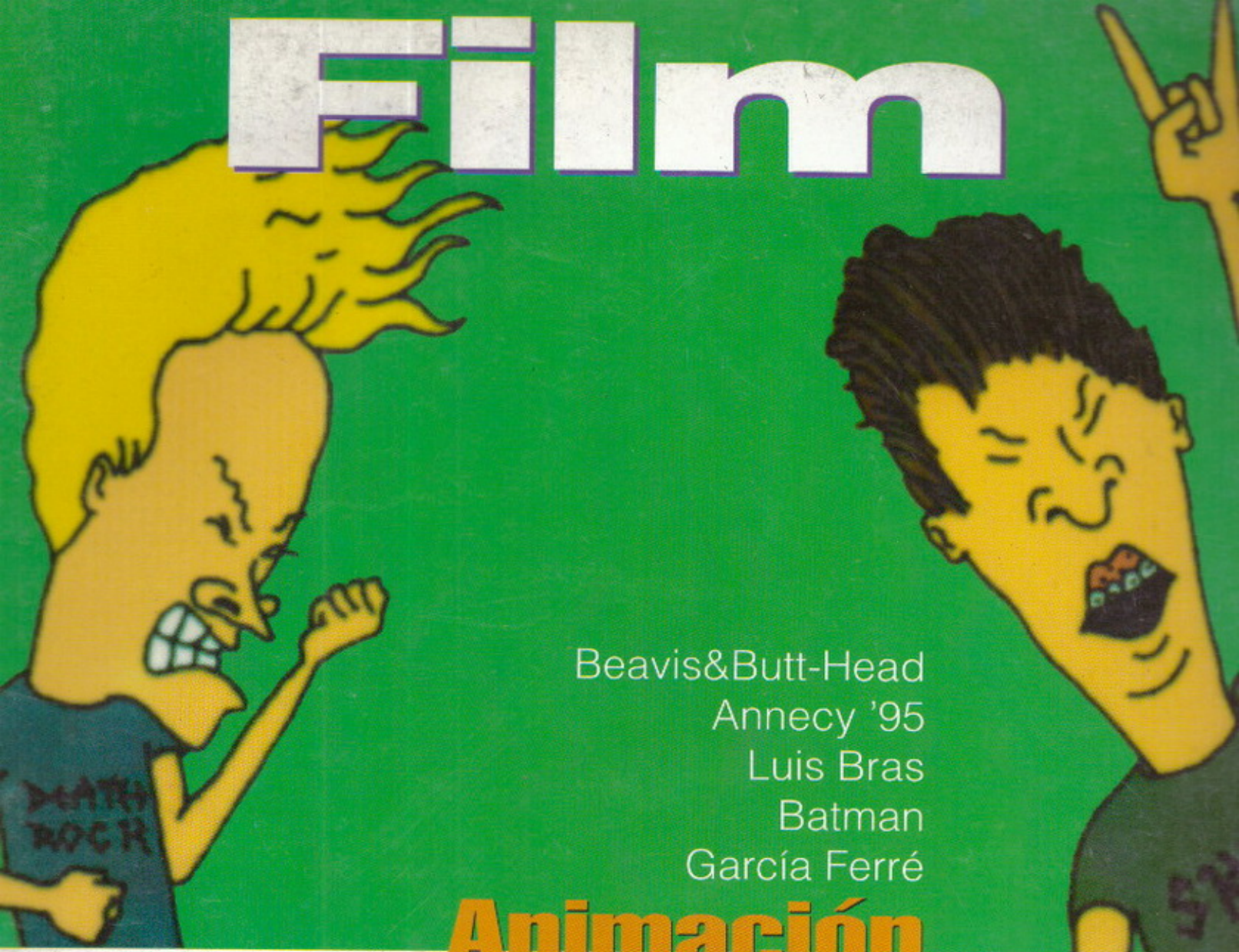
Film



Beavis&Butt-Head
Annecy '95
Luis Bras
Batman
García Ferré

Animación

Amateur el último Hal Hartley
Herzog entrevista exclusiva
Peckinpah regresa
Cine Argentino '95 en la mira

+ Louise Brooks Kubrick
Torre Nilsson

Film16 Año 3 Octubre/Noviembre 95 $7

Pepe Eliaschev

Muchos zappeados, pocos elegidos.

CableVisión
LA MEJOR OPCION

Jueves 23 hs.
CANAL 15
Viernes 13 hs.
CANAL 3
Domingos 14 hs.
CANAL 15

VCC
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

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

Film16

6 **Herzog**

El realizador alemán Werner Herzog fue capturado en Los Angeles por Guillermina Zabala para una entrevista exclusiva.
Además, una filmografía completa y algunos apuntes sobre su obra por Marcelo Burello.

12 **Hal Hartley**

Se aproxima **Amateur**, último film de Hal Hartley.
Lo adelanta Christian Kupchik.

16 **Cine argentino '95**

En una primera aproximación al cine argentino del año, Sergio Wolf revisa estrenos y actitudes.

22 Dossier **Cine de animación**

Los testimonios de realizadores de varias partes del mundo tratan de arrimar un panorama de la actividad independiente en la materia.
A eso se suma una entrevista exclusiva con Tony Kluck, director de animación de **Beavis & Butt-Head** y otra con García Ferré, creador de un universo animado autóctono, la obra experimental del rosarino Luis Bras y una serie de historias breves sobre animadores locales que vivieron épocas menos propicias.
Escriben y preguntan Fernando Martín Peña, Pablo Rodríguez Jáuregui, María Verónica Ramírez, Caloi, Ezequiel Juárez y Paraná Sendrós.

38 **Video**

Lanzamientos: **Batman: la máscara del fantasma**
Clásicos: Kubrick X 3
Realizadores: Silvina Szperling y Margarita Bali

46 **Sam Peckinpah**

Una biografía y la reposición norteamericana del clásico **La pandilla salvaje** justifican este exhaustivo repaso de la obra completa de Peckinpah, a cargo de Alvaro Buela.

52 **Libros**

Louise Brooks, por Barry Paris

56 **Color y cine nacional**

El especialista Raúl Manrupe reconstruye la curiosa evolución del cine nacional en colores.

60 **Clásicos nativos**

La Tigra, de Leopoldo Torre Nilsson, un film perdido y encontrado por Daniel López y Paraná Sendrós.

Octubre/Noviembre 95

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

NEW FILM

CINE CLASICO
Y DE AUTOR
MAS DE MIL
TITULOS

ALQUILER
Y VENTA

OPERAS
DOCUMENTALES

TARIFAS
ESPECIALES
PARA SOCIOS
DISTANTES

BIBLIOTECA
DE CINE PARA
CONSULTA

SERVICIO DE
CONSULTA
CINEMANÍA '94
EN CD-ROM

BARRANCAS
DE BELGRANO

O'HIGGINS
2172

TEL: 784 - 0820

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

Staff

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

Dirección Editorial
Fernando Martín Peña
Sergio Wolf
Paula Félix-Didier

Diseño
Diego Cabello

Dirección Comercial
Aldo Paparella

Colaboran en este número
Fabio Blanco
Alvaro Buela
Marcelo Burello
Marcelo Dos Santos
Mariela Gargano
Ezequiel Juárez
Christian Kupchik
Daniel López
Raúl Manrupe
Pablo Rodríguez Jáuregui
Paraná Sendrós
Héctor V. Vena

Corresponsales:
N.York
Gabriela Chistik

Los Angeles
Guillermina Zabala

Impresión
Sociedad Impresora Americana

Distribución
Vaccaro Sánchez & Cia.

en la tapa
Beavis & Butt-Head

en la pagina anterior
Marcelo Piñeyro desde el aire, durante el rodaje de **Caballos salvajes**

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

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

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

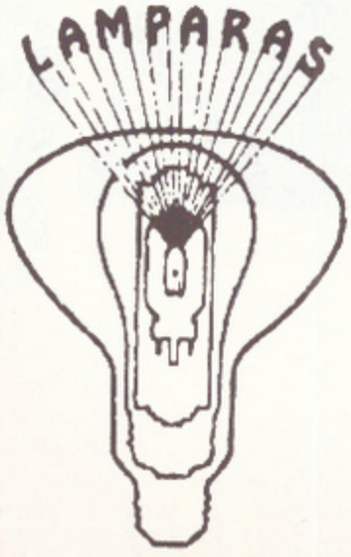
EL CIUDADANO

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

ALICIA DE LAS LAMPARAS



Lámparas Especiales

Infrarrojos • Germicidas • Ultravioletas
Actínicos • Scialíticas • Estroboscópicas

Filmación y Proyección

Para Instrumental en General

Envíos al interior - Consultas telefónicas 8 a 18 hs.

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

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

Herzo

Entrevista exclusiva

La American Cinematheque siempre asombra a los cinéfilos de Los Angeles con inesperados ciclos retrospectivos. Del 7 al 11 de septiembre se exhibieron varias películas de Werner Herzog, quien participó del evento debatiendo con el público y recibiendo a diversos medios. Esta entrevista fue programada por la American Cinematheque para el 8 de septiembre, a las 21:30 hs. Antes, Herzog había tenido otra entrevista con un periódico local y había hecho una traducción en vivo de su documental **La transformación del mundo en música**, que hizo en 1994.

El hombre se encontraba poco cooperativo y todo tipo de preguntas lo incomodaban, pero el enfrentamiento generó una especie de voluntad de contradicción gracias a la cual se le escaparon varias cosas interesantes. La siguiente transcripción procura respetar el clima vivido.

1er. round

Film: **–Ayer vi** La Soufrière, **la película que usted realizó en Guadalupe cuando un volcán amenazaba con entrar en erupción y casi todos los habitantes abandonaron la ciudad. Hacia el final del film usted dice que fue frustrante –para usted y para su equipo– no poder filmar la erupción, y que...**

Werner Herzog: –Yo no digo eso. Digo algo diferente. Digo que estábamos tan convencidos de que el volcán iba a explotar, que resultó frustrante ir tan lejos, escalar el volcán y hacer todas estas cosas. Es como si hubiésemos filmado una catástrofe que nunca ocurrió. Así que no digo nada de lo que usted está tratando de interpretar allí.

–No trataba de leer entre líneas. Buscaba llegar a otra cosa: repasando en perspectiva todos los films que ha hecho ¿se sintió otras veces como cuando no pudo filmar esa erupción, o está usted totalmente satisfecho con su trabajo?

–No, desde luego me alegró que [la erupción] no se produjera, porque además, después de seis meses, queríamos terminar esa película. Tenía dos camarógrafos y un sonidista conmigo, todos profesionales que deseaban terminar el film. Lo que sí es un poco frustrante es que siempre se me haya considerado un aventurero, lo que es ridículo porque no lo soy y porque la aventura es algo que ya no existe más. Creo que es un concepto ridículo del siglo pasado, o de los anteriores. En realidad, ese film fue la primera o segunda vez en mi vida que corrí riesgos. Normalmente soy extremadamente profesional para evitar el riesgo o para encontrar modo de minimizarlo, pero en este caso, por supuesto, nadie sabía si el volcán iba a explotar o no, así que fue una lotería... Una lotería con la propia existencia. Eso es siempre estúpido, así que fue frustrante porque yo estaba haciendo el papel de estúpido. Pero, desde luego, hay muchos momentos en los que decido ser estúpido así que al final pude entendérmelas con el film.

–Lo que resulta interesante es que, aguardando la erupción, usted encontró personajes atractivos y así pudo orientar hacia ellos el film.

–El volcán no es importante, sino la gente que se niega a ser evacuada. Eso significa que deben tener una distinta apertura hacia la muerte.

–Desde su primer film uno advierte cosas que usted trabajó después en películas posteriores. Un elemento clave es la locura humana, producida por la presión de la sociedad. ¿Cuáles serían, para usted, los límites de esta insanía en sus personajes?

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

g La ira de

por **Guillermina Zabala**
(desde Los Angeles)

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

–Nunca pensé en ello. Desde luego, yo escribo mis propios libretos, pero nunca pienso mucho acerca de límites o cosas así. Son sólo historias que tengo que contar. Las historias son lo más importante. Soy un narrador de historias.

–Quizá Aguirre o Fitzcarraldo **sean un mejor ejemplo de lo que trato de decir. En ellas usted define al personaje como un soñador que de algún modo se encuentra en la línea que divide la realidad de la locura que supone tratar de alcanzar su sueño.**

–Pero alguien que trata de cumplir un sueño no es necesariamente alguien que está loco.

–[Cambiando de tema con resignación] Hablemos sobre las experiencias de Aguirre **y** Fitzcarraldo**. Al igual que los personajes de ambas películas, usted fue desafiado por la naturaleza durante la producción. ¿Cómo hizo frente a eso?**

–Es evidente que no es sencillo rodar un film en la jungla, en particular cuando no se tiene demasiado dinero ni demasiados instrumentos técnicos para evitar los problemas. Pero no me importa que rodar en la jungla sea más difícil que, por ejemplo, en Chicago. La historia pedía que nos fuéramos a la jungla. Cuando uno tiene conquistadores españoles que buscan El Dorado, no se los puede filmar en Estados Unidos o en Canadá: hay que ir a la jungla. Y allí no hay soporte logístico, uno no puede llamar por teléfono en la esquina, y eso hace que todo sea un poquito más complicado.

–Fata Morgana **está considerada una película clave en su filmografía, una película en la que usted reveló un estilo diferente de realización. ¿Qué es lo que usted diría distingue a** Fata Morgana **de sus otros films?**

–**Fata Morgana** es una película que no tiene un argumento como el de **Lebenszeichen** o **Aguirre**. La hice toda a partir de los restos de una visión y por lo tanto es importante. Me dio el coraje necesario para hacer películas como **El enigma de Kaspar Hauser** o **Lektionen in finsternis**. Es una película muy atípica porque tiene una forma narrativa que no hemos visto muchas veces en el cine. Es muy extraña. Tiene sus propias reglas, su propia imaginería y su propio mundo. Me gusta, ha sido un film muy importante.

–La música y en particular la ópera es un elemento de inspiración que usted usa con frecuencia para crear la poesía de sus películas. ¿Cómo explica la conexión que usted encuentra entre sus imágenes y la música?

–Eso es algo que en realidad no puede ser articulado en palabras. Muchas veces traté de explicarlo pero nunca lo logré. Sigo mis instintos y puedo decir, sí, que soy un buen editor, soy bueno con la música en mis películas.

2do. round

–Para la fotografía de sus películas usted comenzó en Lebenzeichen **a trabajar con Thomas Mauch y luego siguió con él en casi toda su obra, alternando con Reitwein.**

–[Corrigiendo la pronunciación] Schmith Reitwein, Schmith Reitwein...

–Al principio, ¿qué fue lo que encontró tan distinto en el trabajo de Mauch? ¿Qué fue lo que lo hizo trabajar con él?

–No es sencillo describirlo, necesitaría más tiempo. Pero, simplificando, digamos que Mauch es muy bueno en una situación más improvisada de lo normal, como arrastrarse por un pantano lleno de conquistadores españoles en la jungla, cámara en mano. Schmith Reitwein es mejor para cosas muy estilizadas en las que uno tiene que trabajar luces y sombras con mucha precisión. Fue el hombre perfecto para, por ejemplo, **Nosferatu**. Así que esa es la diferencia básica y, desde luego, cada uno tiene sus debilidades y sus virtudes, pero ambos son grandes directores de fotografía.

–Entonces, usted tiende a elegirlos según el proyecto.

–Sí, siempre depende del tipo de proyecto que tenemos. Pero, claro, también trabajé con otros directores de fotografía.

–En Los enanos también nacen pequeños**, Mauch realizó un sorprendente trabajo de fotografía. ¿Podría hablarnos sobre la concepción original del film y el modo en que logró los efectos de cámara?**

–No recuerdo mucho, fue hace veintisiete años. Recuerdo que casi toda la película fue hecha con un solo lente, un 24mm. Hay unas dos o tres tomas que se hicieron con lentes distintas, pero casi todas se hicieron con el 24mm. Esa era la intención.

–En esa película, mediante metáforas, usted describe aspectos de la insanía del mundo a través de la conducta de enanos. ¿Cómo comunicó esto a sus enanos protagonistas?

–En alemán, porque todos hablan alemán.

–¿Comprendieron ellos el concepto del film?

–Nunca tengo un concepto de film, tengo una historia para contar. Ellos conocían la historia y sabían por qué quería filmar con ellos, así que, en términos de relación con los actores, fue una de las películas más fáciles de hacer.

–A veces en su carrera usted se ha interesado en mitos, leyendas e historias sobre primitivos. ¿Cuándo comenzó a interesarse más por América Central y América del Sur?

–Nunca estuve muy interesado en América Central ni en América del Sur. Hice más películas en el Sahara que en la jungla, por ejemplo. [Herzog ríe suavemente].

–¿Qué es lo que encuentra de fascinante en la jungla?

–Lo que puedo decir es que la jungla no es sólo un ambiente. Es una forma del alma humana, de todos los sueños de la gente, una descripción de nuestra alma. Tiene algunas partes de lo que somos, es como un paisaje humano, y eso pasa bastante en mis películas. En **Aguirre**, la jungla se transforma en algo completamente irreal, algo bastante ligero, diferente del paisaje. Es que ya no es más el paisaje real, sino el paisaje humano del conquistador.

–Como cineasta, ¿qué herramientas cinematográficas manipuló para crear esa fusión del paisaje con el personaje, y viceversa?

–No aprendí la profesión como otros, quiero decir, como muchos cineastas que provienen de escuelas de cine o que han sido asistentes de dirección. Nunca hice eso. Comencé muy temprano a hacer mis propias películas. Después de terminar el colegio, trabajé de noche como soldador en una fabrica de acero para ganar dinero, y así hice mi primer largometraje y otros cortos.

–¿Solía ver cine en ese entonces?

–No, no vi mucho. Comencé a ver cine muy tardíamente. Vi mi primera película a los once o doce años. No conocía la existencia del cine. Crecí en una montaña tan remota que no sabía lo que era una banana; no lo supe hasta los doce años. Y mi primera llamada telefónica la hice a los diecisiete. Así que he visto muy pocos films. Cuando tenía trece vi, por ejemplo, **Tarzán**.

–Así que, en retrospectiva, su relación con la realización cinematográfica...

–[Interrumpiendo] No tengo ninguna relación con la realización cinematográfica. Vi muy pocas películas y las que vi eran películas mediocres, del montón. Y cuando era niño ni siquiera supe que el cine o la televisión existían.

3er. round

–En Lebenzeichen **usted mostraba a un personaje atravesando varias situaciones que afectan su modo de ser. ¿Podría establecer un paralelismo o vínculo entre esta historia y la de** Stroszek**, que usted hizo nueve años después?**

–No podría trazar ninguna línea directa entre ambas, aunque el público percibe de inmediato que es el mismo hombre quien las ha hecho. Creo que tienen en común una especie de estilo, muchas cosas que permiten reconocer a una misma persona detrás. Usted reconocería con mucha facilidad un texto de Gabriel García Márquez: aparece una novela, y aunque no tenga su nombre en la portada usted se dará cuenta de que se trata de una obra suya. Ese mismo tipo de cosa le permite percibir que está viendo una película mía, o de otros directores. Normalmente, uno puede identificarlos porque de algún modo se corresponden, el estilo es similar, el tema es similar, los personajes tienen alguna relación entre sí...

–En Stroszek **el personaje habla sobre la prisión física y la prisión mental cuando se refiere a la sociedad norteamericana. En el momento de escribir el guión, ¿cómo construye esa relación que, a mi entender, es el centro mismo del film?**

–No sé nada acerca de esas cosas. En realidad, cuando escribí esa película tenía planeado hacer **Woyzeck** con Bruno S. Pero lo llamé unas semanas antes de empezar el rodaje y le dije: "*Creo que cometeré un gran error si seguimos así, creo que Klaus Kinski debería interpretar Woyzeck* ". Le expliqué que me parecía terrible tener que decirle esto, pero como sentí su desilusión al otro lado del teléfono, continué: "*Vamos, Bruno: dame tiempo hasta el sábado o el domingo para escribir un argumento nuevo para ti, para que puedas seguir*

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

trabajando. No será Woyzeck, pero haremos algo que suene parecido, como ***Stroszek*** ". Me preguntó de qué trataría y le respondí que todavía no lo sabía pero que iba a darle un libreto en tres días. Así que escribí el libreto en tres días, se lo mandé, y eso es el film. Así es como se originó mi historia. No lea allí demasiada teoría, ni elaboración conceptual, ni inter-cosas: hice **Stroszek** porque me apenaba tener que sacar a Bruno de la producción y reemplazarlo por Kinski. Había que escribir algo con rapidez. Y **Aguirre** fue escrita en dos días y medio, mientras viajaba con mi equipo de fútbol. Todo el mundo iba borracho en el micro, tan borrachos que vomitaban sobre mi máquina de escribir, mientras cantaban canciones obscenas de Salzburgo, a dos horas de Munich. Así se escribió **Aguirre**, y había que hacerlo rápido porque a su vez yo me caía sobre la máquina de escribir, que llevaba en las rodillas. Un centroforward comenzó a vomitar encima de mis páginas, así que había que escribir rápido para terminar con todo eso de una vez. Así fue **Aguirre**.

