1974) comienza con una larga persecución muda, en la que el espectador lo ignora absolutamente todo: desde el sentido que tiene tal persecución, hasta la razón que tiene Céline para refugiarse en una habitación de hotel; pasando por la altivez con que ésta fue arrojando pañuelos a su paso (como quien siembra el camino de señales) y llegando hasta plantearse si estas dos chicas ya se conocían desde antes. En este sentido, **Le pont du nord** (1981) abre, simétricamente, con una extensa secuencia muda. Tam-

bién simétricamente aquí se estructura la persecución, de la cual se desconoce el móvil, y donde la forma de expresión es la mirada que deviene contemplación cuando aparecen las estatuas de leones con música de Piazzolla.

No es en vano que se inicie un film con secuencias mudas, si pensamos que el cine nació sin voz. Al revisar la estructura de **Céline et Julie...**, surge claro el hecho de que lo que sucede en esa casa —que es un fuera de campo amenazante— sólo puede revelarse para las protagonistas si consiguen el caramelo que les permite la contemplación, y de que lo que ven puede ser reconstruido de la manera que más les gusta. Por eso, la metáfora de ver cine se completa cuando Céline y Julie logran entrar juntas en la casa y pasan a formar parte de esa historia. Tanto en **Le pont...** como en **Céline et Julie...** pueden rastrearse modos actorales que lindan con la improvisación y juegos con la intriga que cuestionan la eficacia de los géneros.

Notas

1. Paul Bénichou, *Imágenes del hombre en el clasicismo francés*. Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
2. Pascal Bonitzer, *Eric Rohmer*. Edit. Cahiers Du Cinéma, Collection “Auteurs”, París, 1991.
3. Francois Truffaut, *El cine según Hitchcock*. Alianza Editorial, Madrid, 1990.
4. Eric Rohmer, *Le Gout de la beauté*, Edit. de L'Étoile, Cahiers du Cinéma, París, 1989.



MONTRASÍ

EQUIPOS Y SERVICIOS PARA CINE Y TELEVISIÓN

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

“¿Te gusta andar por los vestuarios de los gimnasios? ¿Te gustan las películas con gladiadores? ¿Viste alguna vez a un hombre desnudo?”.

Preguntas de Peter Graves a un niño en
¿Y dónde está el piloto?

“Nunca iría a ver una película en la que el protagonista tenga pechos más grandes que los de la estrella femenina”
Groucho Marx

El *peplum* tiene límites menos claros que otros géneros. Se podría definir un *peplum* como aquella película de acción ambientada en tiempos lo suficientemente antiguos como para que los actores tengan que usar sandalias y túnicas. Cuando las daban en los cines de barrio y en las tardes de cine de súper acción, las llamábamos “una de romanos”.

El género debe su nombre a las pecheras de la vestimenta de los guerreros antiguos, llamadas *peplums*. Este tipo de cine también es llamado de “Sword & Sandals” (espadas y sandalias) y en la actualidad está casi totalmente olvidado por los productores, aunque cada vez tiene más adeptos entre la franja gay del público. Por sus elementos bizarros y sobrenaturales, el *peplum* sigue gozando de cierta popularidad entre los adeptos al cine fantástico. Incluso la gente de *Cahiers du Cinéma* se ocupó alguna vez de reivindicar al género llamándolo “el western de la cultura europea”, con la excusa de que los temas de la historia antigua y la mitología clásica serían los únicos que podrían sustentar un cine de acción auténticamente europeo. Con todo, ni el más furibundo revisionista puede dejar de reconocer que el *peplum* nunca encontró su John Ford, y a esta altura es muy poco probable que lo vaya a encontrar.

La acción de un *peplum* puede transcurrir en la antigua Roma, Grecia, Babilonia, Sumeria, las Galias, la América precolombina y hasta en parajes mitológicos como la Atlántida, pero lo importante es que los protagonistas masculinos exhiban su musculatura y que en algún momento haya una escena de danzas exóticas en el palacio del malvado estelar (que también puede ser una reina ninfómana).

Hay *peplums* desde tiempos inmemoriales. Muchas historias bíblicas y semibíblicas, de o al estilo de Cecil B. De Mille pueden perfectamente ser considerados *peplums*, aunque en verdad lo justo es darle al cine bíblico —otro género olvidado, salvo por los videoclubes evangelistas— una categoría propia.

El género tuvo un auge especial en los años '50 y '60 y su furor comenzó en 1957 con *Le Faticce di Ercole* (*Hércules*, Pietro Francisci), un éxito de taquilla internacional

que transformó al ex Mr. Universo Steve Reeves en el gran superastro del *peplum*, además de volver sumamente rico al productor Joseph E. Levine. La película era una adaptación de la historia de los Argonautas e incluía escenas fantásticas con una tribu de amazonas, hombres prehistóricos y hasta un dragón al mejor estilo Godzilla. La imaginativa fotografía, con cielos violetas y amarillos, estuvo a cargo de Mario Bava, también responsable de los efectos especiales. La secuela *Ercole e la Regina de Lidia/Hercules Unchained* (*Hércules sin cadenas*, 1959, Pietro Francisci) tenía más sexo y violencia aunque menos toques fantásticos: la malvada, atractiva y ultra kitsch reina de Lidia (Sylvia Perez) seducía a un Steve Reeves amnésico que dejaba a su amada Sylva Koscina a merced de sus enemigos. Bava también participó en este y otros films posteriores de la serie y llegó a dirigir *Ercole al centro delle terre/Hercules in the Haunted World/Hercules vs the Vampires* (1961) con Reg Parks reemplazando a Reeves y Christopher Lee como un excelente villano. Esta es una de las mejores y más fantásticas películas de la serie, junto a la entrada simultánea que filmó Parks, *Ercole alla conquista della Atlantida/Hercules and the Captive Women* (1961, Vittorio Cottafavi).