–[Desconcertada; sin saber qué decir] ¿No hizo ninguna corrección...?

–No, no cambié una sola palabra. Saqué las hojas de la máquina, las copié, las encuaderné y ya estaba listo el guión.

–Pero después lo trabajó un poco con Kinski. ¿Hizo cambios durante los ensayos o durante el rodaje?

–No interesa si se trata de Kinski, de Bruno S., o de cualquier otro. Eso no hace ninguna diferencia, porque siempre mantengo una cierta flexibilidad en el guión. A veces uno ve cosas maravillosas que no esperaba y de inmediato las incorpora al film. También inventé pequeñas historias laterales o algún otro personaje. Esto ocurre porque el film debe ser vida y no sólo papel.

–¿Sucede algo de eso cuando ve las locaciones, antes de rodar?

–Las cosas siempre cambian de algún modo porque siempre sucede algo: nuevas experiencias, cosas nuevas que encuentro en la zona donde se filma. Cosas que incorporo de inmediato a la película mientras elimino otras. No hay una regla fija, se trata sólo de la vida que pasa.

–Cuando no filma, ¿qué le gusta hacer?

–He escrito un par de libros, algo de poesía y también óperas. He caminado... Hice cosas además de filmar. Y además de las películas, mucho tiempo y trabajo se fue en la producción, porque casi siempre he sido mi propio productor.

–¿Fue esa una decisión deliberada, para tener mayor libertad?

–No, es que nadie produciría esta clase de films y yo quiero hacerlos, así que no había elección... Bueno, supongo que ya podemos terminar.

–Ya que esta entrevista es para Argentina, deseaba preguntarle cómo fue la experiencia de filmar en los Andes.

–Trabajé en el Cerro Torre, que es una montaña maravillosa. La más difícil... La más físicamente difícil.

La consumación del romanticismo

por **Marcelo Burello**

I

En los albores de la modernidad europea, Pascal había escrito que "*la desdicha de los hombres proviene de no saber quedarse quieto* "; desde luego, él mismo no ignoraba los problemas que el ocio traía consigo y probablemente también conocía aquel adagio latino: *difficilis in otio quies* ("es difícil descansar en el ocio"). Pero hacia el 1800 cundirá por toda Europa un movimiento ético y estético, el Romanticismo, que propondrá como solución a la inquietud y la angustia precisamente lo contrario: dejar estallar la energía interior y zambullirse de lleno en el caos del inexplicable universo, sabiendo de antemano que es el dolor –y no la dicha– lo que nos espera a cada paso en este mundo.

Para Kant, el sujeto humano no es un mero espectador de los objetos, sino que es en cierto modo su creador: la mente humana no conoce a la cosa en sí, sino que la "moldea" según su capacidad. A partir de esta genial intuición, el Romanticismo llegará a Alemania bastante desprovisto de su elemento trágico e irracional, y en seguida será "filtrado" por el Idealismo kantiano, desembocando de esta unión un verdadero culto a la criatura humana en cuanto tal. Goethe, que encabezó con Schiller el Romanticismo alemán, escribió "*La mayor dicha del ser humano/no es sino la Personalidad* ".

Es esta Personalidad el gran tema que recorre el pensamiento alemán de aquella época, el cual alcanzará su expresión más depurada y crítica en las exhortaciones de Nietzche y en su mal comprendida *Wille zur Nacht* (voluntad de poder). En *El egotismo en la filosofía alemana*, Santayana señaló que "*El egotismo –subjetivismo en el plano del pensamiento y voluntarismo en la esfera moral–, constituye el alma de la filosofía alemana...*" Y es que la revolución kantiana, sumada a los vahos del Romanticismo, dejan preparado el tentador camino que Fichte y luego Hegel (y luego casi todo Occidente) habrán de recorrer: la celebración del sujeto humano como instancia máxima del Universo, un sujeto que lo puede todo, porque encarna en sí la suprema manifestación de la conciencia.

Pasado 1850, Schopenhauer (el formidable pesimista) aparecerá como el gran contradictor de esta doctrina, y Nietzche –con su "Superhombre"– oficiará de epígono. Pero aún un siglo más tarde todos estos temas seguirán vigentes en la obra de Werner Herzog, uno de los escasos verdaderos genios del cine, quien no en vano declaró alguna vez: "*Mis films son muy alemanes. (...) Tengo la convicción de que estoy en pleno corazón de las preocupaciones de este siglo* ".

II

En efecto, corre 1962 cuando el joven bávaro Werner Stipetic, Herzog para el mundo, rueda su primer cortometraje, iniciando en forma incipiente la que después se revelaría como una de las filmografías más robustas –por calidad y cantidad– del siglo.

Existe dentro de ella un puñado de films de tono epopéyico, que ponen en escena expresamente el viejo tema del egotismo: se trata, por ejemplo, de películas como **Aguirre** o **Grito de piedra** (la lista es más amplia y quizás, en el fondo, incluya todas). Deleuze, en su somero análisis del realizador, describe así estos films: "*El hombre de la desmesura frecuenta un medio también desmesurado, y concibe una acción tan grande como el medio (...) La acción no es requerida por la situación, es una empresa alocada...*".

Aristóteles opinaba que todos los "grandes hombres" son melancólicos. Los héroes de los films más apasionados de Herzog son exactamente lo opuesto: casi incapaces de introspección y recogimiento, se lanzan desmesuradamente a la conquista de un fin que los supera, dando la espalda a la comodidad de la vida ordinaria (la "deplorable comodidad" que censura el Zarathustra nietzscheano). Pero ninguno de estos personajes va en pos de una abstracción, sino que todos ellos poseen metas más o menos concretas: Aguirre -deliberadamente confundido con otro personaje histórico, Orellana- quiere fundar un nuevo mundo; Fitzgerald-Fitzcarraldo quiere construir una casa de Opera en el Amazonas; los protagonistas de **Grito de piedra** quieren escalar una montaña inaccesible. De todos ellos, se destaca **Cobra Verde**, cuyos objetivos nunca están del todo claros (y he ahí que acaso estemos ante la obra cumbre del realizador); como sea, lo que sí está claro es el movimiento expansivo de su voluntad, que tiende al infinito. Salvo excepción en el caso de Fitzcarraldo (quien opera un "ajuste" entre su deseo y la realidad, cambiando el teatro por por una efímera representación), lo cierto es que todos estos héroes trágicos muerden el polvo estrepitosamente: Aguirre termina solo y rodeado de monos, en lugar de "superhombres"; de los tres alpinistas, todos fracasan, ya que uno no llega a la cima del monte, otro llega pero descubre que no es el primero en llegar, y un tercero ya llegó hace tiempo pero vive anhelando locamente un amor de todo punto imposible.

En estos films sobre "lo grande", Herzog retoma el tema del yo y de su herramienta por excelencia, la voluntad, pero les reimprime un vértigo más propiamente romántico: Cobra Verde, y sobre todo

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

Aguirre, son vistos en una desnudez casi animal ante el mundo, que de ningún modo aparece como una mera "proyección" de sus mentes, sino como una Naturaleza indiferente y terrible. Por versar sobre tales conflictos, no han faltado quienes tildaron al realizador de fascista, como si el creador de **Kaspar Hauser** (cuyo sugestivo título original es "Cada uno para sí y Dios contra todos") no fuera, como Schopenhauer, alguien que reconoce la presencia de la voluntad y la necesidad de la piedad al mismo tiempo.

Y es que estos films "epopéyicos" comienzan con Nietzche pero terminan con Schopenhauer: dado que la exaltación siempre va seguida del fracaso (y a veces incluso del ridículo), lo aconsejable parecería ser haberse moderado desde el principio. Sin embargo, tal moraleja no tiene lugar, porque Herzog se apura a mostrar que para estos personajes trágicos la moderación es imposible, y el fracaso sólo puede revelarse en el plano de la vivencia, no de la teoría.

III

Werner Herzog ha tematizado la voluntad en otros films (**Los enanos también nacen pequeños, La Soufrière**, etc.), pero de una forma más indirecta. Sus obsesiones también incluyen la piedad, la verdad, la muerte. Lo cierto es que el tema de la voluntad, tan occidental y tan actual, en Herzog presenta una doble versión: por un lado, desde "dentro" de determinados films que lo tematizan; por el otro, desde "fuera", afectando todos los momentos desde que el realizador concibe la obra hasta que la edita. Y es que el realizador suele asumir sus rodajes casi como sus héroes asumen su destino: arriesgando el todo por el todo. En efecto, Herzog es acaso el más logrado de sus personajes. Y aunque sus películas muestren una y otra vez el fracaso de tanta agitación, él emprende rodajes igual de fastuosos, con riesgo de vida permanente, desoyendo sus propios consejos. Acaso lo único por lo que valga la pena exaltarse sea no la gloria personal, sino la gloria estética; no un imperio, sino una película. Y es que una buena obra de arte, después de todo, es lo único con que un mortal puede burlar a la muerte (enorme razón tenían Kierkegaard y Unamuno cuando decían que el verdadero pesimista guarda silencio y no publica obras, como por otra parte sucedió con el mismo Schopenhauer). Así y sólo así puede explicarse el gusto que tiene Herzog por filmar en condiciones infrahumanas, temperaturas extremas, geografías despiadadas y, lo peor de todo, la presencia de Klaus Kinski, tan genial en escena como insoportable en la vida real. "*Lo único que importa es lo que se ve en la pantalla*", ha declarado el director.

He ahí el máximo romanticismo del contradictorio Herzog: transformar su propia vida en un hecho estético, pero no ya como una mera aventura ("*odio la aventura en sí*"), sino como una búsqueda irrenunciable ("*todas mis películas tratan de definir nuestra condición humana*"), como un compromiso con la verdad.

Como *auteur* absoluto de sus propias películas, Herzog ha probado estar continuamente más movido por una ansiedad acerca del resultado que por el proceso de creación en sí, asemejándose a algunos de sus personajes más conspicuos. Consultado sobre tales semejanzas con éstos, el cineasta ha respondido: "*No sé quién copia a quién. Sólo sé que trato de llevar a los límites más extremos mis obsesiones y trato de cumplir las dificultades que para otros son imposibles*". Y es que a diferencia de Fitzcarraldo, el único de sus héroes que logra efectuar un mínimo "ajuste" con el mundo (durante todo el film va vestido de blanco inmaculado, pero en la escena terminal lleva puesto un saco negro que parece delatar su resignación), Werner Herzog no concibe un proyecto para luego conformarse con las migajas de éste, y puede decir, como bien lo ha dicho, "*yo soy lo que son mis films*".

O también, como el Zarathustra nietzscheano, "*vivir como se me de la gana, o no vivir*". Porque como dejó asentado el Fausto de Göethe al intentar traducir el Evangelio: "*En el principio era la acción*".

Todo lo cual es muy romántico, y muy alemán.

Filmografía de Werner Herzog

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

Realizador nacido en Munich, Alemania, el 5 de septiembre de 1942. Es el hombre que se fue caminando desde Munich hasta Paris para que no se muriera la venerable historiadora de cine Lotte Eisner.

Films de corto y medio metraje

1962 **Herakles**; documental con Mister Alemania y Mister Universo. 12'.

1964 **Spiel im sand**; documental sobre niños de las aldeas croatas del sur de Austria. 14'.

1966 **Die beispiellose verteidigung der Festung deutschkreutz**, c/Wolfgang von Ungern-Sternberg, Georg Eska; 13'.

1967 **Letzte Worte**; documental sobre habitantes de las islas griegas. 12'.

1968 **Massnahmen gegen Fanatiker**, c/Mario Adorf, Peter Radenkovic, Hans Tiedemann, Herbert Hisel, Peter Schamoni; 11'.

1969 **Die Fliegenden aertze von Ostafrika**; documental sobre nativos de Africa Oriental. 46'

1974 **Die grosse Ektase der Bildschnitzers Steiner**, c/el escultor Walter Steiner; 47'.

1976 **How Much Wood Would a Woodchuck Chuck**; documental sobre los participantes del Campeonato Mundial de Subastadores de Ganado. 45'.

La Soufrière; documental sobre los campesinos de las laderas del volcán del título, en Guadalupe. 45'.

1988 **Herdsmen of the Sun**; retrato de la tribu Woodabe, en el Sahara. 50'.

1992 **Bells from the Deep**; documental sobre el fundamentalismo religioso en Rusia. 50'.

Lektionen in Finsternis; "documental de ciencia-ficción" filmado en Kuwait. 50'.

Largometrajes

1967 **Lebenszeichen**, c/Peter Brogie, Wolfgang Reichmann, Athina Zacharopoulou, Wolfgang Stumpf. No se estrenó comercialmente en Buenos Aires, pero fue exhibida en ciclos retrospectivos como *Señales de vida*.

1970 **Fata Morgana**, c/Wolfgang Ungern-Sternberg, James William Gledhill, Eugen des Montagnes y narración de Lotte Eisner.

Auch Zwerge haben klein angefangen, c/Helmut Döring, Gerd Gickel, Paul Glauer, Erna Gschwendtner. No se estrenó, pero fue exhibida como *Los enanos también nacen pequeños*.

Behinderte Zukunft; documental sobre niños minusválidos.

1971 **Land des Schweigens un der Dunkelheit**, c/Fini Strabinger, Heinrich Fleischmann, Vladimir Kokol.

1972 **Aguirre, der Zorn gotter** (*Aguirre, la ira de Dios*), c/Klaus Kinski, Helena Rojo, Cecilia Rivera, Ruy Guerra, Daniel Farfan. Editó: Videco.

1974 **Jeder fur sich un Gott gegen alle** (*El enigma de Kaspar Hauser*), c/ Bruno S., Brigitte Mira, Walter Landegast, Hans Musaus, Enno Patalas. Editó: Vestal.

1976 **Herz aus Glas**, c/Josef Bierbichler, Stefan Guttler, Clemens Scheitz, Sonja Skiba, Volker Prechtel. No se estrenó, pero fue exhibida como *Corazón de cristal*.

1977 **Stroszek** (*La balada de Bruno S.*), c/Bruno S., Eva Mattes, Clemens Scheitz, Wilhelm von Homburg, Burkhard Driest.

1978 **Nosferatu, Phantom der Nacht/Nosferatu, fantôme de la nuit** (*Nosferatu*), c/Klaus Kinski, Isabelle Adjani, Bruno Ganz, Roland Topor. C/ Francia. Editó: Gativideo.

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

1979 **Woyzeck** (*Idem.*), c/Klaus Kinski, Eva Mattes, Wolfgang Reichmann, Willy Semmelrogge. Editó: Videco.

1982 **Fitzcarraldo/Idem.** (*Idem.*), c/Klaus Kinski, Claudia Cardinale, Jose Lewgoy, Miguel Fuentes, Grande Othelo. C/Perú. Editó: Cuervo Films.

1983 **Where the Green Ants Dream**, c/Bruce Spence, Wandjuk Marika, Roy Marika, Ray Barrett, Norman Kaye, Colleen Clifford.

1987 **Cobra Verde**, c/Klaus Kinski, King Ampaw, Jose Lewgoy, Salvatore Basile, Peter Berling.

1990 **Echos aus einem dusteren Reich/Echos de un sombre empire**, c/ Michael Goldsmith, Augustine Assemat, David Dacko. Documental sobre Jean-Bedel Bokassa.

1991 **Schrei aus Stein** (*Grito de piedra*), c/Stefan Glowacz, Vittorio Mezzogiorno, Mathilda May, Donald Sutherland, Brad Dourif. Editó: AVH.

1994 **The Transformation of World into Music**; documental sobre un festival de ópera.

Fata Morgana, **Corazón de cristal**, **La balada de Bruno S.** y **Cobra Verde** nunca fueron editadas, pero pueden verse en **La Videoteca** (Corrientes 1555).

Juan Marín

Escribir para TV
Taller de guión

Telenovelas
Unitarios
Miniseries
Films

Cosecharás tu siembra, Más allá del horizonte, etc.

9 8 1 8390

Steadycam

Cursos intensivos de operación por **César Lapidus**

Grupos reducidos
Equipos profesionales
16 mm - U-Matic

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

DONDE EL CINE ES EL GRAN PROTAGONISTA

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

L'ECRAN
VIDEOTECA

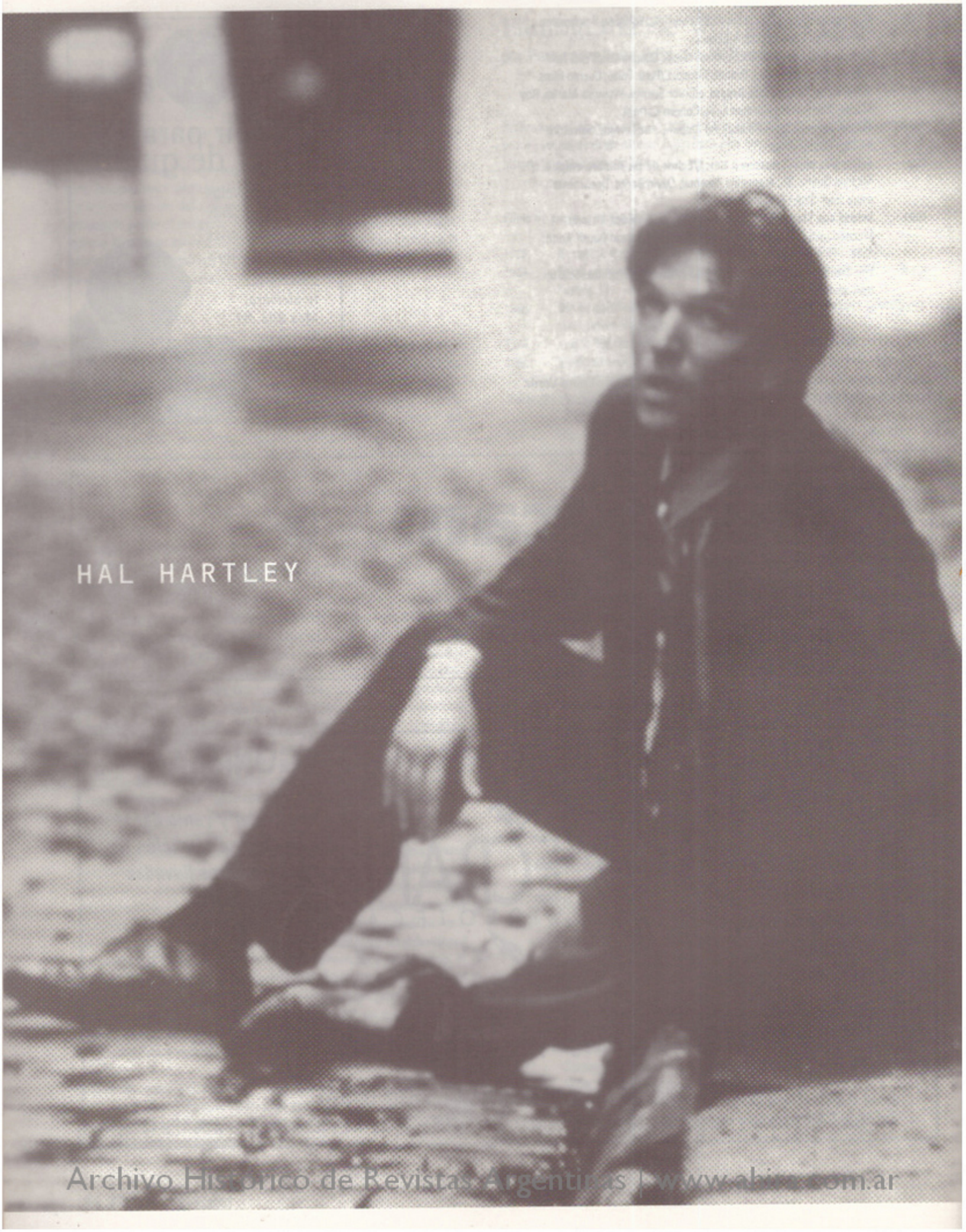
**** alquiler y venta de una cuidadosa selección de obras maestras llevadas al video.***

**** 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.

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



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

Cuenta la leyenda que allí, en Lindenhurst, Long Island, un adolescente silencioso y desgarbado de origen irlandés, sintió un vuelco en el corazón al proyectar las imágenes de una copia en super 8 del **Nosferatu** de Murnau contra un muro blanco e imperfecto. Hal (Hartley, de él se trata) dice haberse sentido tan excitado por ese misterio como nunca antes lo había estado. También fue para él una experiencia dolorosa: el proyector era viejo y averiado, lo que obligaba al muchacho a colocar su dedo en la ventana del aparato para que el film no se estropeara. Los dientes del piñón se clavaban en sus dedos y el calor le quemaba, aunque no tanto como el otro, el que provenía de aquellas figuras. "*Nosferatu despertó todos mis sentidos. El erotismo inherente a este film, y en un sentido más general a la idea del vampiro, está presente en todo lo que hago*", reconocería Hartley años después.