Otros musculosos que personificaron a Hércules fueron Alan Steel, Dan Vadis, Nigel Green, Mark Forest, Gordon Scott, Kirk Morris, Rock Stevens y más recientemente Lou Ferrigno en los dos films de los años '80 del discípulo de Dario Argento, Luigi Cozzi (alias Lewis Coates). Actualmente los estudios Disney preparan un Hércules de dibujos animados que probablemente se conocerá en 1997.

Pero con Hércules no se acaba el *peplum*. Otro personaje inolvidable del género fue Maciste, aunque el límite entre ambos forzudos se vuelve impreciso dado que varios films de Maciste fueron retitulados como de Hércules para su distribución fuera de Italia. La diferencia es que el primer film sobre este héroe, *Cabiria* (dir.: Giovanni Patrone) protagonizado por Bartolomeo Pagano, data de 1913: el personaje ya era popular desde el período mudo.

Pero la verdadera fiebre de Maciste comenzó como subproducto de la de Hércules con *Maciste nella valle dei Re/Son of Samson/Maciste the Mighty* (1960, Carlo Campogaliani) con Mark Forest. Los mismos actores de la serie *Hércules* (como Forest, Reg Parks, Gordon Scott, Kirk Morris y Alan Steel) también personificaron a Maciste, y el personaje también fue rebautizado Samson, Atlas, Goliath, Perseo, Ursus, Colossus, *Son of Samson* y *Son of Hercules* (Por si no era bastante confuso, el astro-luchador mexicano Santo el Enmascarado de Plata también fue rebautizado como Samson en los Estados Unidos, aunque no tuviera nada que ver con el *peplum*).

Ricardo Freda y Umberto Lenzi merecen un lugar destacado entre los directores de films de Maciste. En los '70 el único e inigualable Jesús Franco tuvo una idea realmente original: un Maciste erótico que apareció en films como *Maciste contre le reine des amazones/Les amazones de la luxure* y *Les exploits erotiques de Maciste dans l'Atlantide/Les gloutonnes*, ambos de 1973. La fórmula no parece haberle dado buenos resultados, ya que estos films deben ser incluidos entre lo más raro y poco visto de su prolífico director.

A mediados de los '60 el género comenzó a decaer y los productores imitaron a los films de la Universal que unían a varios monstruos. Así nacieron las orgías de héroes antiguos como *Ercole, Sansone, Maciste, Ursus: gli invencibili/Samson and the Mighty Challenge/Hercules, Maciste, Samson and Ursus Against the Universe* (1964) y el superclásico del cine de superacción de la TV: *Ercole, Sfida e Sansone/Hercules, Samson and Ulysses* (*Hércules, Sansón y Ulises*, Pietro Francisci, 1964) con Kirk Morris, Richard Lloyd y Enzo Cervici arrojándose unos a otros gigantescas piedras de telgopor con cara de estroñados.

Peplums para recordar

Last Days of Pompeii (*Los últimos días de Pompeya*, M. C. Cooper y Ernest Schoedsack-1935) Los codirectores de *King Kong* contaron con efectos especiales de Willis O'Brien para este melodrama de época con Basil Rathbone haciendo de villano. Hubo un *remake* italiano de 1960, **Ultimo Giorno di Pompei** (Mario Bonnard) más al estilo *Hércules*, protagonizado por Reeves, Christine Kauffman y Fernando Rey y co-escrito por Sergio Leone, Duccio Tessari y Sergio Corbucci, todos posteriores habitués del *spaghetti western*.

Ulisse/Ulysses (*Ulises*, Mario Camerini-1955) Kirk Douglas es el mitológico personaje del título, lucha contra un cíclope, resiste a las sirenas y ve como Circe convierte a su tripulación en cerdos. Coproducida entre Dino de Laurentis y Carlo Ponti, co-escrita entre Ben Hecht e Irving Shaw junto a otros cinco guionistas.

Land of the Pharaohs (*Tierra de Faraones*, Howard Hawks-1955) Hawks dirigió este extraño y fascinante drama histórico sobre la vida en el antiguo Egipto. En realidad, es difícil saber si se lo puede considerar un *peplum* (lo mismo sucede con la mayoría de los films de vikingos) pero el hecho de no incluir elementos del cine bíblico y la presencia de Joan Collins como una codiciosa villana ayudan a que encaje en la categoría. Hawks aseguró que ni él ni su guionista William Faulkner tenían la más pálida idea de como hablaba un faraón, pero sí lograron magníficas escenas sobre la cons-

el apogeo del peplum duelo de titanes



trucción de las pirámides y un claustrofóbico funeral masivo al estilo egipcio. Con Jack Hawkins y Sydney Chaplin.

Il Colosso di Rodi/The Colossus of Rhodes (*El coloso de Rodas*, Sergio Leone-1960). Espectacular entrada en el género a cargo de un Leone pre-*western* con Rory Calhoun y Lea Massari desplegando todo tipo de traiciones y actos sádicos. Buenos efectos especiales y mucho más sexo y violencia que otros *peplum*.

Atlas (1960) fue la contribución de Roger Corman al género. Filmada en Grecia, en colores y Vitascope, comenzó como un emprendimiento ambicioso y sucumbió ante una total falta de medios, terrible incluso para los modestos niveles cormanianos. Por si el público llegaba a notar que el ejército de Atlas y Praximedes consistía en un par de docenas de extras griegos, Corman puso el siguiente diálogo en los labios del uno de los guerreros: "Mi idea de la guerra es que un grupo pequeño de hombres muy bien entrenados puede enfrentarse y derrotar a cualquier ejército". Los críticos se burlaron del protagonista, Michael Forest, asegurando que se parecía más a James Stewart que a Steve Reeves.

Spartacus (*Espartaco*, 1960) Con Stanley Kubrick llegó el *peplum* políticamente correcto, sin necesidad de dejar de lado el *splatter*, el sexo y las batallas espectaculares. El guión de Dalton Trumbo adaptaba la novela de Howard Fast sobre una rebelión de esclavos en Roma. Kirk Douglas era el protagonista junto a Laurence Olivier, Tony Curtis, Jean Simmons, Charles Laughton y Woody Strode. Hace un par de años Anthony Hopkins dobló al fallecido Olivier para restaurar una escena gay que el actor sostenía con su esclavo Tony Curtis. Olivier se debe haber divertido mucho, ya que, además, cuando le cortaba el cuello a Woody Strode un chorro de sangre le salpicaba la cara. Los italianos no tardaron mucho en aparecer con una secuela trucha, **Il Figlio di Spartacus/Son of Spartacus/The Slave** (*El hijo de Espartaco*, Sergio Corbucci-1962) que, como no podía ser de otro modo, tuvo como protagonista a Steve Reeves.

Jason and the Argonauts (*Jason y los Argonautas*, Don Chaffey-1963) y **Clash of the Titans** (*Furia de Titanes*, Desmond Davis-1981) son los *peplums* con efectos del extraordinario animador Ray Harryhausen. **Jason...** puede contarse entre lo mejor del género y de Harryhausen, mientras que **Clash...** es más pretensioso y burdo, pese a la participación de Laurence Olivier, Claire Bloom, Ursula Andress y Burgess Meredith. En la edición de *laser disc* de **Jason...**, que viene con un comentario simultáneo de Harryhausen, el maestro del Dynamation se ocupa de recalcar que su película no tiene nada que ver con esos "films con hombres musculosos de tiempos antiguos". Sin embargo al comienzo de **Jason...** se usaron varias tomas del *peplum* **Helen of Troy** (*Helena de Troya*, 1955) que Robert Wise filmó en Italia con Rossana Podestá, Stanley Baker y Brigitte Bardot.

por Diego Curubeto

por Abel Posadas
para Lautaro y compañía

Mario Soffici (1900-1977) había decidido, hacia fines de 1953¹, responder a la convocatoria que le hiciera Hugo del Carril para transformarse en co-fundador de la Distribuidora Cinco —los tres presentes fueron Luis César Amadori, Daniel Tinayre y Lucas Demare—. Para esa firma y en calidad de productor y director rodó **Barrio gris** (1954) y **El curandero** (estrenada el 25 de agosto de 1955). Para **Oro bajo** (1956) debió regresar a la Sono donde no filmaba desde 1951². En medio del caos que sobrevino cuando en 1956 se enfrentaron el “Comité de Defensa del Cine Argentino” y el “Movimiento de integración del Cine Argentino” a nadie parecía preocuparle los porcentajes de recaudación en boletería. Ni **Más allá del olvido** (1956-del Carril) ni **La casa del ángel** (1957-Torre Nilsson) alcanzaron a atraer espectadores suficientes.

Marco Denevi (1922) había obtenido el premio Kraft 1955 por su novela *Rosaura a las diez* y a Soffici le interesó trasladarla al cine desde el mismo momento en que la leyó³. En 1957 y una vez que entró en vigencia el Decreto 62 de ese año que creaba al Instituto Nacional de Cinematografía, se asoció a la Sono para producir el filme. Se hacía ya evidente, por otra parte, que se retornaría a elecciones generales condicionadas -proscripción del peronismo-. El primer dilema que debió enfrentar el realizador fue el de la adaptación del texto literario. Trabajó para ello con Denevi aunque este último no quedó conforme con el guión definitivo⁴. El segundo fue más grave: los Mentasti quisieron imponerle a Mirtha Legrand como protagonista⁵, aunque no se llegó a un acuerdo con ella. El director tenía todas las intenciones de lograr un texto fílmico que se diferenciara del discurso cinematográfico contemporáneo y que al propio tiempo continuara la etapa creativa que había iniciado en **Barrio gris**.

Piedra libre

Un análisis exhaustivo de la novela de Denevi nos permitió detectar lo siguiente: la voz de Rosaura-Marta Córrega-María Correa en esa carta final, la que arma el rompecabezas, está construida de tal modo que la escritura delata la presencia en ella de Doña Milagros. O para decirlo de un modo más sencillo: el radio de funciones del actante que da título al texto es nulo y se convierte en una excusa para que los habitantes de la pensión La Madrileña tejan un discurso que en apariencia los aleje de la monotonía. Una de las posibles lecturas -la que eligió Soffici, precisamente- es ofrecerlos como victimarios.

El realizador no se limitó a suprimir casi por completo *David canta su salmo*, el monólogo de Reguel. Necesitaba otra vuelta de tuerca para convencer a los espectadores de una hipótesis que en ningún momento fue avalada por Marco Denevi: los *costumbristas* de la pensión concluían por firmar un pacto mediante el cual se hacía imprescindible la desaparición física de Rosaura con el objetivo de instaurar nuevamente el orden establecido, el *status quo*. De ahí que, ayudado por la fotografía de Aníbal González Paz, la música de Tito Ribero y la marcación de los actores, Soffici entregue en el prólogo y el epílogo del texto fílmico una verdadera galería del horror. Los *mansos* llegan hoy día como *vampiros* que aguardan a su presa, la asustada muchacha que supone estar escapando de la muerte. Demás está decir que ni prólogo ni epílogo figuran en las páginas de Denevi sino que corresponden exclusivamente a la creación de Soffici y a su

particular y fatalista visión del mundo, no exenta de ironía. Las diez campanadas del reloj de Plaza Once sobre el que comienzan a desfilar los títulos, el travelling vertical, la presentación de la joven rubia que pregunta: “¿Aquí vive el señor Camilo Canegato?”, los gritos destemplados de Doña Milagros, la llegada de los otros y el título, son el prólogo animado al que sucede la guarida del Turco y de la Iris, un estático decorado elegido por Gori Muñoz para que continúen los nombres. Desde ahí ha llegado la provinciana para caer en una trampa todavía peor. Este era un *nuevo* cine tratándose de la fábrica de los Mentasti, aunque no hay que olvidarse que se trataba de una *producción* de Mario Soffici.