Hal siguió siendo un muchacho tímido y retraído, hasta que Costello, los Talking Heads y sobre todo Jean-Luc Godard le abrieron un espacio en el mundo desde aquel cuarto desnudo en un barrio suburbano neoyorquino. Fue el primero de su familia, (primos incluidos) en asistir a una universidad y se decidió por Bellas Artes en Boston. Sus parientes se preocuparon por su futuro, pero no le negaron ayuda cuando Hal resolvió ponerse en movimiento. Con el préstamo que le concedió su jefe en la empresa informativa donde trabajaba luego de terminar sus estudios, más un crédito bancario que consiguió bajo pretexto de adquirir una computadora, Hartley realizó su primer film, **The Unbelievable Truth** (*La verdad increíble*, 1989) Una casa familiar sirvió como escenario y casi todos los roles fueron interpretados por sus viejos camaradas de estudios y amigos.

La melancólica infancia suburbana dotó la atmósfera ideal para el desarrollo de su obra: seres incompletos que hacen todo tipo de intentos, incluso torpes e inconexos, para comunicarse entre sí o comprender lo que es el amor en un mundo que se les presenta excesivamente complicado. A pesar del laconismo que rodea a sus personajes, sus films no dejan de poseer una ironía sumamente aguda que los hace entrañables. Los paisajes que retrata parecen extraídos de algunos cuadros de Edward Hopper, no porque Hartley se preocupe en reproducir esa estética sino debido a la forma en que interpreta la soledad: también puede ser una camarera en una estación de servicio abandonada. En aquel film inaugural de su carrera, un hombre regresa a la pequeña localidad de Long Island para buscar el perdón luego de atropellar borracho a su novia y asesinar accidentalmente a su padre. Sus héroes no hablan: recitan aforismos en una suerte de danza ritual que siempre termina mordiéndose la cola.

LAS VERDADES INCREIBLES DE UN AMATEUR

–Yo no bebo.

–¿Acaso eres cura o algo así?

–No, soy mecánico.

–¿Entonces por qué no bebes?

Etcétera. Sus héroes no ríen. Buscan cualquier agujero del que extraer algo de jugo a sus almas. Esa es la verdad increíble que se extiende también por sus otros tres films: **Trust** (*Confía en mí*, 1990) **Simple Men** (*La última oportunidad*, 1992) y la última obra **Amateur**.

Si se quiere etiquetar al cuarto film de Hal Hartley habría que utilizar una expresión que deja lugar a dudas: "*thriller* existencial". Lo curioso es que no responde del todo ni a las leyes del *thriller* ni a las del existencialismo, sino que Hartley hace uso de estos conceptos para otra cosa: echar una mirada nueva sobre los deseos, las preocupaciones y complicaciones que se dan en toda relación. Es una mirada libre de toda connotación moral, despojada de intenciones aleccionadoras. Una mirada oblicua.

Un hombre que ha perdido la memoria, Thomas, cae (¿o es arrojado?) desde una ventana. Al recobrar la conciencia, es "adoptado" por una ex monja que perdió la fe, Isabelle (Isabelle Huppert), quien se mantiene como mediocre escritora de novelas porno elaboradas en un café y, para redondear su bizarra imagen, se define a sí misma como ninfómana aun sin haber conocido nunca el amor. Su contraparte femenina, Sofia Ludens (Elina Lowensohn) es una mujer de acción, ex actriz porno, quien también ha perdido su identidad pero, a diferencia de la otra, ha escapado de su rol con toda conciencia.

Los tres son amateurs en el momento de construir sus nuevas vidas. Tal vez por eso, los tres se entienden más o menos bien en el momento de encontrarse. Cuando Sofia, ingenuamente, se decide a cambiar las reglas de juego retando a un grupo mafioso ligado al tráfico del porno (en el que Thomas era una pieza fundamental aunque no lo recuerda) atrae sin saberlo todo tipo de riesgos y peligros para sí y el resto del grupo. Los adversarios envían a dos insensibles mercenarios para ocuparse del asunto, que no se amilanan ni ante la tortura ni la muerte. No obstante, tienen corazón: en mitad de una "sesión de ablande" pueden discutir sobre ventajas y penurias de los teléfonos celulares.

por CHRISTIAN KUPCHIK

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

Al igual que en sus dos films precedentes, **Trust** y **Simple Men**, la originalidad y la fuerza de Hartley se concentra en la seguridad con que lleva su tono narrativo, apoyándose una vez más en diálogos tan escuetos como absurdos. Por momentos, cien años de soledad transcurren entre palabra y palabra; por momentos, la ironía y el humor hacen explotar la supuesta sequedad en una abierta carcajada. Pero siempre, siempre, el hilo narrativo es llevado con una nerviosa densidad que hace desembocar la acción en lo impredecible. Cuando por ejemplo Isabelle invita a su casa al confuso amnésico, no duda en preguntarle si quiere acostarse con ella. El inefable Martin Donovan (uno de los actores favoritos de Hartley) vacía su rostro de toda expresión y responde:

-Why me?

-Why not?

-Ni siquiera sabes cómo me llamo.

-Tú tampoco lo sabes.

Su respuesta a la pregunta de Thomas acerca de cómo puede definirse ninfómana siendo virgen, está excepcionalmente formulada en su lógica invertida:

-I'm choosy (Soy difícil).

Esta fórmula –inusual en el cine americano– ha llevado a no pocos críticos a equiparar el lenguaje de Hartley con el de cineastas europeos, en especial franceses como Bresson o Godard. El propio director ha reforzado esta tesis cuando se refiere al cine de su país: "*Las películas americanas sólo se preocupan por mostrar el triunfo, de una u otra manera mientras que las europeas investigan el pecado. Por otra parte, los directores europeos no le temen a lo artificial, no están obsesionados por que el público se identifique con personajes creíbles, como sí ocurre con los americanos. Es por eso que el cine europeo dice más sobre la realidad*".

En esta confesión de Hartley se esconden, al menos, dos rasgos característicos de su credo artístico hechos manifiesto en **Amateur**. Por una parte, lo que se refiere al pecado. No hay que olvidar que el muchacho proviene de una familia irlandesa que, de acuerdo a la tradición, le impuso una férrea disciplina católica. Los héroes "hartleyanos" viven debatiéndose cómo pagar culpas aunque sin buscar la expiación cristiana: pagan culpas como pagan deudas. O no. No faltan escenas satíricas al respecto: toda la trágica escena final del film transcurre en el convento dónde la ex monja regresa junto a sus extraños amigos vestida en sugerente cuero negro sadomasoquista. Ya en **Simple Men**, Hartley se divertía haciendo pelear a una monja y un policía en una lucha que recordaba a Karadagián. En su obra posterior va más lejos: toda la moral cristiana es (sutilmente) cuestionada bajo la oposición "porno/pecado". El diálogo que mantiene Thomas con un chico adolescente en un parque es revelador al respecto. Allí pasan de Platón y Nietzche a los pelos púbicos. Lo mismo ocurre con un delicioso personaje secundario: una policía demasiado sensible para ese trabajo que no puede dejar de llorar al escuchar una declaración.

Por otra parte, también es cierto que Hartley descree de todo envase llamado "realidad", para priorizar los mecanismos de la ficción, por absurda y disparatada que ésta sea. "*Gozo tanto de la estructura narrativa como de un cristal tallado o de una hermosa silla*", confesó recientemente. Y se nota. Hay algo artesanal –no mecánico– en la forma en que va elaborando las relaciones entre sus personajes, tengan estos que ver o no con modelos reales. Su estética oscura y desesperanzada logra expresarse por un distanciamiento con sus criaturas que finalmente no es tal; es más: resulta difícil no sentir ternura por esos seres perdidos e incompletos, tan volubles e inseguros, como cualquiera de nosotros.

Además de los diálogos y la profundidad de sus tramas, Hartley cuenta con un imaginario visual inédito en el cine contemporáneo. La fotografía descarnada así como el distanciamiento que imponen las réplicas secas y punzantes, le otorgan al juego de los roles dobles de los protagonistas una dimensión plástica tal que acaba por transformar a los actores en una suerte de objeto estético. El director apela además a una serie de recursos sorprendentes. El manejo de las cámaras en una de las escenas de mayor tensión (los protagonistas aguardan en una casa la llegada de los mafiosos) recuerda en mucho a las mejores imágenes del expresionismo alemán. Tomas oblicuas y contrapicados insólitos logran un efecto vigoroso que fortalece el suspenso. En otra escena posterior, sin embargo, Hartley se permite introducir –con la cámara fija– un personaje corriendo que estaba fuera de plano, todo un hallazgo que hace divertida una verdadera carnicería humana.

Por si faltara algo, Hal Hartley tiene un oído privilegiado para la música y eso se nota en cómo y qué aplica en **Amateur**. La banda sonora compuesta por Ned Rifle y Jeff Taylor es una auténtica joya que no sólo se ensambla a la perfección con las imágenes sino que, en esa variante minimalista, construye un clima melodioso y salvaje a la vez. A eso hay que agregarle los excelentes temas de P J Harvey, The Jesus Lizard, My Bloody Valentine y en particular una perla titulada *Here*, debida al grupo Pavements, que recuerda lo mejor de la Velvet Underground.

La intriga de **Amateur**, en definitiva, no es más que un pretexto. Un hermoso pretexto de contornos lo suficientemente elásticos como para que Hartley siga construyendo su extraño y fascinante puzzle humano en el que los actores, las partes, continuamente parecen acoplarse en el lugar equivocado. Ellos no siguen las pautas de un guión racional; muy por el contrario, se revelan contra las normas imaginarias que el espectador se traza al intentar situarse en sus posiciones. Siempre sorprenden diciendo lo que menos se espera de ellos, de nosotros. Y eso, precisamente, es lo que se espera –esperamos– de Hartley.

Hal Hartley

(en la página anterior)
Martin Donovan como Thomas, en el comienzo de ***Amateur***

Isabelle y Thomas (Una escena de Amateur)

Thomas (Martin Donovan) está en la bañera, leyendo una revista pornográfica. Observa una foto, y sacude la cabeza, impresionado pero molesto, mientras da vuelta la página. Isabelle (Isabelle Huppert) entra al departamento, frustrada, y se queda de pie en la puerta del baño.

Thomas: **-¿Cómo fue tu cita?**

Isabelle: -Creo que algo anda mal conmigo.

(Thomas cierra la revista y la deja caer al suelo).

-¿Cuánto hace que dejaste el convento, Isabelle?

-Diez meses.

-¿Cuánto tiempo fuiste monja?

-Quince años.

-Eso es mucho tiempo.

-Cuando cometo errores tienden a ser grandes.

(Ella entra en el baño y saca sus cigarrillos).

-¿Siempre fuiste religiosa?

-No.

(Ella enciende un cigarrillo).

-Cuando era niña desperdicié mucho tiempo escri-

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

biendo mala poesía acerca del hecho de sentirme sola y demasiado gorda.

–¿Eras gorda?

-No muy gorda. Pero era fea. (Hace una pausa). Bueno, de todas formas, fue en ese entonces que la Virgen María se me comenzó a aparecer.

(Thomas la mira).

(Inseguro) **¿Perdón?**

-Es verdad. Se me apareció tres veces en un año.

–¿Y qué dijo?

-Que no me hiciera monja.

–¿Por qué?

-Porque soy ninfómana.

–¿Qué?

-Es verdad.

–No pareces.

-¿No parezco ninfómana?

–No.

-¿Cómo puedes saberlo?

(Ella tiene razón. Thomas lo considera y mira hacia otro lado. Isabelle se sienta.)

-Pero mentí. Le dije al sacerdote que Dios quería que me uniera a la orden y me hiciera monja.

–¿Después de todo eso?

-Bueno, estaba asustada.

–¿De qué?

-Estaba asustada de lo que sabía que Dios tenía planeado para mí.

–¿Dios tenía algo planeado para tí?

-Sí.

–¿Qué?

-Todavía no lo sé. La Virgen no me dijo eso. Pero sí me dijo que iba a ser difícil. Que iba a doler. Y que necesitaba estar aquí afuera en el mundo para poder hacerlo. No en el convento. (Se quita el saco). Tenía diecisiete años. Estaba asustada. Así que mentí. Mentí durante quince años. Mentí hasta que no pude soportarlo más.

(Impresionado) **–Mierda.**

(Isabelle hace una pausa meditativa durante un momento).

-¿Me harás el amor?

–¿Cuándo?

-Cuando termines tu baño.

–¿Por qué yo?

-¿Por qué no?

–No me conoces. Ni siquiera sabes mi nombre.

-Tú tampoco lo sabes.

(El piensa sobre esto.)

–¿Alguna vez has tenido sexo?

-No.

–¿Cómo puedes ser ninfómana y no haber tenido sexo?

-Soy difícil.

–Necesito afeitarme.

(Ella le alcanza una pequeña afeitadora descartable).

-¿Servirá ésto? La uso para las piernas.

(Thomas la acepta y se pone espuma. Ella lo observa. Después de un rato, él se dirige a ella).

–No creo que seas ninfómana.

-¿No?

–No.

-Entonces, ¿me harás el amor?

(Thomas se corta con la afeitadora.)

-Ayer me pasó lo mismo. Aquí.

(Y le muestra una pequeña herida en la pierna. Él la observa.)

–Creo que estoy demasiado dolorido para hacer el amor esta noche.

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

Periodista: *–Su film ha sido visto por muy pocos espectadores mientras uno americano fue visto por cientos de miles de espectadores...*

Jean-Luc Godard: *–Disculpe, pero esos no son espectadores, son entradas.*

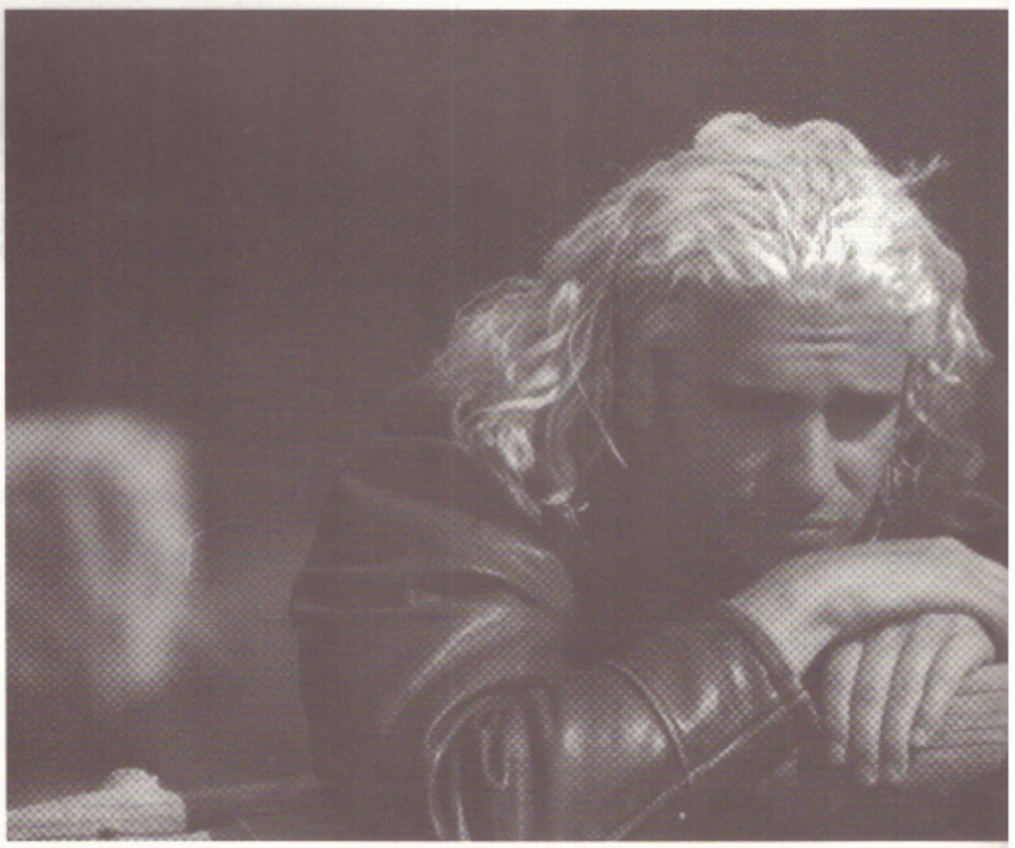
cine argentino '95 mito y tragedia
primera parte

Ca'95

Debatiéndose entre la supervivencia y la extinción, entre la corrupción y la renovación, el cine argentino ha tenido en 1995 –entre coproducciones y films íntegramente locales– un número de estrenos que llega a los veinticuatro (24) títulos[1], cifra que no alcanzaba desde la peor temporada de la gestión de Manuel Antin, es decir en 1988. Ello permite reflexionar acerca del significado de esos datos en términos de producción, de recuperación económica y acaso de ¿concepción estética...?

En primer lugar, de esos films apenas la mitad responde a la producción de 1994 y 1995, completando la nómina otros que van desde 1978 hasta unos pocos de 1992. Lo que ocurrió fue que la nueva Ley de Cine contempla una cifra de 70.000 dólares para el lanzamiento de films nacionales, por un lado, y que también da, por otro, el llamado Subsidio de Medios Electrónicos, por el cual todo film estrenado y vendido a un canal de TV -abierta o cerrada, local o provincial- recibe del INCAA el 50 % del costo promedio fijado por el Instituto, y que es un dinero que orilla los 600.000 dólares. Estos dos factores hicieron "reaparecer" varios films que no lograron estrenarse en su momento y sí lo hicieron ahora, quizá pensando retroactivamente la nueva legislación, por lo que, por ejemplo, al distribuir **Reflexiones de un salvaje** (Vallejo, 1978) tal vez imaginaron que pudiera acogerse a este beneficio. Así, los herederos de Enrique Dawi podrían estrenar **Héroes de hoy**, realizada en 1960 y jamás estrenada... Alertados sobre estas "deficiencias" de la nueva Ley –que, a su vez, abrieron la puerta a varios excelentes films "guardados"–, Márbiz y O'Donnell tomaron dos medidas: el primer punto se acotó a toda película hecha con la nueva Ley y con crédito, y que ahora sólo recibe una ampliación del mismo del 10 % para su lanzamiento; el segundo punto fijó que recibirían ese beneficio las películas realizadas desde la sanción de la Ley. Se desprende, entonces, que la producción no incrementó sus cifras, y lo confirma el hecho de que para 1996 la producción prevista apenas supera la decena de films.

Otro eje es que los indicadores revelan un ensanchamiento del mercado interno que, en nuestro país, tiene por único parámetro de medición, lamentablemente, la receptividad de espectadores en salas comerciales. Si en 1991 hubo más de 1.150.000 personas para films nacionales, si en 1992 fueron más de 1.480.000, si en 1993 asciende a 2.690.000 (el año de **Tango feroz**), en 1994 la cantidad baja a apenas 320.000. En el primer semestre de 1995, la cifra trepó a más de 1.200.000 entradas, momento de la temporada que excluye el final de varios recorridos comerciales y el estreno



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

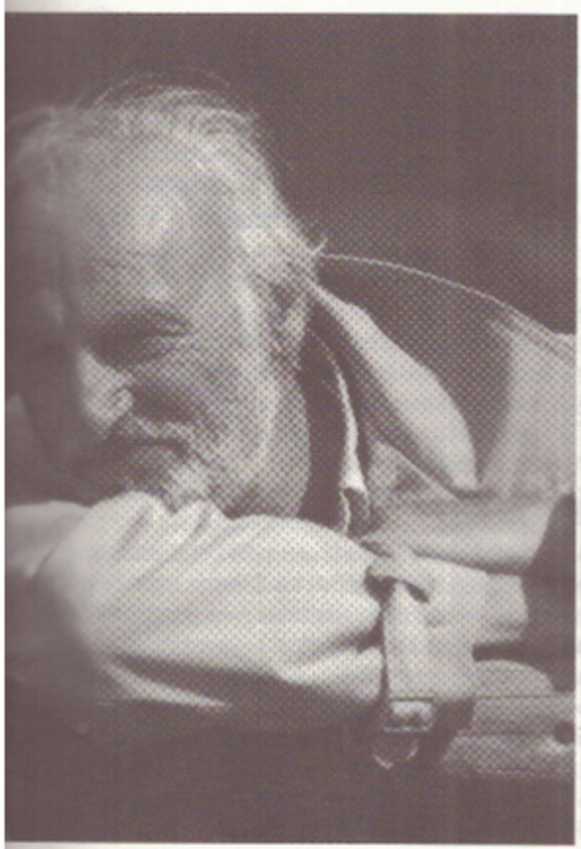
de algunas películas de gran repercusión[2]. ¿Qué influyó en este aumento de público para films nacionales? Un elemento fue la recaudación lograda por algunas de las coproducciones con el exterior, como **Las cosas del querer, segunda parte** (Chávarri) y **De amor y de sombra** (Kaplan). La tendencia a la coproducción y el consecuente aumento de costos, no son cuestiones privativas de un cine casi marginal como el argentino, sino que involucran a países de un enorme volumen de producción como Francia[3]. Curiosamente, o no tanto, los films más interesantes de los que tuvieron capitales provenientes del exterior, como **Hijo del río** (Capellari) y **Que vivan los crotos** (Poliak), fueron estrenados sin mayor publicidad y en una sala cada uno, elementos que incidieron en su recaudación magra.

En tercer término, como siempre –más aún ante tal cifra de estrenos–, es clave evaluar las propuestas del material: si hay tendencias o epidemias, si se ha renovado el panorama estético, si han influido los capitales extranjeros y la televisión en los modos de representación de las películas, si hay enlaces o distancias con el cine argentino anterior y con otras cinematografías o cineastas extranjeros

por **Sergio Wolf**

*Beppo Ghezzi: el anarquista linyera de **Qué vivan los crotos***

***Caballos Salvajes:** Leo Sbaraglia y Héctor Alterio*



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

CONCURSOS, FUTUROS FILMS Y SUSPICACIAS

Los certámenes iniciales del año, tuvieron el siguiente desarrollo:

a) Para el Concurso de Película de Calidad, el jurado estuvo compuesto por los directores Rodolfo Mórtola y Juan José Jusid, el guionista Roberto Scheuer, el productor ejecutivo Rodolfo Hermida y, por los técnicos, el iluminador Hugo Colace. Ganaron los proyectos **Bajo el agua** de Jorge Stamadianos –debutante en 1991 con **Rompecorazones**–, **Tres veranos**, de Raúl Tosso –autor de **Gerónima** en 1985–, **Momentos robados** de Oscar Barney Finn, que haría así su sexta película, y Alejandro Agresti con **Buenos Aires viceversa**.

b) El Concurso de Opera Prima, tuvo el juicio de Eduardo Calcagno y Teo Kofman como directores, Héctor Grossi como guionista, Kiko Tenembaum como productor ejecutivo y Margarita Jusid en representación de los técnicos. Los vencedores fueron: **Sotto Voce** de Mario Levin (director de la revista *Cinégrafo* y del video-film *Narciso negro*), y **La sonámbula** de Fernando Spiner (ver *Film* 9), con guión realizado junto a Ricardo Piglia, sobre un total de 41 proyectos concursantes.

c) En el Concurso de Película del Interior, decidieron los directores Nicolás Sarquis y Oscar Aizpeolea, el guionista José María Paolantonio, el productor ejecutivo Marcelo Paván, como técnico Rolando Santos y como personalidad de la cultura Luis Triviño. Quien ganó fue Jorge Ruiz con **Flores amarillas en la ventana**, sobre 17 proyectos presentados.

Alegorías

De modo imaginable luego del suceso conseguido con **Tango feroz**, Marcelo Piñeyro optó por mantener el elenco artístico en su nueva película **Caballos salvajes**. Los datos de **Tango...** decían que su público había sido casi excluyentemente joven o adolescente, por lo que esta vez trabajó un conflicto entre dos generaciones, representadas por José (Héctor Alterio) y Pedro (Leonardo Sbaraglia), lo que le abría, en principio, un campo de taquilla mayor. Dos generaciones cruzadas y en fuga, dos modos de encarar la vida que se conectan en el *slogan* rebelde y libertario, ya conspicuo en Piñeyro.

Caballos... es una película sostenida en un esquema de guión: aquel que propone una cierta lógica conflictiva –dos pasados, una fuga con 500.000 dólares, una tensión y persecución con la ley y las instituciones– y que dispone cada tantos minutos un cierto *turning point* (punto de giro) que oficia de elemento potenciador de la trama, lo cual es evidente en la inclusión de Clara (Cecilia Dopazo) en un pasaje de particular estancamiento argumental.

Lo que define al guión de Bortnik-Piñeyro es cierta idea de la "ética", que se hace explícita en ese momento de demagógica insolencia ideológica cuando el trío hace llover el dinero que "*no era mío*", como dice Alterio, y que tal vez sea lo que sobró de los abundantes dólares que regaron el proyecto... Allí o a través de los dos periodistas de TV –de nuevo: dos generaciones y modos de encarar la vida– el guión muestra sus uñas. Y el Sur, que convierte a **Caballos salvajes** en el reverso de un *road-movie*, es decir en un *road-movie* "con mensaje". O dicho de otro modo: si tradicionalmente la historia de caminos es lo opuesto a las recetas "sobre cómo vivir" es porque precisamente los personajes van a la ruta fenomenológicamente, buscando que en la fusión con el azar aparezca alguna razón o, mejor, alguna intuición acerca de un camino posible a seguir. En **Caballos...** el camino propicia una relación, pero esa relación es menos importante que lo que "los personajes se dicen", está presidida por un exceso de vocación afirmativa. Indicaciones y consejos y sentencias que los personajes se –nos– dan: desde lo que significa la ética y lo que no, hasta lo pendiente entre "padres e hijos" pasando por la confianza en los reservorios de solidaridad que aún quedan en el país. Sentirse y aprender a ser libre, como si estuvieran promocionando algún producto, que podría ser una crema para el cabello, teniendo en cuenta el momento alusivo en el film.

Piñeyro ha ido a lo seguro no sólo al anudar una coproducción con la TV que ha derivado en "dos concepciones de noticieros opuestas": ha ido a lo seguro también con sus personajes que carecen de violencia, pero cuya personalidad aflora porque, como los bautiza el periodista joven, son "indomables". Y ha ido a lo seguro porque ha embutido "el mensaje" dentro del tópico de la fuga, que siempre fue emblemático del relato fílmico al ser una suerte de metáfora, ya que ambos "van siempre hacia adelante". Trenes desbocados, ladrones que buscan una última salvación, jóvenes que matan por el camino mientras son perseguidos, ómnibus con artefactos explosivos que no pueden detenerse. Todas ellas, formas metafóricas de hablar del relato mediante distintos envoltorios. No hay pasado: todo deviene puro presente, pura tragicidad a resolverse "ahora". Y si en **Tango feroz** resolvía el problema de la muerte del personaje con que el espectador se identificaba mediante la apelación al mito, la fórmula de **Caballos salvajes** está concebida para culminar con una alegoría pura y crasa en sus ribetes ecológicos: el salvataje de los caballos...

Con otra aspiración más trascendente todavía, **No te mueras sin decirme a dónde vas** lleva hasta el extremo el afán por la acumulación de elementos, la trascendencia y la alegoría que asomaban en los cuatro largometrajes anteriores de Eliseo Subiela. En el año de su centenario, Subiela "oportunamente" habla del nacimiento y la muerte del cine a través de una máquina que inventa el proyectorista Leopoldo (Grandinetti) y que recolecta sueños. Uno de esos sueños es Rachel (Mariana Arias), a quien encontrará cuando se reencarne... La propensión a la acumulación de elementos en **No te mueras...** es excesiva: plantas que tiemblan, el cine y los pastores, el Recolector de Sueños, un robot que habla "gardelianamente". La presunción de lo importante en lo manifiesto más que en el modo de ponerlo en escena, la imaginación terrible de un espectador que no sería capaz de comprender los subtextos sin que se los remarquen o repitan, y la alegoría final con sucesión de cambios en los personajes que el relato previo no permitía suponer. Alegoría con trucas de un costo enorme –realizadas en España– y que son completamente innecesarias.

Raíces

La opera prima **1000 Boomerangs**, de Mariano Galperín, se proponía como una experiencia inversa a las tradiciones al uso en el cine argentino de los últimos veinte años, y terminó por constituirse en una continuidad. Invirtiendo los términos del eje campo-ciudad –de extensa vida en la cultura argentina del '45 hacia aquí–, Galperín narra la visita de un grupo de rock inglés cuyo recital se atrasa por un clásico futbolístico entre Boca y River, y que opta por pasar un fin de semana campero, entre vacas y asados criollos.

Contrariamente a lo pretendido, el director cae en una afición habitual de los cineastas argentinos: el quiebre del relato clásico sin proponer alternativas estéticas a esta tradición. La inversión de este tópico fundamental de la política, la literatura y el cine de este país que es el pasaje campo-ciudad, no tiene un cierre en **1000 Boomerangs**. El quiebre de la gramática tradicional que efectúa Galperín, consiste sólo en emplear la cámara como un aparato que registra situaciones como si fuera ajenas a ella.

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

El punto central es la pregunta por las razones de ese quiebre y de la dirección de su búsqueda. Romper con la tradición narrativa implica pensar los objetivos y el ineludible paso por la tradición –para seguirla o contradecirla–, o bien por la ya "tradición de la ruptura", como puede verse en las obras de autores y corrientes de vanguardia de la historia del cine. Ese "no pasar" por la tradición, ese gesto de pensar que el cine aún no se inventó o codificó como lenguaje, y que no hay inscripción o filiación posible, es una afición típicamente nativa. No es que se pida al film más "acción", ya que autores como Antonioni, Godard o Jarmusch –por tomar algunos casos– no la ejercitaron en su uso habitual; pero en sus obras hay una interioridad y un código estrechamente ligado al lenguaje del cine, lenguaje del que en definitiva hablan. Y **1000 Boomerangs** prefiere no tomar, estéticamente, ninguna posición.

Géneros

Como ocurre tantas veces en el cine argentino de los últimos 20 años –salvo las excepciones de Martínez Suárez y su **Noches sin lunas ni soles** (1984), de la "trilogía policial" de Aristarain, y la solitaria opera prima de Lecchi **Perdido por perdido** (1993)–, los acercamientos a géneros codificados responden más a un cálculo de supuesta eficacia comercial que al conocimiento de reglas y tradiciones de esos géneros. En este sentido, los policiales **Sin opción** (Néstor Lescovich) y **Más allá del límite** (Ezio R. Massa), son ilustrativos de los problemas en que incurre el cine nacional al transitar estos terrenos.

En **Sin opción**, Lescovich abre su relato con veinte minutos de presentación de personajes en escenas paralelas, y donde nunca deja que lo visual brinde información al espectador respecto de lo que ocurre, sino que los personajes se explican a sí mismos, reproduciendo verbalmente lo que ya traslucen sus acciones. Es claro que la cuestión no es solamente que los personajes reflexionen sobre su condición de personajes en films de género –lo hizo la Nouvelle Vague hace más de treinta años, respecto del *film noir* en **Sin aliento** (Godard, 1959) y respecto del melodrama en **Jules y Jim** (Truffaut, 1961)–, en la medida en que se ponga en evidencia que la idea es establecer una distancia con el mecanismo de identificación del público, buscando alterar algunos procedimientos "de encubrimiento" de esos patrones de género. Lescovich, en cambio, pretende hacer un policial, y es así que en su imaginario el policial emplea monosílabos, los personajes usan sombrero y comentan que "les queda poco tiempo", precisamente porque el film se muestra incapaz de representar ese conflicto de los personajes. Por otro lado, el director no cree que un policial sea "serio" y le adosa recursos con arbitrariedad insolente, como si se tratara de efusiones "de director" que no respetan un código único del film: aparición y desaparición de *raccontos*, empleo ocasional de la cámara lenta, cambio del concepto de iluminación...

Una de las revelaciones de este año: Hijo del río, de Ciro Capellari

El caso de **Más allá del límite** tiene puntos en contacto y diferencias. Aquí, el realizador Massa se toma cuarenta minutos para introducir su relato y los personajes también cuentan aquello que el relato no puede poner en escena. Si bien hay que agradecer a Massa su falta de "pretenciosidad artística" –*leit motiv* de mucho cine argentino desde hace tres décadas– al punto de sumergirse en cierta sordidez ramplona, elige siempre maneras insólitas de contar, por ejemplo, un diálogo de dos personajes –con cámara picada y gran angular–, y no logra equilibrar dramáticamente los relatos paralelos, con el agregado del regodeo en escenas sexuales violentas en la "línea" de Desanzo. Dicho rápidamente: ni la noción del código para desmontarlo, ni la noción del código como solución de estructura, ni adecuación local de reglas foráneas. Después de Lecchi y Aristarain, el policial no tiene quien lo filme.

Subrayados

Lo que animó a Juan Bautista Stagnaro a realizar **Casas de fuego** fue, seguramente, la especularidad con un presente argentino en que la investigación es un recuerdo pretérito y eso era lo que sugería una historia que comienza en los años '20, que el director hace culminar en un inteligente final heroico falso: la historia y el epílogo del científico Salvador Mazza (Miguel Angel Solá) y su lucha contra el Mal de Chagas y la estupidez y el cinismo institucionales. Stagnaro toma decisiones narrativas ambiguas. Resuelve el problema del punto de

d] Para el Concurso de Película Infantil, el dictamen lo dieron la guionista María Elena Walsh, el director Víctor Iturralde, el productor ejecutivo Jorge Rocca, la psicóloga Mónica Castro y la psicopedagoga María Marta Lima Silvain. En este rubro ganó **Semana mágica**, de Alejandro Azzano, quien debutará hace una década con **Venido a menos**.

Más allá de los participantes y los jurados, hubo otros proyectos que lograron financiación oficial sin que acumulen la "cantidad de puntos" necesarios para que se les otorgue la resolución. Según fuentes vinculadas al Consejo Asesor, es el caso del film **La dama regresa**, de Jorge Polaco con y sobre Isabel Sarli, ya iniciado en su fase de rodaje. El director de **Diapasón** y **Siempre es difícil volver a casa** tuvo la aprobación para el régimen de Coproducción (es decir, el INCAA coproduce el film y va a pérdida o ganancia, dado que el proyecto supone un "interés especial", siendo que la Coproducción no es una figura de la nueva ley) del entonces director Mario O'Donnell –poco antes de que éste deje el cargo–, con lo que al asumir Márbiz se habría negociado que "todo quede en un crédito" que –aseguran– orilló los 900.000 dólares, cuando cualquier film se alzaría solamente con 750.000. De todos modos, el proyecto se armó en cooperativa...

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

HISTORIAS BREVES Y ESCANDALOSAS

Las dos historias tienen que ver con lineas éticas y estéticas escandalosas del cine argentino, con el manejo de fondos del INCAA, y tienen por protagonistas a directores en la órbita de los treinta años.

La primer historia, involucra a Oscar Barney Finn y perjudica a los concursantes de dos convocatorias a concurso. En los llamados iniciales del año a Película de Calidad y Película en Coparticipación, el director Barney Finn presentó su proyecto **Momentos robados** en sendos concursos –hecho vedado expresamente por la Ley de Cine–, y venciendo en el de Calidad. De allí en más, uno de los concursantes que lo advirtió, Cristian Pauls, envió 8 (ocho) cartas impugnando la participación de Barney Finn entre los concursantes, que nadie –incluido el propio director Julio Márbiz– respondió. En la primera publicación de proyectos a Coparticipación, **Momentos robados** estaba anotado en sexto lugar sobre una lista de veinticuatro, en la segunda publicación de ese listado a Coparticipación dicho proyecto "desapareció", y el Comité de Crédito del INCAA que iba a ser el jurado de Coparticipación no tuvo nunca noticias de la pretendida "renuncia". Resulta imposible –porque las listas de sendos concursos habían sido difundidas públicamente– que el jurado del Concurso de Película de Calidad no supiera de dicha doble inscripción, pese a lo cual obtuvo uno de los lugares a la hora de la selección.

El panorama termina de "cerrar", al advertirse que Barney Finn es miembro del Consejo Asesor, que co-gobierna en el INCAA y tiene la facultad de designar jurados, con lo que el director termina siendo juez y parte. Pese a que Pauls denunció el hecho como irregular enviando una carta a Márbiz el dia 25 de septiembre, el martes 26 **Momentos robados** recibió la primera cuota del INCAA para iniciar su producción...

La segunda historia, tiene como protagonista a Martin Rejtman, realizador de **Rapado**. Habiendo ido al INCAA a hablar con el funcionario Jorge Varas –del Area de Fomento en la gestión Parisier–, y aduciendo que le faltaba poco dinero para concluir el 30 % del rodaje y la post-producción de su último film con Vicentico Fernández Capello como actor, le dijeron que pidiera un crédito (???), que a lo sumo saldría en un año...

vista –se ciñe a lo que ve y sabe Mazza, y cuando se va su mujer Clor (Pastora Vega) dejamos de verla– pero no siempre es así de metódico. No lo es en el uso de la voz-off –empleada de modo ocasional, sin crear sistema– ni cuando debe ahorrar explicaciones. Explicaciones para un espectador que no las necesita –en la discusión del inicio, o aquella con el párroco Kovacs que compone Marcos Woinsky– y se añaden y hunden en una zona que hace tiempo hace naufragar a muchos films argentinos: la victoria de la retórica sobre la metáfora

Coproducciones

Si ya la primera parte de **Las cosas del querer**, en 1988, desnudaba que Chávarri había convertido la concesión en norma respecto de sus obras iniciales (**El desencanto**, **A un dios desconocido**, **Dedicatoria**) netamente autorales, **Las cosas del querer, segunda parte** es un despropósito. La zona que quedaba en pie de la parte inicial –Pepita (Angela Molina) y Mario (Manuel Bandera)–, es retomada para forzarla hacia una "zona argentina" que justifique los capitales de financiación respectivos. Al revés de lo que siempre busca el musical norteamericano, aquí los números musicales no solo carecen de integración al relato y a veces ofician de video clip –canciones que continúan en otro escenario–, sino que su multiplicación parece obedecer a la imposibilidad de sostener dramáticamente un relato donde lo menos relevante es el conflicto de los personajes con la geografía. El carácter "de exportación" se ve en las copiosas explicaciones y en el uso de documentales en blanco y negro para "ambientar" la época. Por lo demás, en una escena se ironiza sobre la corrupción del primer gobierno peronista en la repartición de cargos. Que esto aparezca en un film que tuvo a Argentina Sono Film en la producción, teniendo en cuenta su rol en ese período, parece un acto de cinismo ilimitado.

El caso de **La nave de los locos**, de Ricardo Wullicher, es diferente y a la vez tiene analogías con el anterior. Aquí el núcleo radica en la tensión entre civilización blanca y civilización indígena. Hay dos mundos y una historia de iniciación en el personaje que compone Inés Estévez que "aprende" la cultura mapuche, hay un viaje y una investigación que epiloga en juicio "a la americana". Wullicher, sin embargo, exhibe dificultades narrativas y oportunismos diversos. En lo que refiere al aspecto "coproducción", hay aquí un desafasaje mayor de lo usual: hay dos argentinos (Estévez y Tony Lestingi) que van a visitar al Sur a dos españoles (Marisa Paredes y Fernando Guillén) cuya presencia allí todos los personajes toman como natural, y que nunca es una arista de conflicto. Completando la cuestión, presenta "indios exportables", evidenciado en que el rito del Nguillatún no está firmemente conectado a la trama y tal como es presentado no resuelve ni agrega nada a la visión de la abogada. Imponiendo estereotipos sobre arquetipos, confundiendo empleo abusivo de la música épica, subrayando la "lección para blancos" con un alegato, Wullicher parece no interesarse en las diferencias entre alegoría y metáfora que marcara Borges, y apela a la alegoría de la nave de los locos, en la que no parece conveniente embarcarse.

Equidistante de los problemas estéticos y conceptuales de las dos anteriores, la coproducción **La ley de la frontera**, de Adolfo Aristarain, resuelve el dilema con notoria inteligencia. La historia de los ya clásicos *outsiders* de Aristarain, transcurre en Galicia y Portugal entre los '20 y los '30. Allá, Joao y Xan (Achero Mañas y Pere Ponce) conocen a la fotógrafa Ruth (Aitana Sánchez-Gijón) y los tres emprenden una aventura que los hace desembocar en el bandolero que domina la zona: El Argentino (Federico Luppi). Dado que los términos de la coproducción fueron, evidentemente, los actores y el decorado natural de la acción, Aristarain se las ha ingeniado para incluir a El Argentino. Este personaje no trata de hablar como los españoles –torpeza frecuente e inversa en otros proyectos locales con dos nacionalidades–, sino que habla un lunfardo "fuera de la época" que lo diferencia nítidamente de los otros. Aristarain no encubre la coproducción, la incorpora a la trama y los conflictos centrales. Por otra parte, la acusación que ha recibido **La ley...** de ser una "película no nacional" puede refutarse en tanto se trata de una fábula de expatriados, como apunta Luppi en un pasaje.

Este modo de reflexionar sobre problemas expresivos es lo que ha ubicado a Aristarain en el lugar de los mejores narradores clásicos del cine argentino. Dos ejemplos clarifican la afirmación. Uno: la velocidad y el tono de comedia ajeno a toda solemnidad con que hace dialogar a los personajes, es el arma con que impide que las "sentencias" de Joao o de El Argentino sean tomadas como verdades reveladas. Otro: la recuperación de información provista al espectador –el cartel con la confusión del lugar en que están– o el empleo de simetrías estructurales –Joao y Xan y sus padres–, hacen pensar en el dominio de un saber hacer inhabitual en cineastas argentinos contemporáneos. Film en que las fronteras son tematizadas y simbolizadas, y que remiten al propio Aristarain además de los personajes, en su recurrencia a ríos, puentes y direcciones. Los nacimientos simultáneos a lo Bertolucci y el tema del profesionalismo a lo Hawks, definen la filiación del relato: Aristarain no intenta esconderla, sino que demuestra que el cine es un modo de conocimiento.