Incertidumbre

“*Todo esto comenzó, señor mío...*”, arranca Doña Milagros en un plano medio que, en cine, y ni siquiera con aquel sistema del Alex Scope, lograba engañarnos. Porque tanto el diálogo con Camilo como la presentación de los antiguos pensionistas, los de doce años⁷ atrás, se salvan apenas de los manierismos formales del viejo lenguaje cinematográfico. Y si esto se logra es porque en subjetiva de Camilo descubrimos la vulgaridad de sus compañeros de hábitat. A él le queda establecer un vínculo afectivo con las criaturas, Matilde, Enilde y Clotilde. La ráfaga de Tito Ribero en la banda sonora y un ligero barrido nos indican el paso del tiempo. Las caras han cambiado, pero no la chatura. Es curioso que desde el punto de vista de las imágenes, **Rosaura a las diez** ponga de relieve lo mejor del viejo cine argentino —aquellas puestas en escena de los estudios— y que al propio tiempo adhiera a los cambios que sobrevinieron cuando las fábricas entraban en receso. En este aspecto puede decirse que todo el texto fílmico navega a dos aguas. Cuando creemos que luego de los numeritos correspondientes de las maestras solteronas, el pseudo-intelectual, el empleado, la sirvienta renga, va a sobrevenir el aburrimiento, ahí está la cámara entregándonos un inteligente primer plano de Camilo Canegato que ha recibido la primera carta y que lanza una mirada entre burlona y furtiva hacia los demás. Esto se traslada también al plano lingüístico donde el uso del “tú” y del “vos” se alternan conformando una cierta hibridez, correlato de la incertidumbre por la que corre el texto fílmico.

El robo y la lectura de las cartas de Camilo por parte de Doña Milagros y de sus hijas -hoy en día es imposible apreciar los encuadres en el video- es una acumulación de lugares comunes y en esto Soffici respetó puntillosamente a Denevi. Pero el final de esta secuencia está punteado por la aparición de Eufrosia quien solicita una aspirina.

—¡Vengo del centro deshecha!



Y aquí el espectador debe observar cómo la cámara se detiene en Doña Milagros, trabaja puntillosamente la inmovilidad mientras, sin dejar de medir a Eufrasia, le alcanza lo requerido. Y vuelve otra vez para que nadie se pierda la fingida sonrisa de cortesía que le dedica a la maestra jubilada. El manejo de las pausas y de los silencios está perfectamente cronometrado en este mundito ínfimo habitado por seres que no por grises dejan de ser altamente peligrosos. La conducta del coro y sus manejos quedan estipulados cuando la señora Milagros lee la carta dirigida a *Señor Pensión La Madrileña*⁸ delante de todos.

La novela de un joven pobre

La que denominaríamos *la-triste-historia-de-amor* le corresponde por entero a Camilo: es su creación, la urdimbre tramada para despertar los celos de Matilde. Y en la traslación fílmica podemos sonreír ante la aparición de esa muchacha vestida de blanco con un ramo de gladiolos en la mano. Los coloca en un florero y avanza hacia el frustrado artista. Desde que hemos entrado en la mansión siguiendo al caballero de voz grave nos encontramos con que la escenografía de Gori Muñoz y los encuadres de Soffici, ahora en AlexScope, nos retrotraen a no pocos textos fílmicos de la Sono en los años 50. Porque esta invención de Camilo acumula clisé tras clisé ayudado por los estereotipos iconográficos de la productora —cfr. La aparición de Laura Hidalgo en la segunda secuencia de *La orquídea* (1951-Arancibia), la fiesta en *La de los ojos color del tiempo* (1952-Amadori) *et al.*—.

Si en el texto de Denevi la imaginaria tenía su correlato en ciertos viejos radioteatros de los años 40 —no 50—, Soffici se encargó muy bien de burlarse no sólo de sí mismo en varios de los films en que dirigió a Zully Moreno sino también de sus colegas⁹. Esta Rosaura, la ideada por Camilo, está fotografiada por el realizador tal y como la fábrica envasaba a las muy ajetreadas damas de antaño. Es el viejo cine tomado en solfa. Nos parece importante señalar también que la

música de Tito Ribero se encuentra omnipresente con acordes melódicos que se hallan en consonancia con la cursilería de la *triste-historia*.

Cartas de amor

Se le aclara en la mansión que *nuestro-amor-es-imposible* y, de acuerdo con el relato de Camilo, él vaga por las calles —es imprescindible elogiar el montaje de Jorge Garate en esta secuencia— en medio de la indiferencia de la gente hasta llegar a La Madrileña. El juego de luces y sombras propuesto por Aníbal González Paz y el contrapunto dramático de una banda sonora en la que predominan acordes disonantes nos entrega no sólo el supuesto desencanto de Camilo sino muy especialmente la capacidad de Soffici para captar aquellos estados de ánimo aprendidos y elaborados a partir del expresionismo alemán¹⁰. Canegato —la dicotómica personalidad que atrajo a Soffici en tantas ocasiones ya que siempre estuvo fascinado por el problema del desequilibrio emocional y esto desde *Prisioneros de la tierra* (1938)—ha decidido matar a Rosaura.