Revelaciones

En **Hijo del río** el director Ciro Cappellari narra una historia enclavada en la tradición social argentina de los últimos cincuenta años: la adaptación de un indio chorote (Juan, o Juan Ramón López) del interior, a los rigores de la gran urbe en la Villa 21 de Barracas. Como sucede también en **Que vivan los crotos**, el de Cappellari es un film de traslados y cruces de mundos orientados a la búsqueda afanosa y desesperada de un lugar, y desde allí va torciendo el género del relato desde el aparente *road-*

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

Adolfo Aristarain y Federico Luppi durante el rodaje de **La frontera**

movie al relato familiar. Cappellari evita ciertas persistencias molestas del cine argentino habitual: en primer lugar, no muestra una Buenos Aires turística sino lugares inhóspitos que –como en los films de Jarmusch– revelan una contracara nunca presentada desde esta perspectiva, casi ajena por parte del realizador; en segundo lugar, no incurre en el miserabilismo ni en la conmiseración ni en la utopía falaz de que el cine cure las heridas sociales. Más deudora de los films neorrealistas y del Birri de **Tire dié** que de cualquier expresión fílmica nacional de los últimos veinte años, más cerca de los ángeles lúmpenes de Leonardo Favio y los *ragazzi di vita* de Pasolini y **Los olvidados** de Buñuel –a la que cita explícitamente–, **Hijo del río** se impone al espectador porque nunca busca azuzar sus emociones, sino dejar que se desplieguen gracias al tono con que las convoca.

En **Que vivan los crotos** Ana Poliak demuestra que un film comprometido es aquel que está comprometido con su lógica estética. La hacedora traza un itinerario del pensamiento anarquista de los "crotos", orientado a partir de la figura del arquetipo libertario Beppo Ghezzi, y desde el cual **Que vivan los crotos** narra la historia trágica del país. Haciendo suya la concepción moderna del documental –como lo entienden Ivens o Wiseman– en que las proposiciones "documentales" y "ficcionales" no se eliminan entre sí, sino que se entrelazan, Poliak demuestra desconfiar de las ataduras de género, porque la felicidad del film es su libertad de lenguaje, como la de los "linyes" eternizados documental y ficcionalmente por ella.

EL PAÍS DEL DESINTERÉS

A comienzos de agosto, estuvo en el país el cineasta argentino radicado en Francia Edgardo Cozarinsky. Luego de la notable repercusión internacional que alcanzó su último film **Citizen Langlois** (1994) –alzándose con un codiciado galardón del Festival de Berlín–, Cozarinsky empezó **Rotschild's Violin**, proyecto que concluirá hacia fines de noviembre. Se trata de una opera en un acto concebida por Benjamin Fleischmann –alumno y discípulo de Dimitri Shostakovich– a partir de un relato de Antón Chéjov. La prematura muerte de Fleischmann, unido a las brigadas civiles y asesinado en combate por los nazis, hizo que la obra quedara inconclusa y fuera terminada por el maestro Shostakovich. Pese a ello, recién se pudo poner en escena en 1968, debido a la acción de los comisarios políticos soviéticos, y la única grabación registrada era de 1983. Coproducción entre Francia, Finlandia y Suiza, en asociación con Hungría y Estonia, **Rotschild's Violin** estará lista en abril de 1996, luego de grabar la opera en Holanda por la Orquesta Filarmónica de Rotterdam y de filmarla en un pequeño poblado húngaro, para luego rodar los pasajes de ficción –entre Fleischmann y Shostakovich– en Tallin y San Petersburgo.

Más que una información sobre Cozarinsky y su obra (ver *Film* 2), esto permite pensar en el absoluto desinterés del Estado por sus artistas de la "diáspora". La exhibición de los films de Cozarinsky en sucesivos eventos organizados por el Teatro General San Martín y la Cinemateca Argentina, se debieron a iniciativas personales –de las instituciones referidas o del mismo Cozarinsky que traía su material para mostrarlo–, sin que el Instituto interviniera con apoyo o flete para los films, razón por la cual, por ejemplo, su penúltima obra **BoulevardS du crépuscule** (1991) se vió en la Sala Lugones en formato video.

Esta desidia no es reciente, ni alcanza sólo a la producción de Cozarinsky: también Eduardo De Gregorio, Hugo Santiago y Gaspar Noé –cuyo film **Carne** (1993) dicen es muy interesante– viven en el mismo país, Alejandro Agresti lo hace en Holanda, Ciro Cappellari, Jeanine Meerapfel y Alcides Chiesa están en Alemania... Por tomar el caso de De Gregorio (que fuera co-guionista de Bertolucci y Rivette), cabe mencionar que tiene ya cuatro films: **Serail** (1976), **La memoire courte** (1979), **Les papiers d'Aspern** (1982, sobre texto de Henry James) y **Cuerpos perdidos** (1988), única filmada y estrenada en el país. Mientras –como Santiago– hace documentales de ocasión sobre artistas, De Gregorio se apresta a comenzar, en Argentina y hacia fines de año, un film de aventuras que se ambienta en los '30, tiene escenas en Europa, Buenos Aires y el Sur, y narra la trama de una búsqueda y una analogía física, que permite inferir una cierta continuidad con la excepcional **Cuerpos perdidos**. Los "casos" de argentinos en el extranjero, obligan a la pregunta retórica: ¿nadie del INCAA se dignará alguna vez a "repatriar" o tentar con proyectos "menos comerciales" a estos cineastas que han dado prueba –las veces que sus obras se vieron en el país, en certámenes internacionales o estrenos en su lugar de residencia– de un saber hacer que serviría de referencia para los jóvenes que empiezan en cine y manifiestan con justa razón su "falta de espejos" a quienes seguir o de los cuales aprender? A cambio, el Instituto, en febrero pasado y en Mar del Plata, premió a Enrique Carreras...

Notas

1. Al cierre del presente número de *Film*, que terminó de diagramarse hacia mediados de octubre pasado.

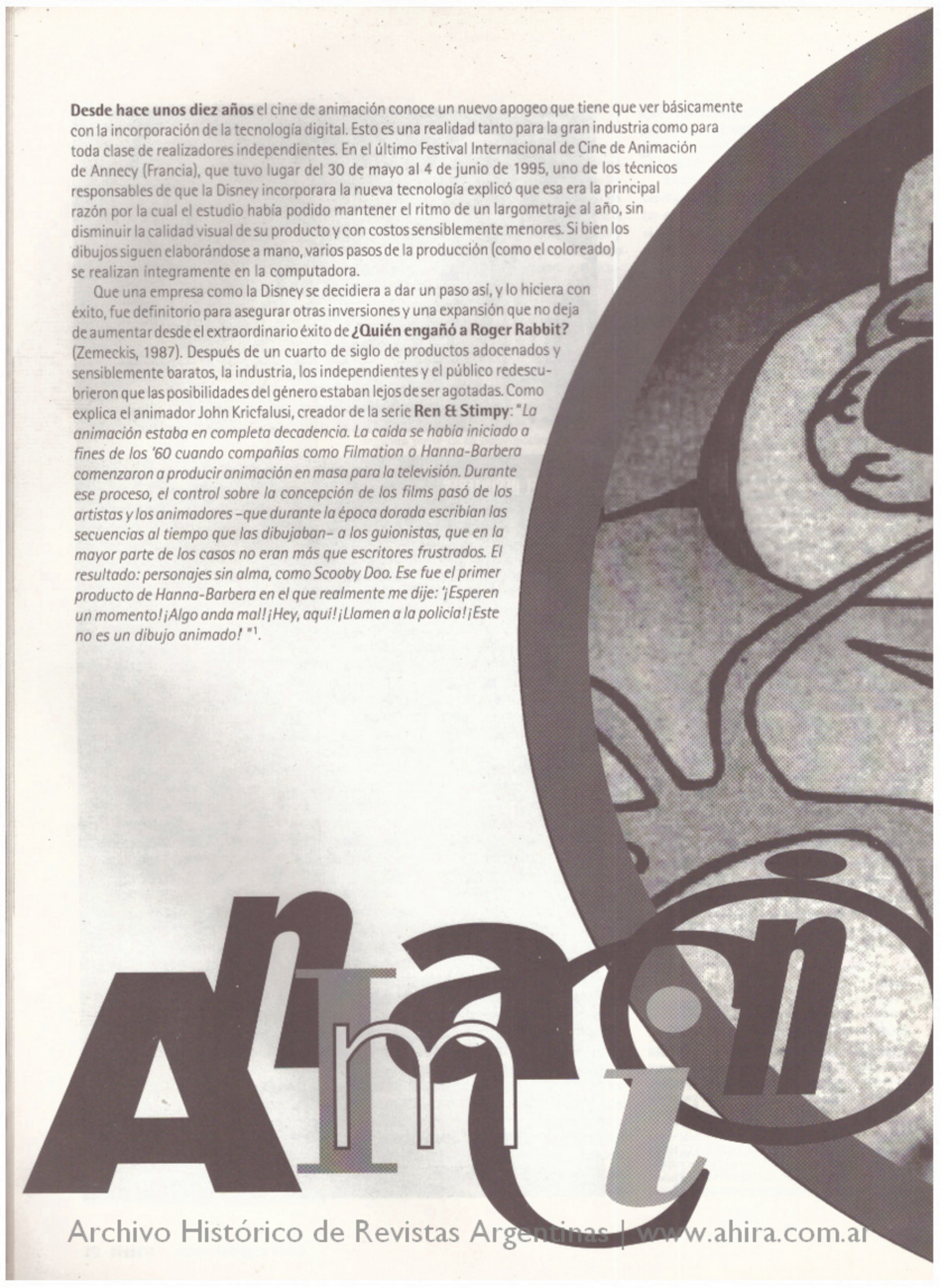
2. Los datos fueron extraídos de los completísimos DEISICA 3 y DEISICA 4, informes sobre los aspectos económico-culturales de la industria cinematográfica, elaborados por el Depto. de Estudio e Investigación del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina, julio 1993 y mayo 1995, respectivamente.

3. En su artículo "1989: tendance coprod..." (*Cahiers du Cinéma*, julio-agosto 1990), Francois Niney apuntaba que en 1989 se habían realizado más coproducciones (70) que films enteramente franceses (66).

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

Desde hace unos diez años el cine de animación conoce un nuevo apogeo que tiene que ver básicamente con la incorporación de la tecnología digital. Esto es una realidad tanto para la gran industria como para toda clase de realizadores independientes. En el último Festival Internacional de Cine de Animación de Annecy (Francia), que tuvo lugar del 30 de mayo al 4 de junio de 1995, uno de los técnicos responsables de que la Disney incorporara la nueva tecnología explicó que esa era la principal razón por la cual el estudio había podido mantener el ritmo de un largometraje al año, sin disminuir la calidad visual de su producto y con costos sensiblemente menores. Si bien los dibujos siguen elaborándose a mano, varios pasos de la producción (como el coloreado) se realizan íntegramente en la computadora.

Que una empresa como la Disney se decidiera a dar un paso así, y lo hiciera con éxito, fue definitorio para asegurar otras inversiones y una expansión que no deja de aumentar desde el extraordinario éxito de **¿Quién engañó a Roger Rabbit?** (Zemeckis, 1987). Después de un cuarto de siglo de productos adocenados y sensiblemente baratos, la industria, los independientes y el público redescubrieron que las posibilidades del género estaban lejos de ser agotadas. Como explica el animador John Kricfalusi, creador de la serie **Ren & Stimpy**: "*La animación estaba en completa decadencia. La caída se había iniciado a fines de los '60 cuando compañías como Filmation o Hanna-Barbera comenzaron a producir animación en masa para la televisión. Durante ese proceso, el control sobre la concepción de los films pasó de los artistas y los animadores –que durante la época dorada escribían las secuencias al tiempo que las dibujaban– a los guionistas, que en la mayor parte de los casos no eran más que escritores frustrados. El resultado: personajes sin alma, como Scooby Doo. Ese fue el primer producto de Hanna-Barbera en el que realmente me dije: '¡Esperen un momento! ¡Algo anda mal! ¡Hey, aquí! ¡Llamen a la policía! ¡Este no es un dibujo animado!* "[1].



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

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

Sucedieron entonces algunas cosas sorprendentes de las que corresponde apuntar por lo menos dos:

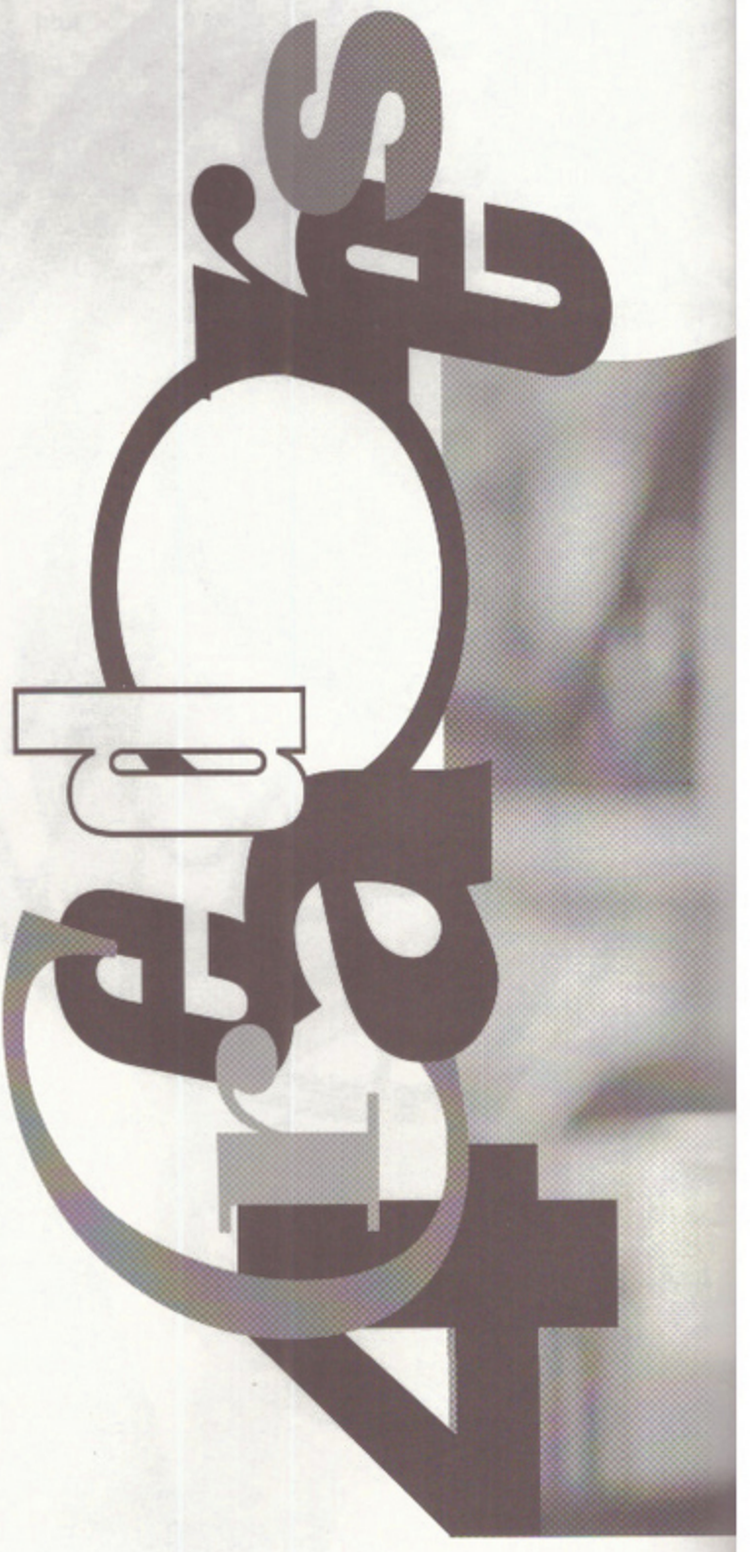
1) La TV aceptó finalmente la madurez del género al verificar la repercusión pública de series animadas como **The Simpsons**, **The Critic**, **Duckman** o **Ren & Stimpy**, aunque en este último caso la emisora no supo cómo reaccionar ante su propio producto y decidió levantarlo, a pesar del considerable éxito.

2) El desarrollo de diversos programas de animación para PC permiten que cualquier individuo lo suficientemente empeñoso realice su propia obra animada en su casa, con posibilidades de resultado que han vuelto difusas las distinciones entre profesional y *amateur*.

Esto último resulta particularmente significativo en Argentina, donde el cine animado tiene una historia interesante pero trunca. Abundan los relatos de películas que nunca se terminaron, de realizadores frustrados, de obras perdidas para siempre o escondidas en misteriosos depósitos. Nada ha impedido, sin embargo, el surgimiento de creadores locales que, pertrechados detrás de sus computadoras, producen.

Este *dossier* explora un poquito todo esto, priorizando las experiencias presentes y pasadas de varios animadores nacionales e importados, cada uno representativo de un área diferente: Piotr Dumala, polaco, que ha encarado el cine de animación como una de las bellas artes; Michaela Pavlatova, checa, que sintetiza con maestría su visión de las relaciones de pareja en dibujos humorísticos; Peter Lord, inglés, realizador y productor que redefinió los términos de la animación con plastilina; Marv Newland, norteamericano, realizador y productor de humor ácido y surrealista; Tony Kluck, holandés, uno de los responsables de la serie **Beavis & Butt-Head**; Luis Bras, rosarino, empeñado en explorar el género en sus posibilidades experimentales más extremistas; Manuel García Ferré, hispanoargentino, que permitió la creación de un universo animado local.

Sobre el final, irresponsablemente resumidas, las historias y los films de algunos otros realizadores rioplatenses que han vivido la animación no como un oficio, sino como una pasión irrenunciable.



1. De una entrevista publicada en la revista *Bikini*, febrero-marzo de 1993.

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

Hay pocos verdaderos "autores" en el cine de animación contemporáneo, aunque el número tiende a incrementarse con los años, gracias al vertiginoso crecimiento que el género experimenta desde la incorporación de la tecnología digital. Para este dossier, *Film* entrevistó a cuatro de ellos por considerarlos suficientemente representativos. Los motivos de esa selección no son caprichosos y podrían exponerse así:

Los cuatro comenzaron a trabajar en animación antes de que las computadoras revolucionaran el género. Tienen un estilo personal y muy definido, desarrollado en obras que han recibido numerosos premios internacionales.

Los cuatro son jóvenes y sus últimos trabajos demuestran que se encuentran en pleno dominio de sus facultades creativas.

Dos crecieron en países de la órbita soviética, conocieron sus ventajas y desventajas, y hoy viven la ansiedad de tener que adaptarse a las condiciones del mercado para seguir produciendo.

Los otros dos formaron sus propias productoras para asegurar su independencia creativa y sobreviven a las dificultades económicas alternando la producción personal con films realizados por encargo.

Michaela Pavlatova

Paredón y después

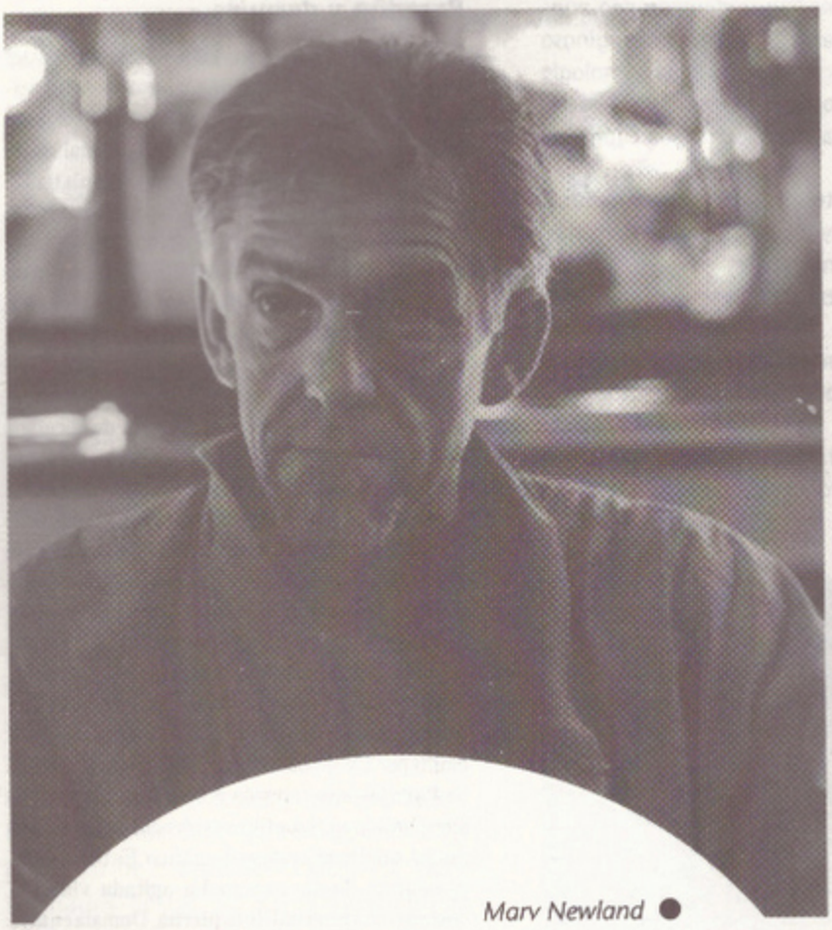
La producción animada de los países de Europa del Este tiene una larga tradición y prestigio. Ha rivalizado siempre con las realizaciones americanas en forma, contenido y voluntad experimental, y ha contado con una circulación bastante libre a través de los consulados y embajadas respectivos. Junto con las películas que venían del mítico National Film Board de Canadá, los films animados de Europa del Este fueron el complemento adecuado de cientos de funciones de cineclubes durante la década del '60.