Para ello le bastará enviar una última carta a la pensión. El inconveniente es que Marta Córrega-María Correa no es tan fácil de destruir. Cierta noche, a las diez, hará su aparición para alegría y beneplácito de los cómplices de Camilo en la aventura. Doña Milagros, Reguel y Canegato nos narrarán lo sucedido y obtendremos los diferentes puntos de vista. Cada uno podrá proyectar en este actante sus propias expectativas y trazar el conve-

niente radio de acción. Para Doña Milagros significará, de inmediato, el casamiento, algo que ella no pudo lograr a pesar de las insinuaciones.

Para Reguel, ofrecido por Soffici como un pedante mucho más obtuso que en el texto literario, la posibilidad de una redención tolstoiana. Para Canegato, el comienzo de una pesadilla. El mismo signo es para *la amada inmóvil*, la puerta de entrada hacia la muerte. Aunque en todo momento, la pretendida ingenuidad de los habitantes de la pensión, según Denevi, se ve traicionada por el desenfreno histérico que Soffici propone a través de las imágenes. La realidad ha concluido con doce años de estancamiento, de cotidaneidad gris, de convenciones. El asunto ahora es cómo deshacerse de esa inquietante alteración.

La indeseable

Que la dama del caso es lo que cada uno quiere que sea se ratifica en las distintas versiones sobre la fiesta de bodas. Feliz, desdichada o prostibularia, Marta Córrega-María Correa quiere permanecer, existir, no volverse a su provincia¹¹. Aquí comienza la gran diferencia con la versión literaria. La carta final posee en la novela atributos excesivamente parecidos, desde una perspectiva lingüística, a los de los habitantes de la pensión. Soffici elige otro discurso. Desde la visita a la antigua casa donde vivía con la Celestina de rigor, pasando por la llegada a lo de la Iris y el intento de empupilarla del Turco y sus secuaces para recalar, por fin, en Plaza Once, María Correa nos es brindada como uno de esos seres patéticos que no poseen escapatoria. No quiere continuar en la prostitución pero luego de cinco años en la cárcel no sabe cuál es su sitio. El tratamiento cinematográfico que el realizador otorga a este segmento no tiene nada de pietista, sin embargo. Se trata no tanto de una puta —según se desprende del texto de Denevi— sino de una marginada por fuerza que quiere desaparecer de Buenos Aires aunque no de la vida. Y, para peor, su visión de Camilo es exacta como exacto es su silencio ante los cómplices de la pensión; no son mejores que la banda del Turco. El supuesto acercamiento Reguel-Rosaura está desmentido no sólo por el plano inclinado sino por esa toma de la cara de la mujer exageradamente maquillada. La voz en *off* de David lo deja ante el espectador como un imbécil eufórico ante la posibilidad de trascender.

Callejón sin salida

En las conversaciones con el asesino el espectador contemporáneo no puede menos que sorprenderse ante el racconto de Camilo y su visión de María Correa tirada en la cama del hotel "La media luna".

—Vení, vení. ¿Vas a hacer esperar a tu mujercita?

Porque esa mujer que se ríe a carcajadas mientras nombra a Matilde, la anhelada virgen —"No soy un ayo sin sexo ni instinto"—, le recuerda a Camilo que el casamiento es válido y que debe pasarle dinero, que invitará a su "tía" a vivir con ellos, señala la culminación en el cine argentino de la mujer-araña, mostrada hasta la exasperación y a toda marcha. Culmina así el ciclo que Soffici había iniciado con la Rosita de *Barrio Gris* y que en nuestro discurso cinematográfico tuviera representantes nítidas en *Los pulpos* (1948-Christensen), *A sangre fría* (1948-Tinayre) y, entre varias, *La Quintrala* (1955-del Carril). Y es que en su última gran película Soffici, al contrario de lo que ocurrió con del Carril en *Más allá del olvido* (1955), no pudo resolver ciertos elementos antitéticos que conformaban la personalidad de su generación. La dicotomía Rosaura/María Correa se presenta con lucidez. En el plano simbólico se ha creado una mujer muy parecida interiormente a la que se anhela (Matilde). Se la ha revestido con los oropeles baratos de un folletín lacrimógeno y se la ha convertido en un objeto al que se entrevé fuerte, seguro, maternal. En el otro se obtiene al monstruo agigantado —cfr. a María Correa según la visión de Camilo— habitante de los tugurios y digna únicamente de ser asesinada. Esa mujer-araña que está contemplando la pensión a través de la mirada de Canegato —y del espectador cómplice— es nada más y nada menos que una migrante del interior observada por la pequeño burguesía porteña de 1957.

Es que el texto fílmico se vuelve contradictorio hasta la perversión y es mucho más sutil que el literario¹². Se nos dirá que el monstruo aparece desde la óptica de Camilo, aunque es también lo que se muestra sin ambages al espectador. Como para ratificar esta idea el "¡Váyase! ¡Putal! ¡Putal!" nos es brindado como información también por Reguel. El camino final de María Correa —oímos el tango *Riendo* por la orquesta de Rodolfo Biagi en lo de la Iris, vemos a esta "china grasienta" como una entregadora, asistimos a la paliza propinada por la pareja del Turco—, explica el epíteto de Camilo y si no se cae en el clisé es por el tratamiento cinematográfico. La imagen de esa muchacha sola en Plaza Once, la que intenta arreglarse para llegar hasta La Madrileña, logra darle otra vuelta de tuerca a la pesadilla. El texto fílmico nos exige comprensión y no la simple burla como el literario. Si vale la pena no sólo ver sino estudiar este clásico, es porque vamos a encontrar en él una curiosa síntesis entre la segunda etapa el cine argentino —la de los estudios— y la que llegaría en los violentos años 70.