Cuando en 1989 se comenzó a producir el programa *Caloi en su tinta*, la falta de recursos derivó la búsqueda del material a la buena voluntad de diversas embajadas. Incluso cuando empezó a haber dinero para comprar otro material, las producciones de Europa del Este resultaban las más accesibles, por lo menos hasta que los caminos políticos complicaron la comunicación entre la productora del programa y las entidades oficiales responsables de distribuir esas películas. Un misterioso contacto polaco envió un cassette VHS con tres horas de material que podía comprarse para emitir por TV y de allí destacó de inmediato la obra de Piotr Dumala, no solo por su riqueza plástica, sino porque todos sus films evidencian un completo dominio del medio cinematográfico. En obras completamente dispares como **La agitada vida del cosmos** o **La libertad de la pierna**, Dumala ensaya diferentes aproximaciones estéticas, trabaja sobre distintas gamas de colores e incluso cambia la línea, creando universos que se abren y se cierran con cada película, sin dejar de pertenecer a un conjunto tan complejo como coherente.

Dumala (parece que se pronuncia "Dumaja") nació en Varsovia en 1956. Cursó estudios de Bellas Artes y llegó al cine animado utilizando una técnica propia, el grabado sobre yeso, que ha sido esencial para el desarrollo de ese estilo personal y único. Aunque comenzó su carrera como realizador en 1981, su personalidad y sentimiento como creador lo arriman notablemente a la generación dorada del cine argumental polaco: los mismos climas opresivos, la misma densidad, la misma facilidad para alcanzar la poesía, el mismo sentido del humor absurdo y fatalista.

Dumala ha realizado ya ocho cortometrajes, ha escrito cuentos y un guión para largometraje. Actualmente carece de las facilidades económicas que le proporcionaba el estado polaco hasta hace cuatro años, aunque tiene más o menos asegurada la continuidad de su obra realizando films comerciales y trabajos breves para la MTV. Su film más reciente es **Kafka**, realizado en 1991 y concebido no tanto como una recreación del autor a través de su obra, sino una celebración del personaje por gratitud a su sola existencia. Dumala tiene un concepto del cine como expresión artística que puede sonar ingenuo, pero que en realidad es puro, auténtico y claro: "*La obra de uno está muy conectada al desarrollo propio. Creo que una idea que siento* ▶

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



Marv Newland

importante puede expresarse en forma de film. El comienzo es entonces esa idea, o una imagen que a uno lo obsesiona, o un sueño. Muy a menudo empiezo a trabajar a partir de cosas que sueño. Se tiene una imagen y se buscan elementos que la precedan y que la continúen, y esa imagen queda en el film rodeada de las cosas que se han elaborado a partir de ella".

"En el caso de **Kafka**, *esa imagen inicial se encuentra al final el film, una imagen en la que Kafka se transforma en perro. Fue lo primero que imaginé para este film. A partir de eso hice todo el resto. Pero no es sólo eso; en el caso de Kafka sentía también una especie de deuda. Le estaba agradecido por... por haber existido. El fue muy importante en mi vida. Entonces quería expresarle mi gratitud. Más hacia él que hacia sus novelas; como si hubiera una relación a pesar del tiempo entre él y yo. Y creo que en el film experimenté con la idea de capturar algo de la esencia espiritual de Kafka. No quería hacer un film argumental, sino un film que seleccionara determinadas imágenes de su vida –comer algo, caminar, etc.–, que tal vez no fueran demasiado importantes, pero que remitieran al espectador a las imágenes de un documental".*

Un poco antes, Dumala había realizado algo semejante, aunque menos personal, con la figura de Dostoievski en el film **Lagodna**. *"El film sobre Dostoievski se basa en una de sus novelas, pero con muchos cambios determinados por mis propios sentimientos hacia los mismos temas (estar en pareja, pelearse...) Voy a volver a Dostoievski, tengo un proyecto bastante ambicioso sobre* Crimen y castigo. *La literatura es una influencia en mi trabajo; también la filosofía y la religión del lejano oriente. Pero mucho surge de mis propios sueños y sensaciones; esa es la fuente básica de mis cosas.* ***La agitada vida del cosmos****, por ejemplo, es un sueño desde el principio hasta el fin. La hice durante un período de mi vida en el que soñaba películas completas, terminadas. Pero en estos sueños, el realizador de esas películas nunca era yo, siempre se trataba de algún colega mío. Yo, en mi sueño, veía estas películas y me lamentaba: '¡¿por qué, por qué no la hice yo?!'. Así que al despertar era un gran alivio descubrir que en realidad sí eran mías".*

–¿Podrías describir la situación de los animadores del Este ahora, después de estos cambios políticos?

–Antes, cada estudio obtenía dinero del gobierno. Ahora deben arreglarse solos, deben ganar dinero para existir. Si uno tiene un proyecto para filmar, debe presentarlo a una comisión especial que está en el Ministerio de Cultura y ellos pueden proporcionar una parte del dinero. El resto lo tiene que conseguir uno. Es un poco más difícil. Antes yo tenía mucho tiempo para trabajar, ninguna presión. Ahora uno debe cumplir con los tiempos que le proponen. Yo creo que es mejor que antes, en el sentido de que lo obliga a uno a disciplinarse.

No soy el propietario de mis películas, eran del gobierno. Ellos son los que deciden si se venden o no se venden, pero como eran bastante torpes, en general, no se vendían. Ahora no saben mucho qué hacer con el material. Si yo fuera el dueño, creo que tendría muchas más oportunidades para venderlo que ellos.

–La música de sus películas es un complemento extraordinario de sus imágenes. Queríamos saber si la banda sonora se realiza antes o después del film.

–La música se escribe después. Siempre se puede agregar algo nuevo en esa etapa. El músico que compone para mí siempre encuentra algo en mis películas que yo no advertí. El es mejor que yo, porque hace música a partir de mis imágenes y yo no podría hacer imágenes a partir de su música.

Mientras Dumala, después de saludar, abandonaba la mesa acompañado por una vistosa señorita que había sido debidamente marcada, en horas previas, por algunos de nosotros, el joven animador argentino Pablo Rodríguez Jáuregui reflexionó con madurez: *"¿No es deprimente encontrarte con alguien que te supera absolutamente en todo?"*.

Hasta 1990 fue posible estar más o menos al tanto de la producción animada de Checoslovaquia, a través de su embajada, que traía abundante material en 16mm. Así se conocieron en Argentina films como **Udel** (Jaroslava Havetova, 1988), la extraordinaria **Turris Babel** (Jan Mimra, 1989), o los humorísticos **Etud z alba** (1987) y **Krizovka** (1989), ambos de Michaela Pavlatova, realizadora de una sensibilidad tan extraordinaria como su timidez. Cuando la abordamos, clamando palabras de admiración en tres idiomas, Pavlatova procedió a sacarnos fotos argumentando su necesidad de *"documentar a la gente que es buena conmigo"*.

–¿Qué te llevó al cine de animación?

–Siempre me gustó hacer dibujos cómicos. Cuando fui a la Academia de Bellas Artes no encontré dónde situarme, al principio, porque todos sus departamentos son muy formales, muy serios. Pero aceptaron mi trabajo en el departamento de animación y ahí me quedé.

Después de todo lo que pasó en nuestro país, estamos contentos de que los comunistas no estén en el gobierno, pero también se nota que ellos invertían realmente mucho dinero en cultura. Estudiar en la Academia era algo relativamente sencillo para nosotros. Creo que tuve mucha suerte. Hice una primera película para un distribuidor y luego él me pidió las dos que siguieron, mantener una regularidad fue fácil para mí. No tuve que ir a ofrecer mis ideas a alguien ni nada parecido. Fue un buen comienzo, fue más fácil que para los estudiantes de ahora.

Sus tres primeras obras fueron cortos sin diálogos pero con palabras: en **Etud z alba**, cuando un hombre dice "A", la mujer replica "B"; el hombre intenta imponer su "A" en diversos tonos de voz, hasta que la mujer le da a comer, debidamente sazonada, la "B". Krizovka narra los diversos intentos de una mujer por llevar a la cama a su hombre, que está ocupado resolviendo un arduo crucigrama. *"Tenía un proyecto para hacer varias películas sobre parejas, sobre cómo las conversaciones son diferentes cuando se tienen 20, 40 o 60 años, cómo la intensidad del amor es diferente. De ese proyecto se hicieron* ***Etud z Alba*** *y* ***Krizovka****. En el caso de la posterior* ***Palabras, palabras, palabras*** *(1991), yo había dibujado a varias personas con diferentes tipos de globos con palabras y no se me ocurría el modo de hacer que todos estos personajes*

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

estuviesen juntos. Traté de hacer algo convencional, como si estas conversaciones tuvieran lugar desde la mañana hasta la noche, pero lo descarté. Después pensé en un café en el que se encuentran todas estas personas, un sitio en donde todos los problemas se solucionan ".

"*Disfruto mucho todas las etapas de la realización, salvo planificar. Eso es algo muy arduo para mí: puedo llegar a pasarme un año haciendo un* story-board. *Por eso el proyecto en el que estoy trabajando ahora es distinto, es una especie de diario íntimo animado y trabajo en él todos los días. Es algo que por ahora estoy haciendo para mí, no sé si realmente podré filmarlo, pero como método de trabajo es mucho mejor que hacer* storyboards. *Es algo que tiene vida propia. Había hecho, por ejemplo, a dos personajes y ahora resulta que ambos se han encontrado y ahora tengo que inventar algo con ellos, no sé qué, todavía. Es estimulante, y muy personal*".

Su último film se llama **Repete** (1995) y en él deja a un lado todo intento de narración clásica en favor de una compleja y magistral alegoría sobre la rutina. Tres situaciones se repiten una y otra vez hasta que un perro corta su correa, escapa y las altera, cambiando los personajes de cada situación. Una vez que los personajes asimilan su nueva situación, vuelven a repetirla indefinidamente. "*Cuando en la vida se produce un cambio, enseguida lo convertimos en una nueva rutina. Yo hubiera querido que* **Repete** *fuera más gracioso de lo que realmente resultó. Paul Driessen me dijo que mi humor se está volviendo amargo. No sé, tal vez tenga que ver con los años. Pasa el tiempo y una se vuelve más o menos irónica, aparece el humor negro, cambia la perspectiva. Es curioso cómo al comienzo de la producción de un film una quiere lograr algo, y al final la película terminada llega a otra parte* ".

–En tus películas se advierte una mirada femenina, no feminista, una distinción que parece deliberada.

–Sí, me alegro de que lo hayan percibido, porque mucha gente me identifica como una feminista temible y no lo soy. Me gustan las buenas relaciones entre un hombre y una mujer y sólo puedo lamentar que a veces estas relaciones no pueden ser tan sencillas como una quisiera. Me gusta vivir en pareja, me gustan los hombres fuertes. [Se ríe ante nuestra evidente decepción]. Bueno, no sólo los hombres fuertes, me gusta tener buenas relaciones.

A comienzos de 1995, **Repete** ganó el premio al mejor cortometraje en el Festival Internacional de Montevideo, dato del que se entera a través nuestro a pesar de que Cinemateca Uruguaya cursó a Praga la debida notificación a los distribuidores del film. Al saberlo, Michaela reitera la queja de Dumala: "*La compañía que produce mis films es la misma que los producía cuando estaban los comunistas. Hubo algunos cambios, pero la mayoría de la gente es la misma. Y tienen el mismo problema: no son buenos en lo que hacen. No saben idiomas, es imposible hablar con ellos, nadie se ocupa realmente de los films y todo es un desastre* ".

Producir de este lado

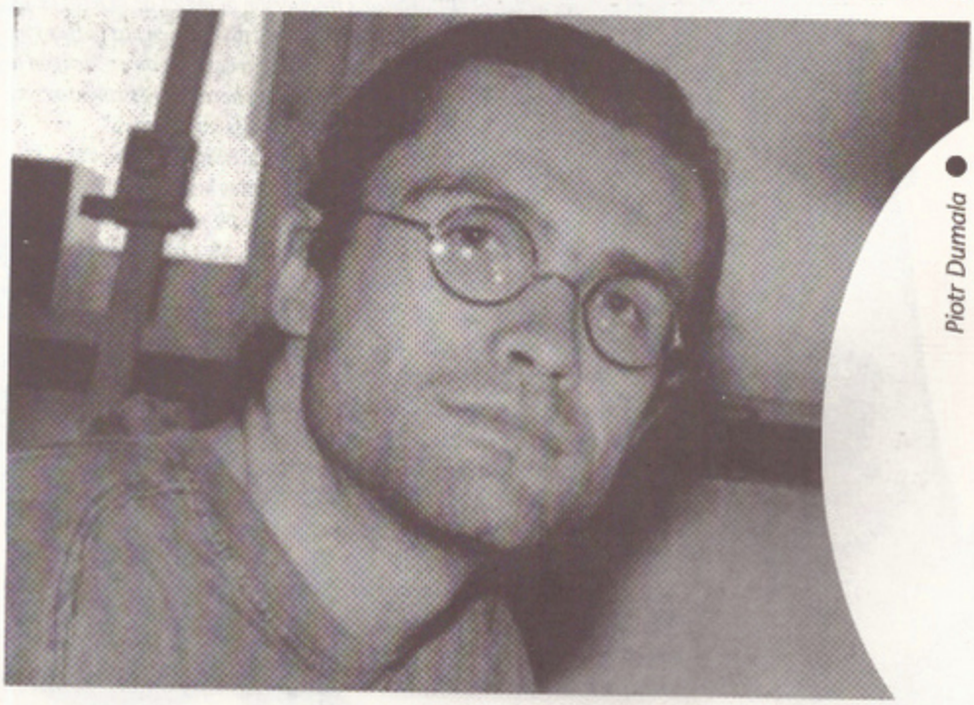
El estudio de animación Aardman está instalado en Bristol (Inglaterra) y funciona desde 1972. Sus creadores son Peter Lord y David Sproxton, compañeros de colegio ocasionalmente dedicados al cine animado en forma *amateur*. "*Hacíamos animación sólo porque uno de nosotros tenía una cámara* ", recuerda Peter Lord. "*Luego realizamos una película con animación gráfica convencional, que nos compró la BBC. El personaje protagonista se llamaba 'Aardman' y es por eso que nuestra compañía terminó llamándose así* ". La formación universitaria de ambos no tuvo que ver con el cine: Sproxton estudió geografía y Lord se especializó en literatura inglesa.

Terminada la universidad, ambos siguieron haciendo animación, trabajando con regularidad para la BBC. "*No sé como explicar el crecimiento de Aardman* ", dice Lord. "*Supongo que una de las razones es que tuvimos suerte con los tiempos. Empezamos a trabajar con plastilina cuando nadie la usaba en animación y eso nos dio mucha ventaja. Yo no tengo ninguna formación artística pero me gusta modelar. Cuando hacíamos animación gráfica no éramos muy buenos, pero en plastilina no había nadie mejor que nosotros, simplemente porque no había nadie además de nosotros. Así es fácil ser el mejor* ". Durante cinco años trabajaron a un ritmo de quince cortometrajes de treinta segundos por año, para un programa infantil. Según Lord, ese período fue su mejor entrenamiento.

En la actualidad hay unas 25 personas trabajando en Aardman, seis de las cuales son directores de animación. Buena parte de los ingresos proviene de la realización de cortos comerciales. "*En realidad no hay ningún método de trabajo. Un director empieza a trabajar en algo propio cuando siente que tiene un proyecto listo y cuando a través de los comerciales se ha ganado una cantidad de tiempo para trabajar. La financiación puede provenir de Channel 4 o de la BBC. En eso tenemos suerte en nuestro país, porque casi siempre la obtenemos. Aardman es un sitio donde se puede hacer animación con cierta facilidad. Tenemos los equipos necesarios, la experiencia, el personal técnico, los contactos creativos, pero la idea es que cada film pertenezca a su director. Estoy muy orgulloso de la estructura que tenemos* ".

El principal mercado del material que sale de Aardman es la TV, lo que explica que en Argentina no se lo conozca. La excepción sería el impresionante clip **La maza** (*Sledgehammer*, 1988) que ilustra con diversas técnicas de animación una canción de Peter Gabriel. Buscando ampliar las posibilidades de su especialidad, Aardman ha producido una serie de cortos denominada *Conversation Pieces*, para la cual el trabajo de animación se realiza sobre una banda sonora armada con testimonios reales, entrevistas registradas en la calle o grabaciones tomadas por sorpresa. De esa serie es, por ejemplo, **Creature Comforts** (1989) que traslada a un grupo de animales del zoológico las opiniones de los habitantes de un suburbio de Londres sobre su barrio. El film llegó a obtener un Oscar de la Academia y Nick Park, su realizador, volvió a recibir ese premio en 1994 por **The Wrong Trousers** (1993), un film delirante sobre un pingüino criminal que estropea la armónica convivencia entre un perro y su dueño.

Además de ser productor ejecutivo de todos los films que se producen en Aardman, Lord tiene una obra propia cuyo último emergente es **Adam**, un film verdaderamente minimalista con un único personaje situado por la mano de Dios en un planeta que le queda chico. "*Adam llevó unos cuatro meses. Debió llevar menos, pero yo tenía otras cosas que hacer y no podía filmar todos los días. Idealmente se producen unos cuatro o cinco segundos diarios. En el caso de Adam se podían hacer hasta veinte* ▶



Piotr Dumala

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

segundos por día, porque fue concebido como algo muy sencillo. No tuvo presupuesto. Yo había hecho comerciales, tenía tiempo libre, estaba el lugar, estaba la cámara... Lo habitual es que el realizador sea el diseñador de sus propios films, pero ya no quiero que sea así. Me parece que todos mis cortos se empiezan a parecer demasiado entre sí. Espero que en el futuro podamos contratar diseñadores y trabajar sobre otro tipo de cosa".

Un equivalente americano de Aardman es la International Rocketship Far Works, Inc., una productora que funciona en Vancouver y fue creada por el animador californiano Marv Newland.

Poco antes de graduarse en 1969, Newland (n. 1947) realizó su primer film animado, **Bambi Meets Godzilla**, que anticipaba desde su título una línea de humor que sigue hasta hoy. Antes de que terminen los créditos de presentación, un bambi que pasta con tranquilidad en una pradera es pulverizado por una pata descomunal que, se presume, pertenece a Godzilla. Allí termina el film. "*Después de eso trabajé como animador para varias productoras, con la esperanza de poder hacer alguna vez un trabajo mío, un corto que no fuera comercial o por encargo. Mi sueño era ir a trabajar al National Film Board de Canadá, así que me mudé a Canadá, pero fui a parar a la ciudad equivocada: el Film Board está en Montreal y yo estaba en Toronto. De modo que empecé a hacer comerciales otra vez*".

"*Algún tiempo después me trasladé a Vancouver y en 1975 abrí International Rocketship, con la esperanza de llevar un poco de trabajo a esa zona del país. Recién entonces pude reunir el dinero necesario para hacer una película personal,* ***Sing Beat Sing*** *(1980), que obtuvo varios premios*".

–Hacer comerciales parece ser la única forma de mantener la independencia.

–Bueno, para mí, hacer un comercial es menos doloroso que ir al banco y pedir por favor que me den dinero para hacer lo que ellos perciben como un film idiota. También es una forma de seguir trabajando y aprendiendo el oficio. Tengo a otros directores trabajando en Rocketship, que a su vez quieren hacer sus propias películas. Yo quiero producirlas, así que ahora todo es mucho más complicado: debo ocuparme de mover estas películas, de hacerlas circular. Debo restarme tiempo como animador para pasar a ser un 'hombre de negocios'. Es una parte interesante del trabajo, de la que yo no sabía nada.

–¿Cómo surge la idea para un film animado?

–Siempre es distinto. **Sing Beat Sing** fue concebida mientras manejaba por el campo. No hay nada en esas rutas canadienses, así que tu imaginación comienza a hacer cosas para entretenerte y de ahí sale una película. **Black Hula** (1988) fue un caso en el que no tenía ninguna idea. Tenía un disco de música hawaiana y allí estaba esta canción, de 1929, pero no sé lo que dice. Así que me dije: '*Voy a hacer una película sobre esta canción*'. Imaginé un lugar, y comencé a poner personajes allí. Estoy tan harto de las cuestiones políticas del lenguaje que me fascinó la idea de trabajar sobre esta canción, grabada hace tantos años, en este idioma que hablan sólo unas 2.000 personas en el mundo. Pensé que, como yo, nadie la entendería y tendrían que asignarle un sentido.

En **Black Hula** tres individuos de negro, montados en un pequeño plato volador, interrumpen la plácida existencia de los nativos de un planeta y les venden diversas cosas hasta que lo destruyen. Otro planeta se forma en el universo, surgen nuevas criaturas y vuelven a aparecer estos tres sujetos, pero esta vez no tienen suerte: el planeta se destruye solo.