A los viejos y excelentes técnicos de la Sono utilizados aquí de manera renovada, hay que agregarle en la puesta en escena la elección de actores que poseían ya una filmografía considerable: Julián Bourges, Amalia Bernabé, Héctor Calcaño, María Concepción César, Alberto Dalbes¹³, Susana Campos —que batallaba desde *La serpiente de cascabel* (1947-Schlieper) sin haber logrado un estelar—, María Luisa Robledo —pocos recordarían su intervención en *Los hijos del otro* (1947-Catrano Catrani), Miguel Ligeró. Los colocó junto a figuras nuevas como Enrique Kossi, Lily Gacel, Beto Gianola y otros que se perdieron al terminar los años 50. También en este aspecto el film constituyó una novedad. Se había visto muchas veces a esos actores pero no dirigidos de ese modo. Juan Verdaguer se erige en el hallazgo de un reparto sólido. Si él no volvería a tener una oportunidad semejante, Susana Campos encarnó luego a La Lujanera en *Hombre de la esquina rosada* (1962-René Mugica) aunque, a nuestro juicio, su trabajo en *Rosaura a las diez* continúa siendo el mejor. En cuanto a la redescubierta María Luisa Robledo, iniciaba con este film una galería de madres —hispanas o no— que integró buena parte del cine de los años 60, 70 y 80. El propio Mario Soffici se reservó el papel del dueño de la mansión y si por una parte Nina Briand y Sarita Rudoy pertenecen ya a un cine envejecido, por la otra Nelly Beltrán demuestra que pudo haber sido una actriz capaz de crear un personaje. Nos parece necesario agregar que sería conveniente ver *Rosaura...* en cine, ya que tanto en video como en TV se tiene sólo una visión aproximada y, por momentos, inexacta. En todo caso y desde una perspectiva netamente ideológica se nos induce a pensar cuál era la actitud de la pequeño burguesía porteña hacia los usurpadores migratorios del interior. Si aún hoy día el texto fílmico molesta al espectador es porque, de algún modo, la sinceridad de Soffici nos hace saber que los habitantes de la pensión necesitan de la banda del Turco para librarse de los indeseables a quienes han usado a su antojo. Y esto último está ya muy lejos de la novela de Denevi. Elsa Gatica, la sirvienta renga enamorada de Camilo, no le abre la puerta sólo a María Correa, sino a una realidad que los estáticos pensionistas se habían negado a ver durante doce años.

Notas

1. Mario Soffici le explicó al autor de esta nota en octubre-noviembre de 1974 que la idea de *Cinco* pertenecía a Hugo del Carril y que tenía por objetivo "intentar hacer otro cine, algo que no trabajara sobre lo seguro, lo trillado y, en especial, para obtener canales de distribución descuidados".

2. Ibid. 1: "Como tantas otras películas que hice para la Sono rodé *La indeseable* (1951) por pedido de Zully Moreno. Lo que yo admiraba de ella era su profesionalismo y su capacidad de trabajo. No le gustaban ni el libro ni Thompson pero eso me lo dijo el viernes anterior al comienzo del trabajo. Me acuerdo que le aclaré: 'Si a usted no le interesan ni el guión ni el galán, mejor no hacemos la película'. Entonces me respondió: 'No. El lunes a las ocho de la mañana me va a gustar todo'. A su vez, fue ella la que interesó a los Mentasti para que yo pudiera rodar *El extraño caso del hombre y la bestia*. Una mala y una buena".

3. Ibid. 1: "Siempre me consideré un buen lector. Cuando empecé a trabajar en el teatro y aún antes me di cuenta de que era indispensable que el actor leyera no sólo las obras en las que trabajaba. Siendo joven me gustaban mucho las novelas del siglo XIX, en especial los rusos. Y, claro, con el cine uno va leyendo para ver si encuentra imágenes. Me pasó con extranjeros y argentinos. (...) Puede ser que en Gómez Bas, en Denevi y también en otros haya encontrado ciertos problemas que me interesan. En Gómez Bas, un Buenos Aires que yo conocí de muchacho. En Denevi está el asunto de la insignificancia y el poder de la imaginación".

4. Marco Denevi a Juan José Delaney con motivo de la ahora postergada versión cinematográfica de *Rosaura a las diez*, a cargo de Alejandro Agresti.

5. Ibid. 1: "Yo no quería saber nada con Mirtha Legrand. Ella es, sobre todo, una actriz de comedia. Pensé en Elida Gay Palmer, Beatriz Taibo y Susana Campos. Sinceramente no sé si Mirtha rechazó el papel o no llegó a un acuerdo por asuntos de plata. Elida no dio *Rosaura*, la joven de la fábula. Beatriz me pareció muy superficial".

6. Ibid. 1: "Mire, siempre he desconfiado de la gente que carece de aspiraciones. Por aspiraciones no entiendo un título, la plata o un matrimonio, sino el gusto por el riesgo y la aventura. En este aspecto, los habitantes de la pensión no son de fiar".

7. La repetición de los doce años se encuentra en la mayoría de las novelas publicadas entre 1955-58. El referente indica la etapa que va desde 1943 a 1955. Cfr.: *La víctimas de la espera*, por Abel Posadas y Marta Speroni en *Haroldo Conti y Sudeste*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1994.

8. Lo de "Señor-Pensión La Madrileña" está indicando que en el texto literario y también en el fílmico existe una unidad en la que Camilo es el centro.

9. Ibid. 1: "No estoy de acuerdo con usted en esto de la burla. Si quiere, puede hablar de una cierta iluminación de la estrella, de una suma de convenciones, que van por ejemplo desde el diálogo hasta la marcación de los actores. Con Susana Campos fue fácil porque ella tenía ya mucha experiencia en cine. Más difícil fue dirigir a Verdaguer en las secuencias de la mansión que se rodaron seguidas por cuestiones de escenografía. Pero, de paso, él pudo darle continuidad a un cierto tono romántico que estaba muy lejos de su persona".

10. Ibid. 1: "Empezó por interesarme el expresionismo en teatro y luego en la pintura. Por fin recalé en el cine alemán. Esto era algo común en mi juventud. Para mí, el expresionismo no ha desaparecido jamás del cine. Ahora que si usted habla de fatalismo, ese juicio corre por su cuenta. No soy muy alegre pero tengo sentido del humor".

11. Los espectadores de 1958 debieron tener presente el caso Burgos Methiger, recreado por Alvaro Avós en su novela *Restos mortales*. María Correa guarda una cierta similitud con Alcira Methiger, muerta primero y descuartizada luego por Burgos en febrero de 1954.

12. Quien quiera consultar diversas opiniones sobre este realizador puede hacerlo en Mario Soffici, textos de Joaquín Gómez Bas, Ulyses Petit de Murat, Calki, el propio Soffici y, entre otros, David José Kohon. Centro de Investigaciones de la Historia del Cine Argentino; Cinemateca Argentina; Tercer Festival Cinematográfico de Mar del Plata, 1961. Asimismo puede leerse el *Mario Soffici* de Miguel Grinberg, Centro Editor de América Latina, Colección *Los directores del cine argentino*, Buenos Aires, 1993.

13. Ibid. 1: "A Alberto Dalbes tuve que ir a buscarlo al teatro. Me recibió mal porque, según él, con el rol que yo le había dado en *Ellos nos hicieron así* (1952) no había dejado de ser el novio de Lolita Torres. Me costó trabajo convencerlo".

Rosaura a las diez

(Argentina, 1958)

Compañía productora: Argentina Sono Film SACI (Buenos Aires). *producción:* Mario Soffici. *asistente de producción:* Carmelo Vecchione. *dirección:* **Mario Soffici**. *asistente de dirección:* Orlando Zumpano. *argumento:* novela homónima de Marco Denevi. *guión:* Mario Soffici y Marco Denevi. *fotografía (B&N; AlexScope):* Aníbal González Paz. *cámara:* Alberto Curchi. *escenografía:* Gori Muñoz. *vestuario:* Jorge de las Longas. *sonido:* Mario Fezia y José María Paleo. *música:* Tito Ribero. *efectos especiales en órgano:* Martina Carvallo. *montaje:* Jorge Garate. *rodaje:* febrero- mayo de 1957. *laboratorio:* Alex SACI. *estudios y distribuidora:* Argentina Sono Film SACI. *fecha de estreno:* 5 de marzo de 1958, cine Gran Rex. *duración original:* 100'. *Elenco:* Juan Verdaguer (Camilo Canegato), Susana Campos (María, alias Marta y Rosaura), Alberto Dalbes (David Reguel), María Concepción César (Matilde), María Luisa Robledo (Milagros Ramoneda, viuda de Perales), Héctor Calcaño (Júpiter Oreti), Amalia Bernabé (Eufrosia Morales), Miguel Ligerio (Hernández), Julián Bourges (inspector Julián Baigorria), Mario Soffici (el millonario), Beto Gianola (Alicio Pereyra), Nina Briand (Clotilde), Sarita Rudoy (Enilde), Maruja Lopetegui (cuñada del millonario), Lily Gacel (Elsa Gatica), Nelly Beltrán (mujer del Turco), Rafael Salvatore (Sarquis Abulat, alias "El Turco Estropeado"), Rita Montesi (La Chela), Roberto Bordoni (Gaviña), Milo Quesada (Andrés), Enrique Kossi (comisario), Nora Tomasini (Matilde, niña), O. López Samso (pensionista), Carlos Escobares (vecino), María E. Soto (portera), Mario Savino (otro pensionista), Rodolfo Crespi (Iustrabotas).

Rosaura a las diez recibió premios por Mejor Film, Mejor Actriz (Campos) y Mejor Actriz Secundaria (Robledo) del Instituto Nacional de Cinematografía; premios por Mejor Guión, Mejor Actriz (Campos) y Mejor Actriz Secundaria (Robledo) de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina. Se exhibió en la edición 1958 del Festival Internacional de Cannes.

III Festival Latinoamericano de Video Rosario '95

En tres años, el Festival de Video de Rosario se ha convertido en un evento esencial que se aguarda con ansiedad¹. Esta edición tiene lugar del 11 al 17 de septiembre en el teatro del Complejo Cultural Parque España e incluye las siguientes actividades:

- *Seminarios de estudio sobre El video y la Comunicación Social.* Durante cuatro mañanas, con un total de 16 horas académicas, se analiza y discute la inserción y el futuro del video como herramienta de comunicación. Los paneles están integrados por destacados intelectuales latinoamericanos, junto a docentes y alumnos de carreras universitarias de periodismo, comunicación social, ciencias sociales y humanísticas, y talleres de capacitación visual. En las ediciones anteriores, el promedio de inscriptos fue de 350 personas por año.

- *Mesas de trabajo,* durante cuatro días, de 18 a 20:30hs. Cada día tiene un tema central, que debaten cuatro panelistas por mesa, de las cuales uno por lo menos es un invitado extranjero. Estas mesas son de asistencia libre.