"*Cuando lo terminé me alcanzaron una traducción al inglés de la letra de la canción y me sorprendió mucho. No sólo porque está dividida en dos partes y la película también, sino además porque en un verso la canción dice: 'Vengan a ver a los hermosos extranjeros', y en mi película, los hermosos extranjeros son estos tres* aliens *horribles que llegan con las peores intenciones*".

A fines del 1994, Newland terminó un especial de media hora para la TV, titulado **Tales from the Far Side**, sobre las viñetas homónimas del humorista norteamericano Gary Larson. El resultado no sólo captura a la perfección los diseños originales, sino que además saca partido del formato cinematográfico, con abundantes referencias al cine fantástico, y combinando diferentes situaciones de un modo muy complejo y eficaz, inusual en la adaptación de *comics*. Así, un granjero crea una vaca artificial, un lobo añora a su amada mientras la ve en viejas *home-movies* en súper 8, y una heterogénea variedad de insectos toman un avión en el que les pasan **La mosca** (Kurt Neumann, 1958).

"*Los dibujos de Gary Larson son muy famosos en Estados Unidos y, ahora, en Inglaterra. Él había decidido no hacerlos más (de hecho, se retiró del dibujo y ahora toca la guitarra) tenía ideas para trabajar en animación y se puso en contacto conmigo. Nos encontramos, nos llevamos muy bien y decidimos tratar de convertir sus dibujos en un especial para TV. Estuvimos con cinco artistas de mi productora en su casa en Seattle, durante cuatro días, discutiendo ideas para armar el film. De regreso en Vancouver yo empecé a pensar modos de lograr que todas esas ideas pudieran combinarse. Los personajes son muy famosos, todos tienen su propia idea de las voces que deben tener, así que decidimos no poner voces. Estuvimos unos tres meses para preparar el* story-board *y luego llevó ocho meses producir el film*".

–El humor de tus películas, y en particular el de Black Hula**, es mucho más agudo que el de otros realizadores. ¿Tenés una posición al respecto o simplemente es lo que sale?**

–Bueno, en términos generales digamos que la cultura norteamericana es abundante pero estúpida, y la cultura canadiense se orienta hacia el problema de la identidad colectiva. Los canadienses se preguntan todo el tiempo '¿quiénes somos?'. No lo saben. David Cronenberg ha tratado el tema a su manera, con películas de terror, que al principio fueron rechazadas por Canadá precisamente por hablar sobre ese tema. En ese contexto, mi ambición más grande consiste en llegar a hacer el film que verdaderamente no tenga ningún sentido.

Todas las entrevistas fueron realizadas por **María Verónica Ramírez, Caloi, Pablo Rodríguez Jáuregui** y **Fernando M. Peña** en Annecy, Francia, durante el Festival Internacional de Cine de Animación, en las ediciones de 1993 y 1995.

Lejos de Pinocho

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

Entrevista con **Tony Kluck**, director de animación de *Beavis & Butt-Head*

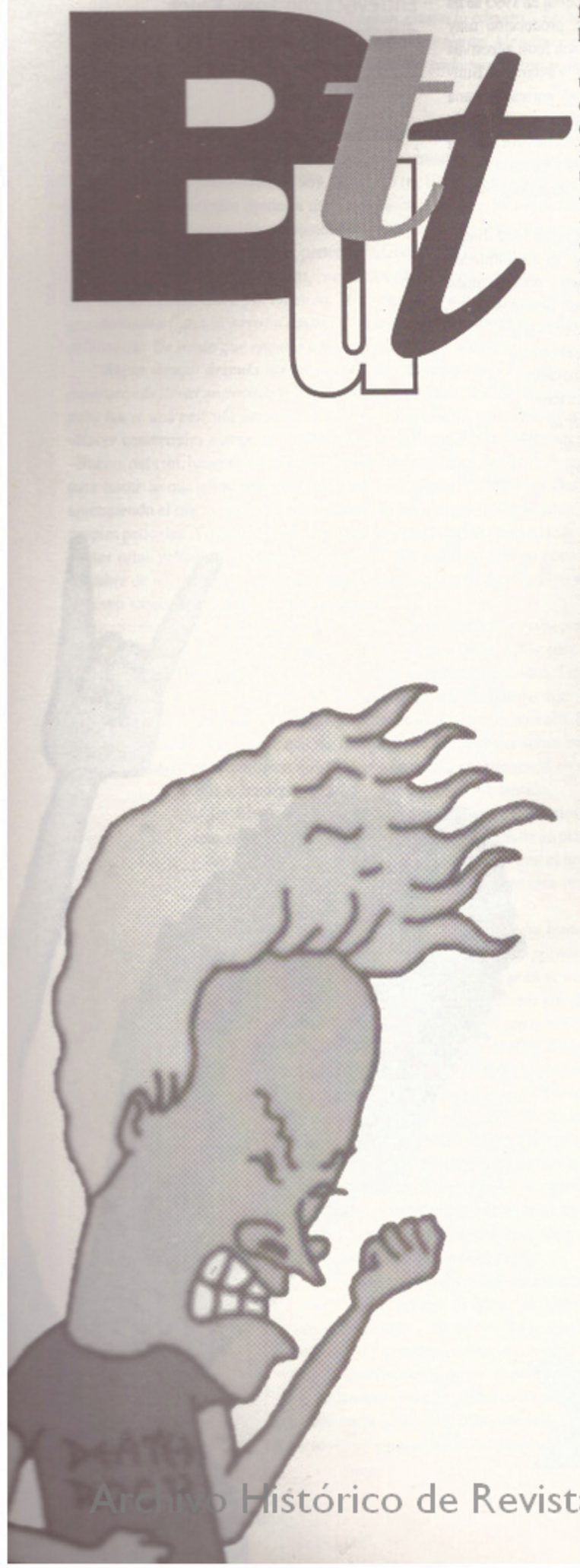
Beavis & Butt-Head son los protagonistas de una serie animada de TV que desde su debut en 1993 se ha vuelto un fenómeno popular. Ese éxito superó las limitaciones de un planteo de producción muy económico, y también cierta controversia debida a que tanto Beavis como Butt-Head son feos, agresivos y bastante estúpidos: uno de los animadores de la serie define a Beavis como "*braindead*" y aclara que Butt-Head es un poquito más despierto pero no mucho. Su forma de ver la sociedad norteamericana contemporánea, sin embargo, es seguida por millones de espectadores en todo el mundo a través de la emisora MTV y esa adhesión se prolonga a video-juegos, remeras, historietas, figuritas e incluso a la jerga cotidiana. Una de las características más firmes del dúo es el uso de dos únicos términos opuestos ("*cool*" y "*suck*") para expresar la mayor parte de sus opiniones. Musicalmente hablando, por ejemplo, el heavy metal es básicamente "*cool*", pero no todo; algunos grupos simplemente "*suck*".

El creador de **Beavis & Butt-Head** se llama Mike Judge y nació en Guayaquil, Ecuador, en 1962. Judge estudió física en California pero poco después de recibirse prefirió dedicarse a explorar las posibilidades del cine de animación. En 1991 terminó un primer cortometraje, titulado **Office Space** y poco después **Beavis & Butt-Head** aparecieron en *Liquid TV*, un ecléctico programa realizado por alumnos de escuelas de arte en el que de pronto hubo sitio para todo tipo de animación alternativa. Algo después, la emisora MTV adoptó a **Beavis & Butt-Head** como serie, Judge pasó a supervisarla y el trabajo de animación fue derivado a la productora de un publicista llamado J. J. Sedelmaier. Trabajando allí como director de animación estaba Tony Kluck, un holandés de larga trayectoria en su país y en Estados Unidos. "*Cuando surgió la posibilidad de hacer una segunda temporada de la serie*", recuerda Kluck, "*MTV resolvió comenzar su propia unidad de animación. Buena parte del personal que había trabajado en la primera temporada con Sedelmaier nos trasladamos a la MTV. Nos dieron un piso de oficinas, compraron equipos, crearon un estudio completo a partir de la nada*".

Desde entonces, Kluck es el principal director de la serie. El hombre subraya que se considera influido mayormente por la obra de Disney y en particular por el largometraje **Pinocho**, de modo que trabajar en un planteo de animación tan limitado como el de **Beavis & Butt-Head** es algo muy difícil para él. Pero la opción de aceptar las desventajas de producción y utilizarlas en provecho del resultado es una buena forma de compensación. En el último festival de Annecy, Kluck presentó en concurso un episodio de la serie titulado **Animation Sucks**, en el que un docente idealista alienta a sus alumnos para que realicen pequeñas secuencias animadas. "*La animación es el arte de reconstruir la belleza del movimiento, de proporcionar vida*", explica el pobre hombre mientras Beavis y Butt-Head lo contemplan, desinteresados y absolutamente inmóviles.

-En ocasiones podemos intentar cosas así -explica Kluck. -Una imagen fija durante 53 segundos, un solo dibujo, es algo realmente muy barato y funciona, siempre que el contexto narrativo lo tolere. Tiene mucho que ver con el presupuesto. Evaluamos los costos y decimos: "*Bueno, a cambio de eso, en este episodio vamos a poder pagar unos cinco minutos de animación completa*". A veces entregamos el material excedidos del presupuesto y otras veces lo entregamos por debajo de lo pautado, y lo mismo pasa con las fechas. Hay cierta moderada

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



flexibilidad. Nos dan cinco meses para hacer 35 episodios, y normalmente terminamos haciendo treinta en seis meses. Eso sucede con frecuencia en animación.

En este momento hay otras cuatro series en producción en la MTV y todas tienen una animación muy limitada y simple, pero funciona, es eficaz. Resulta una contradicción con respecto a todo lo que se ha hecho siempre en animación en Estados Unidos, con excepción de los dibujos que la Marvel producía a fines de los '60 con el Increíble Hulk, el Capitán América y Tor. No sabíamos si eso iba a tener alguna respuesta pero resulta que la tiene.

-¿Cómo se trabaja en MTV?

-Tenemos un equipo de dos supervisores, cinco directores y cinco grupos de dibujantes con tres personas cada uno, muy jóvenes todos, recién egresados de las escuelas de arte. El trabajo de animación propiamente dicho se realiza en Corea. Enviamos allí todas las bases, con bocetos muy detallados e indicaciones precisas de lo que queremos, y ellos lo animan. Como realizador tengo que ser extraordinariamente claro al determinar los tiempos y el movimiento que deseo ver. Mike Judge tiene que aprobar lo que se envía, así que cuando terminamos de preparar un episodio le enviamos todo el material. MTV también debe aprobar lo que hacemos, desde luego, pero Mike en particular es muy estricto con sus personajes y quiere preservarlos tal como los concibió. Ocasionalmente mezclamos estilos, como en el episodio **Animation Sucks**, para el que usamos secuencias de animación realizadas en Estados Unidos por varios artistas jóvenes. Una, inclusive, es del propio Mike Judge. Eso pudo hacerse porque el argumento pedía cosas con estilos notoriamente distintos entre sí.

Tenemos cinco o seis escritores, y buena parte de los argumentos son de Mike. En todos los casos él siempre reescribe mucho todos los guiones. También es esencial Chris Brown, director de voces. Él y Mike son muy buenos haciendo voces y además trabajan muy bien juntos: se reúnen en Texas, donde vive Mike, hacen un poco de trabajo preliminar, van a un estudio y allí prácticamente rehacen todo el libreto, porque es entonces cuando cambian las frases que no les parecen buenas e improvisan cosas nuevas. Una vez que la banda de sonido está hecha y editada para ajustarse a la duración de un episodio, se desgraba y se envía al director de ese episodio para que la utilice a modo de guión. Aún entonces nosotros debemos hacer ajustes y, muy de tanto en tanto, tenemos que cambiar alguna frase o agregar algo.

-En la serie, el cálculo del timing de los movimientos y las reacciones es esencial. Como realizador, ¿es eso parte de su responsabilidad?

-Sí, el tiempo de las situaciones debemos establecerlo nosotros. Básicamente ni Beavis ni Butt-Head hacen mucho, en tanto personajes animados, y lo normal es resolver la secuencia con planos y contraplanos de uno y otro. Por lo general están sentados en algún lado, mirando televisión o hablando. Tenemos siete movimientos de boca para cada uno, lo cual es muy poco, pero es parte de su caracterización. Se trata de mantenerlos naturales de esa manera, con movimientos muy sutiles. Los personajes secundarios están bastante más animados que ellos.

-¿Existe el proyecto de hacer un largometraje con Beavis & Butt-Head?

-Sí, pero todavía lo están escribiendo. Es muy difícil lograr el acuerdo para hacerlo y además en este momento Mike está muy ocupado desarrollando una serie para Fox, así que no le puede dedicar mucho tiempo al proyecto. Pero sé que tienen a un par de guionistas trabajando en la película y se supone que comenzaremos a producirla en noviembre, aunque no estamos seguros. Podría ser producida por Paramount, porque es propiedad de una compañía llamada Viacom, que también es dueña de MTV. Si comenzamos en noviembre, podríamos terminarlo en unos siete meses. Es animación limitada pero deseamos hacerlo técnicamente un poquito mejor, así que nos va a llevar algo más de tiempo que hacer los treinta episodios de la serie. Sería el primer largometraje que produce nuestro estudio.

En este momento estamos trabajando en un especial para Halloween y en otro para Navidad. El de Navidad se llama **It's a Miserable Life**. Está basado en **¡Qué bello es vivir!** (*It's a Wonderful Life*, 1947) de Frank Capra, que es un clásico navideño de la TV norteamericana. Nuestra versión empieza en el pueblo de los muchachos, donde en lugar de nevar llueve copiosamente. Mientras la cámara pasa por las casas del pueblo se oyen las plegarias de la gente: "*Por favor, Señor, llévate a Beavis y Butt-Head*". Todos los personajes de la serie rezan, e incluso se oye a la maestra diciendo: "*Dios, ¿qué*

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

pasará con estos chicos cuando crezcan? Es mejor que te los lleves ahora, por favor". Así que Dios envía un ángel para que se ocupe de ellos, y lo que este ángel hace es mostrarle a Butt-Head cómo sería la vida sin Beavis. El clima cambia, sale el sol: Butt-Head se pasea por el pueblo con el ángel y lo ven cambiado. En la escuela está el rector cantando villancicos, se le han ido los temblores y tiene mucho pelo; la casa del Sr. Henderson se ve estupenda, llena de flores y adornos... Finalmente encuentran a Beavis, que ahora tiene amigos y trabajan dando comida a los pobres. Beavis, por supuesto, no conoce a Butt-Head y cuando éste trata de sacarlo de ahí, lo reta por decir palabrotas. Finalmente, Butt-Head aparece de nuevo en el puente, gritándole al ángel: "*¡Quiero mi vida de vuelta! ¡Quiero mi vida de vuelta!*".

Ese es nuestro episodio de Navidad. Dura unos quince minutos y el argumento fue escrito por Joe Stillman, que ha escrito algunos de nuestros mejores episodios.

-¿Qué perspectivas inmediatas tienen, además del largo?

-Ahora la serie está en su sexta temporada, y tenemos contrato para otras dos temporadas más. Luego nadie sabe qué pasará, porque para entonces MTV tendrá unos doscientos cincuenta episodios. Pueden optar por repetirlos o, si el largometraje tiene el éxito que ellos esperan, continuar produciendo. Pero a esta altura nada es seguro porque, en términos económicos y con esa cantidad de material ya hecho, les conviene repetir aunque el largo tenga éxito.

-¿En qué momento fueron conscientes del éxito que tenía la serie?

-Desde los primeros episodios. Las primeras reacciones que MTV tuvo de sus asesores fueron muy positivas: les dijeron que la serie era algo totalmente distinto a todo lo que se veía entonces en televisión y que si realmente tenían la oportunidad de emitirla sería un éxito seguro. Sabíamos que desde su concepción estaba dirigida principalmente a un público masculino, y que la edad promedio del público que mira MTV oscila entre los 20 y los 40 años. La idea era que esa generación apreciaría el tipo de humor de la serie. Y eso fue lo que sucedió: percibieron que era distinta, extraña, polémica. Eventualmente algunas cosas tuvieron que ser aligeradas, Beavis ya no pudo volver a gritar "*¡Fuego, fuego!*", por ejemplo. Pero a pesar de eso mantuvo algunos de sus elementos más atípicos: la dislexia es todavía parte de su mundo y la sexualidad de ambos está siempre presente. Es que aún con ciertas condiciones, MTV es distinto a todos los canales de televisión que conozco. Si desean programar una serie de animación, quieren que esté en un extremo, que tenga un tono próximo a no poder exhibirse, que sea muy atrevida.

-En Argentina tanto Beavis & Butt-Head **como** Ren y Stimpy **son utilizados como ejemplos para justificar cualquier avance de censura en la TV, presuntamente a favor de la salud mental de los niños. ¿A qué público está dirigida la serie?**

-Entiendo cuál es el problema de esta gente y no creo que lo superen nunca. Es que **Beavis & Butt-Head** simplemente no es para gente tan políticamente correcta, es para una generación más joven que está dándose cuenta que la vida puede cambiar, que ciertas cosas pueden cambiar. Cuando sos joven, ves televisión, hacés las cosas que querés hacer y fantaseás, tenés un futuro todavía. Si en cambio sos demasiado políticamente correcto, y además te identificás con un grupo de derecha, **Beavis & Butt-Head** no es para vos: deberías estar mirando... no sé... el noticiero. Ahí podés ver toda la mierda que generan con esa actitud.

Creo que lo que hace MTV es colocar un espejo frente a su público y decirle: "*¡Eh, sean músicos de rock!*", lo cual es bastante distinto que decir: "*¡Eh, dedíquense a la política!*". En el caso de **Beavis & Butt-Head** creo que lo que funciona es la relación que la serie mantiene con la realidad. Los dos protagonistas tienen catorce años, están en la adolescencia y como tienen un aspecto más bien extraño son verdaderos perdedores en esta sociedad. No hay mucha esperanza para ellos, pero lo que es realmente bueno de estos personajes es que, a pesar de eso, son en verdad muy felices, se ríen mucho, la pasan bien. No saben en qué consiste el mundo porque algo pasó dentro sus cerebros, no funcionan. Siempre desean unirse a una pandilla, se burlan de ellos, los muelen a palos y en el siguiente episodio nuevamente quieren unirse a la pandilla. En muchos sentidos son representativos. ¿Te acordás cuando tenías catorce años y te asomabas al mundo? Muchas cosas seguramente estaban "cool", pero otras ciertamente "sucked". No sé... tus padres, tus profesores... Hay una honestidad en aceptar esas cosas que el público seguramente percibe.

Tony Kluck ●

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

Rosario-Montreal-Rosario
El recorrido de Luis R. Bras

Su curriculum vitae comienza con el siguiente párrafo: "*Profesor, creativo publicitario, ilustrador, decorador y realizador cinematográfico en la especialización de films experimentales, dibujos animados de recreación y publicitarios para la pantalla grande y la televisión, en las medidas de 35, 16 y Súper 8 mm. Nació en Rosario, República Argentina, el 29 de octubre de 1923...*"

Los paseantes rosarinos que en 1955 rondaban la céntrica esquina de Córdoba y Sarmiento pudieron ver en la vidriera de una gran tienda una novedosa promoción. Allí se proyectaban los goles del clásico Ñuls-Central intercalados entre placas publicitarias animadas con movimientos simples y básicos. Ese fue, varios años antes de la llegada de la televisión a Rosario, el primer acercamiento de Luis Bras a la animación. Recibido en 1947 como profesor de dibujo y grabado, y devenido uno de los dibujantes y creativos publicitarios más cotizados de la ciudad, Bras se dedicó a experimentar con una cámara prestada de 16 mm y las nociones básicas sobre realización de dibujos animados, impartidas por un documental de los estudios Disney. A partir de entonces y hasta principios de los '80, realizó aproximadamente 300 cortos de animación comercial. Hoy la agencia que los produjo asegura no haber conservado ninguna copia de ellos. En 1964, el mismo amigo que le había prestado la cámara, lo interesó en las películas del escocés-canadiense Norman McLaren, que en ese momento se exhibían como variedades en las funciones del Cine Club local. Bras, entusiasmado, vio estas obras de autor como un reto, una aplicación hasta entonces inimaginada de la animación. Sin abandonar su trabajo publicitario, comenzó a experimentar con técnicas alternativas: "*Tomaba película velada, la lavaba con detergente y la coloreaba encima En otros casos hacia una especie de collage pegando cosas sobre el film. En una oportunidad pegué a lo largo de varios metros de película un hilo bastante finito pero muy pelusiento, teñido en ciertas partes Esa técnica daba una imagen de un valor plástico extraordinario, pero hubiera exigido sacar inmediatamente una copia del original antes de proyectarlo. Yo nunca pude hacer copias de eso y todo se destruyó*". En 1966, Bras supo que al Primer Festival de Cine Documental y Experimental de Córdoba iba a asistir como invitado el mismísimo Norman McLaren. Sin pensarlo dos veces, peregrinó hacia Córdoba con sus experimentos bajo el brazo. "*Me presenté a una conferencia de prensa en la que había unos ciento cincuenta periodistas, técnicos y realizadores, pero esta gente no sabía mucho sobre lo que él hacía. Yo le formulé una serie de preguntas muy específicas sobre técnicas de animación directa sobre película y McLaren –por intermedio del traductor– preguntó mi nombre y quiso saber si yo también era realizador. Desde ese momento la conversación se volvió completamente personal y cuando le dije que llevaba mis películas conmigo se excusó y nos retiramos a un salón donde pude proyectarle mis trabajos. Conversando con él supe que el National Film Board de Canadá ponía a su disposición todos los procesos de laboratorio necesarios para la postproducción de todas las películas que hacia a mano, lo que le permitía utilizar varias capas de sobreimpresiones, colorear, agregar fotos, etc. También supe que un grupo de ingenieros fabricaban a su pedido las herramientas necesarias para darle precisión a su trabajo. McLaren me dio datos técnicos muy valiosos sobre cómo trabajar directamente la banda de sonido (dibujando sobre la pista óptica) y se mostró asombrado ya que él trabajaba siempre en 35 mm y no comprendía cómo podía yo hacer mis cosas en el reducido fotograma de 16 mm*".