- *Concurso y exhibición de videos,* con un total de 22 horas de muestra durante todos los días del Festival. Las películas en concurso se proyectan de 21 a 24hs. y se entregan premios de \$ 1.000 en cinco categorías (Ficción, Documental, Animación, Videoclip, Videoarte), a las que se agregan un premio del público y otro a la mejor realización local. También hay exhibiciones especiales, fuera de concurso, como la que prometieron realizar Gabriel Yuvone y Pablo Rodríguez Jáuregui para presentar los dos primeros episodios de su serie *Captain Cardozo*.

Este año, el Festival intentará además servir de sede para un encuentro extraordinario de los delegados del Movimiento Latinoamericano de Video, que reúne a realizadores de video, cine y TV independientes de países de todo el continente. El Movimiento se fundó en 1988 y tuvo su última reunión orgánica en 1992, con lo que urge atender a esta nueva convocatoria.

El Festival está organizado por la Secretaría de Cultura, Educación y Turismo de la Municipalidad de Rosario, Videar y T.E.A. Imagen, y coordinan la comisión organizadora Emilio Cartoy Díaz, Darío Díaz y Horacio Ríos. Esta comisión está integrada por alumnos y docentes de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Nacional de Rosario, de las carreras de Periodismo y Publicidad del Instituto Superior de Educación Técnica n. 18, de T.E.A. y de T.E.A. Imagen. Entre las diversas entidades que adhieren al evento, se cuenta **Film**

1. La edición '94 fue cubierta y comentada por la revista en el n. 10, octubre/noviembre de 1994.

Correo

Sres. Revista Film:

*Agradezco su comentario acerca de mi video en el artículo "XVII Jornadas de Cine y Video Independiente de Villa Gesell", pero más hubiera agradecido que pusieran mi nombre, pues yo lo dirigí. El video es **Ante la ley** y mi nombre es Cecilia Vera.*

Gracias igualmente. Me parece muy buena la revista.

Cecilia Vera, Capital

Agradecemos la carta y el envío de Pablo Valle. Contestaremos en el próximo número.

Clásicos



Film2
Jim Jarmusch, Leonardo Favio, Psycho-killers, Price, Cozarinsky, Actuación y cine



Film3
Otros cines argentinos, Ed Wood, Agresti, Tati, Highsmith, Expresionismo



Film4
David Lynch, Torre Nilsson, Tex Avery, Etaix, Almendros, Bioy Casares, Documental



Film5
Von Trier, comedia, Riefenstahl, The Tune, vestuario, Angelopoulos, Scorsese



Film6
Van Sant, Gatica, Orson Welles, Ken Loach, London Film Festival, Cine y pintura



Film7
Coen, Akira, Truffaut, Censura, Raúl Perrone, Guión y adaptación



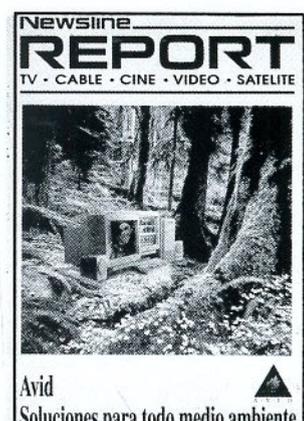
Film8
Tarantino, Spike Lee, Lovecraft, Nuevo cine argentino, Mujeres cineastas



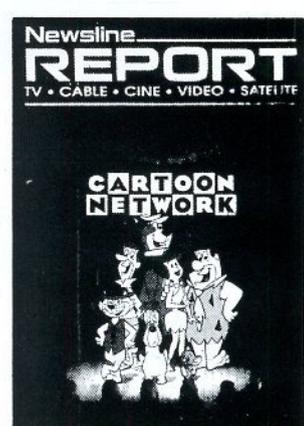
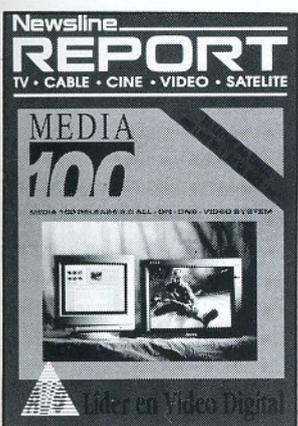
Film9
Nuevo cine argentino, Wyatt Earp, Bresson, Monty Python, Cronenberg

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

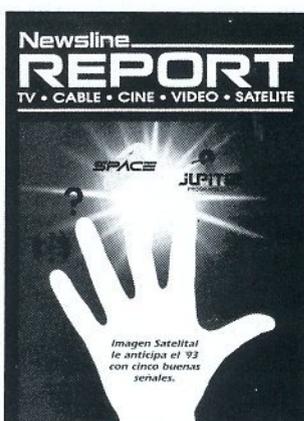
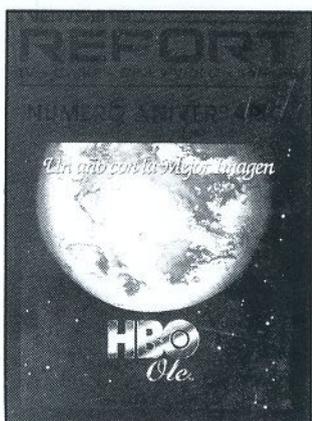
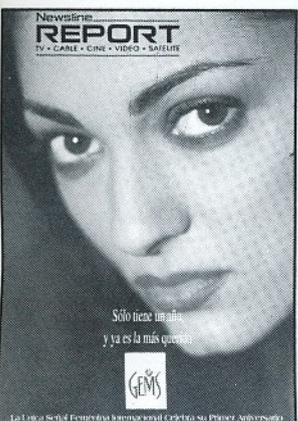
Film16 sale los primeros días de **noviembre**



Desde hace cuatro años, la revista



empresarial líder del sector.



Newsline
REPORT
TV • CABLE • CINE • VIDEO • SATELITE

Informacion Estrategica

Eastman

EXR

F I L M

S Y S T E M

B Y K O D A K