Entre 1967 y 1977, Luis Bras realizó todo tipo de experimentos utilizando técnicas de animación muy diversas. "*Para hacer cine experimental hay que tener ciertas normas de conducta. Experimentación supone ir en busca de lo nuevo, de lo que todavía no se ha visto. Me molestó siempre que pudieran decir que yo copié a McLaren. Mis películas son completamente artesanales, no contaron con ningún respaldo técnico. En ese sentido soy huérfano. Yo llegué a desarmar una filmadora para agrandarle la ventanilla con una lima y así realizar cosas nuevas. Uno hacía locuras, se fanatizaba... En algunas oportunidades recibí comentarios adversos por mis manualidades, ya que entendían que éstas no ofrecían parámetros que permitieran evaluar calidad o deficiencias en los distintos aspectos que conforman la elaboración de una película –como argumento, fotografía, dirección, producción, etc– y que, por lo tanto, no era cine*". En sus propios términos, Bras quiso siempre "*la realización de un cine sano, libre y auténtico*" y define sus películas como "*Entretenimientos Estéticos*".

Toc, toc, toc..., rayado y pintado sobre película en sincronía con el único sonido del golpe de un lápiz sobre una mesa. Un experimento sin nombre ejecutado sólo con puntos perforados en el celuloide, en el que figura y fondo se alternan en los fotogramas pares e impares. **La danza de los cubos**, donde luego de fabricar 1.200 cubos de telgopor forrado con cartulina de colores, los animó sobre una mesa entramándolos en complicadas y graciosas combinaciones que agotan las variantes de las dos dimensiones (frente y fondo) y se aventuran en la tercera (hacia arriba). **Danubio azul**, sobre el famoso vals homónimo, partiendo de una superficie atravesada por líneas horizontales, verticales y oblicuas, aparecen los planos definidos por esas líneas, después de pintar a mano 1.800 cartones a lo largo de tres años. **Bongo rock**, rayada a mano sobre película, fue enviada por el autor a un festival en las Islas Canarias y tardó varios años en volver. En el ínterin el autor volvió a realizarla por completo, esta vez en Super 8.

En 1982 emprendió una ambiciosa realización: **El ladrón de colores** donde combinaba distintas técnicas y para la que fabricó 4.000 elementos corpóreos que al ser fotografiados cuadro por cuadro mostraban asombrosas metamorfosis, cuerpos sólidos atravesados por otros, personajes planos que se desplazan por la superficie de los objetos. Este proyecto quedó inconcluso. Esta última, así como **La danza de los cubos** y **El Danubio Azul**, están originalmente realizadas para Super 8 lo que indica la ausencia de un negativo y el irreparable

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

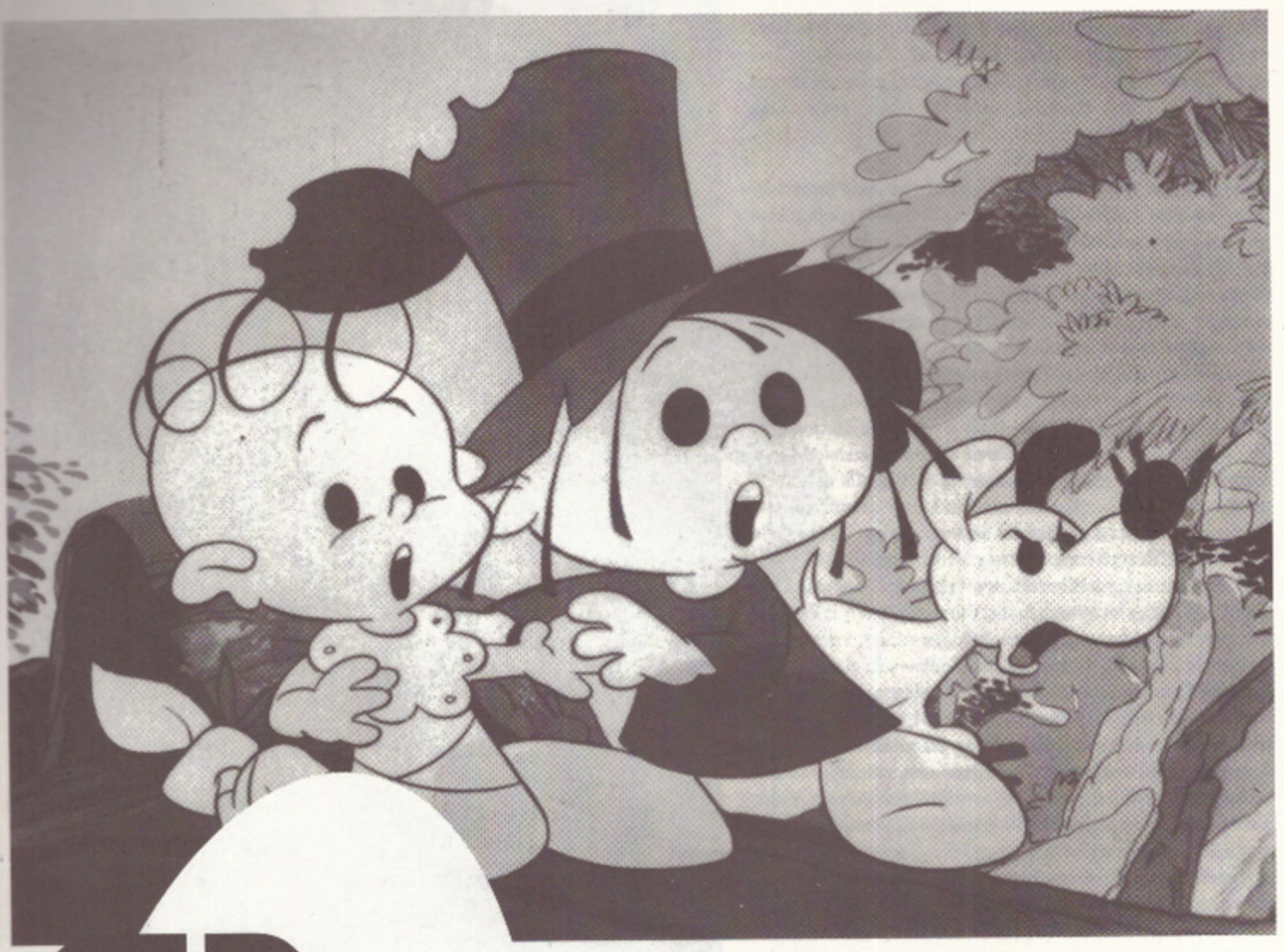
Norman MacLaren (izq.) con Luis Bras en Córdoba, durante el I Festival de Cine Documental y Experimental

deterioro de las únicas copias. Sobre la desmesurada desproporción entre la cantidad de tiempo y esfuerzo dedicados a cada trabajo y el poco serio soporte del Súper 8, Bras argumenta: "*Yo fui un poquito haragán con respecto a los gastos. Me asustaba gastar dinero. Fui siempre muy metido en mí mismo, muy aislado, no porque la gente me aislara ya que siempre me han respetado por mi trabajo, sino porque yo mismo me hacía un mundo cerrado. Entonces tenía mucha timidez de ir a pedir préstamos o subsidios. La papelería es una cosa que asusta tremendamente...*". En 1990 la Dirección de Publicaciones de la Universidad Nacional de Rosario editó el libro *Formas de hacer Cine de Animación* donde a través de 120 páginas, Bras desgrana su filosofía de trabajo dirigida a orientar a cineastas noveles. Lamentablemente, esta visión artesanal de la producción de animación se basaba en la existencia del Súper 8 como soporte popularmente accesible y a la fecha de publicación del libro el formato había dejado de existir. En octubre de 1992, a los 69 años fue becado por el Centro de Estudios Canadienses para pasar dos meses en Montreal. A los tres días de su llegada a Canadá, Bras se presentó –solo– ante el portero del National Film Board y trató de hacerle entender por señas sus intenciones de visitar las instalaciones. "*Por fortuna pasaba por ahí una chica que hablaba castellano y me sirvió de traductora. Presentando mis credenciales de la Beca conseguí concertar una visita guiada, totalmente formal, para dos días más tarde. Me llevaron a recorrer el gigantesco edificio donde Norman McLaren había llevado adelante todos sus experimentos con un presupuesto, según el guía, de siete millones de dólares anuales* ". En un descanso para tomar café alguien comentó que McLaren había visitado la Argentina en 1966. "*Buscaron en un archivo el álbum de fotos que documentaba esa visita y entonces yo comencé a los gritos: '¡Ese que está comiendo un asado con McLaren soy yo!* "". Ante la admiración general, Bras se animó a presentarse como animador y a sacar de su bolso la bobina que contiene sus obras completas. Bastante les costó a los canadienses localizar un proyector de Super 8 en el edificio pero, finalmente, Bras proyectó sus trabajos en un microcine lleno de animadores y luego explicó sus técnicas de trabajo.

El director del NFB lo invitó a almorzar y le ofreció las facilidades de los estudios para desarrollar tres nuevos proyectos. Bras propuso la restauración del original en 16 mm de **Bongo rock**, rehacer en 35 mm **La danza de los cubos** y **El Danubio azul**. Esto le permitió acudir diariamente al NFB durante un mes y medio donde, a partir de la banda original de sonido, Bras volvió a dibujar sobre la película (por tercera vez) **Bongo rock**. Este es el único de sus trabajos que cuenta con copión, negativo de sonido y varias copias. Al finalizar este trabajo y cumplidos los sesenta días de la beca, Bras volvió a Rosario con los 70 años ya cumplidos y hasta hoy no ha podido regresar a Canadá. De vuelta en la soledad de su estudio y con un equipo de video prestado se dedicó a experimentar con las nuevas posibilidades. La señal electrónica, sin embargo, se mostró bastante esquiva a la manipulación sin los caros artilugios técnicos que normalmente la permiten. En la actualidad Bras continúa ejerciendo el cargo docente que tomó en 1969, como titular de la cátedra Laboratorio de medios audiovisuales, en la Facultad de Bellas Artes de Rosario y en la Escuela Provincial de Cine y TV. Simultáneamente experimenta con la animación en computadora con un equipo doméstico. Prescindiendo modestamente de los "grandes temas", la obra de Bras navega entre las cuestiones del tempo, el ritmo, el color y la forma, lo que se mueve, lo estático, lo que se ve y lo que apenas se intuye. Su búsqueda de un *cine puro* se refleja en imágenes de una ingenuidad y un lirismo imposibles de falsificar. Aunque la destrucción de su obra con el paso de los años sea sin duda un hecho lamentable, es la consecuencia de una política de trabajo llevada adelante consciente y persistentemente durante toda su producción. La elección de los materiales por el artista es una parte indivisible del proceso de creación. A esto hay que sumar el panorama incierto que rodeó siempre a las posibilidades de producción y distribución del cine de autor en Argentina. La voluntad de trabajar en forma absolutamente independiente sin tener que acreditar el resultado de sus experimentos a ninguna institución o segunda persona, ni tener que rendir cuenta del compromiso (o la falta de él) a ningún movimiento, dejan a Bras cargando con la total responsabilidad de la creación de un universo riquísimo, caprichoso y volátil.

por **Pablo Rodríguez Jáuregui**

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



Ferré

Nació en 1929 en Almería, una ciudad al sur de España a orillas del Mediterráneo, "*con un cielo azul muy lindo y un mar azul profundo que favorece la claridad de las ideas*".

Después de hacer algunos films animados cortos y de trabajar abundantemente en el cine publicitario, tuvo un éxito editorial con la revista infantil *Anteojito* y con diversos personajes derivados. Un emprendimiento mayor fue la serie de dibujos animados *Las aventuras de Hijitus*, que en 1970 dio lugar a un largometraje y estableció toda una mitología local (con todo tipo de *merchandising* adjunto), de enorme popularidad infantil. Su atractivo subsiste hasta hoy, lo que ha derivado en su reposición (por Canal 13) y en el anuncio de nuevos episodios, que muchos aguardamos con impaciencia. La serie no sólo estaba estupendamente escrita y animada, sino que además sus guionistas y dibujantes sabían proporcionarle un tipo de humor único, que evidenciaba el placer que sentían al hacerla, aprovechaba al máximo el extraordinario talento del locutor-actor Pelusa Suero (creador de la mayor parte de las voces) y se atrevía a cruzar todo tipo de invento delirante con referencias cotidianas. Será difícil olvidar, por ejemplo, el episodio del Dragoncito Cantor, que terminaba haciendo un debut triunfal en el programa de Pipo Mancera (está el disco con la banda sonora para atestiguarlo).

Además de la serie, García Ferré produjo varios programas de TV, otras revistas, micros que derivaron en publicaciones como *El libro gordo de Petete* y tres largometrajes: **Mil intentos y un invento** (1970, promocionado erróneamente como el primer largo animado del cine nacional), **Petete y Trapito** (1973) e **Ico, el caballito valiente** (1979), que recibieron numerosos premios internacionales y proporcionaron al inmortal Larguirucho las mejores oportunidades para hacer de *comedy relief* desde Tito Lusiardo.

En el principio fue Doré

–Siempre me gustó mucho hacer manualidades: tomar un trozo de madera y con una navaja hacer una escultura, un trozo de arcilla y darle forma. Antes que con pincel, yo dibujé mucho a pluma, a punta seca y hacía dibujos del natural con la misma lapicera mojando en la tinta china y dibujando rayitas.

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

Me entusiasmaron de niño unos grabados que vi de Gustavo Doré, los tres tomos de ilustraciones más importantes que se hayan hecho, *La Biblia*, *La Divina Comedia* y *El Quijote*. Quedé maravillado con esa técnica, y ahí me inicié a los diez o doce años. La técnica del dibujo animado me deslumbró cuando ví la primera película de Disney. Mi madre pintaba y el olor a óleo y el caballete de pintura eran habituales en mi casa. Ella fue mi primera maestra de dibujo, hasta que en determinado momento yo no acepté más sus correcciones, quería imponer mi estilo, que era la caricatura.

A los 17 años viajé con mi familia a la Argentina, y al año de estar acá empecé a hacer dibujos animados. En aquella época estaban de moda los proyectores de 16mm, que se llamaban Hollywood y los vendía la Casa América. Los filmaba en 16mm con una Bolex, mudos y en blanco y negro. Así hice mis primeros cortos de dibujos animados, hacía copias y los vendía en estas casas y con eso me costeaba los materiales. Yo lo hacía todo: los dibujaba y los filmaba. Fue como yo digo el 'servicio militar' del dibujo animado.

Además, logré publicar *Pi-Pío*, mi primera historieta en *Billiken*, que escribí durante seis años. Empecé también a trabajar en agencias de publicidad y logré dar la equivalencia del Bachiller de España, con lo que pude anotarme en arquitectura, donde estudié tres años. Hice de todo un poco, hasta que a los 24 años me contrató Kurt Lowe para hacer dibujos animados comerciales.

Anteojito fue la primera revista que saqué. Surgió de un dibujo animado que se llamaba *Anteojito y Antifaz*, que era una tira cómica que salía por Canal 9 con publicidad interna. Era una tanda de avisos organizados: los productos iban mezclados en función del argumento de la historieta. Debido al éxito de *Anteojito*, saqué otra revista: *Antifaz*, y después *Hijitus* y *Larguirucho*.

–La revista *Antifaz* tenía notables dibujantes

–Sí. La empresa crecía y yo no tenía capacidad de producción suficiente para satisfacer al mercado. Tuve varias revistas y series de televisión. Llegué a tener 80 dibujantes fijos en mi equipo, y según lo que más sentía cada dibujante, yo le daba a dibujar un determinado personaje. Tuve dibujantes de motivos gauchescos como Rapella o Arancio. Creo que por *Anteojito* desfilaron y desfilan los mejores dibujantes que ha tenido la Argentina: José Luis Salinas, Arancio, Oswall...

Pero yo me abrí camino con *Pi-Pío* y con *Calculín*, en el año '52, en una serie que también tuvo muchos otros personajes como el caballo Ovidio o Paco-Pum. Creo que una de las claves del éxito de esos personajes está en que definía muy bien su personalidad. Ovidio, por ejemplo, era un caballo que usaba mucho la fuerza bruta, tenía un gran corazón pero poca cabeza; la inteligencia la ponía Calculín y la valentía, el honor, la dignidad, los ponía Pi-Pío, y de esa mezcolanza surgía un trío que desafiaba a toda una pandilla de malos que en ese momento estaba encabezada por Paco-Pum, por Pepe el Largo y una serie de secuaces.

–¿Cómo surgían estos personajes?

–Los personajes surgen de la observación de la gente. Trato de observar la cara de la gente, la modalidad de sus manos, su prototipo y de ahí han salido personajes como Neurus, Cachavacha, Larguirucho... En el fondo son prototipos de seres humanos, que pueden encontrarse en cualquier ciudad del mundo, en cualquier raza, en cualquier agrupación humana. Sin embargo, me ha gustado siempre darle un tono local a los personajes, el tono folklórico. Para Pucho nos inspiramos en la forma de hablar del lunfardo y del porteño, para poner en el equipo de Hijitus un toque bien porteño. También está el comisario que era correntino, pero el resto son motivos universales. Trulalá es una fantasía, una ciudad cualquiera, aquí le dábamos el aspecto nuestro, pero es un barrio donde estaba toda esa fauna humana.

–¿Y los nombres?

–En España estudié siete años de latín en el Bachiller y no me gustaba, siempre aprobaba los exámenes con mucho esfuerzo. Y parece que eso me quedó... y el día que pude, reaccioné y bauticé a todos mis personajes como un desagravio, con Hijitus, Neurus, Pichichus. Usé terminaciones latinas para darles una característica, pero creo que en el fondo fue una pequeña venganza infantil.

Cine, televisión y violencia

–¿Considera que hay mucha violencia en la historieta actual?

–Bueno, violencia hubo siempre, no sólo en la historieta, sino en la vida. Lo que pasa es que a veces se magnifica más o menos, pero la violencia la tiene el niño desde que nace, cuando se pelea con el hermano, se pelea por el juguete, por la comida, para ganar una competencia. La violencia está dada en la naturaleza por la supervivencia, y el ser humano la amplía por ambición o por egoísmo. Hoy en día hay violencia en la historieta y en todas la series de televisión. Yo tomé conciencia de que los medios masivos de comunicación tienen una misión formadora. La función básica es la información, pero también está la deformación. El niño tratará de imitar lo que hacen los mayores y si se familiariza con la violencia, cree que es más natural de lo que debería ser. Por eso creo que en lo que hago trato de compensar un poquito el exceso de violencia.

–¿Llevó mucho tiempo hacer Mil intentos y un invento?

–Fue el primer largometraje y tardamos cuatro años en hacerlo. Tuvimos que resolver muchos problemas y no teníamos experiencia. Cuando la veo, me doy cuenta de que se ha hecho un buen trabajo, se cuidaron todos los detalles. No conocíamos el ritmo de un largometraje, cuánto debía durar cada escena, cada ambiente. Sólo nos dábamos cuenta en la proyección. Por eso tardamos tanto. La película tiene 90 minutos de duración pero nos salió de 130 y la fuimos cortando.

En cada película hemos ido acumulando experiencia, aunque básicamente es todo artesanal. Por más que se hable de la computadora para lograr un efecto especial, el alma de la película, lo que mueve lo tiempos, la gracia, el suspenso, todo eso hay que plantearlo cuadro a cuadro, con la mano, con el papel, con el lápiz, después viene la técnica, pero el alma está en el dibujante. El dibujo es un bichito que cuando a uno lo pica, ya no lo puede dejar. El problema es que es un arte industrial, no es un pintor que pone el lienzo y su trabajo, acá significa poner mucho material, mucha película virgen, mucho gasto de laboratorio, se necesita una gran inversión...

Ahora tengo un cuarto largometraje en *storyboard* y casi en preparación. Es una obra de dos o tres años de duración y no me animaba a lanzarme a una inversión de este tipo. Supone mucho dinero, mucha gente contratada por tiempo, pero posiblemente me anime. El largometraje me apasiona, porque es como construir una catedral o hacer una sinfonía, es una obra fascinante.

–¿Los guiones eran suyos?

–Los dos primeros largometrajes surgieron de dos temas que yo escribí entre los veinte y los veinticinco años. Dos cuentos que nunca llegué a publicar: *La historia del pararrayos* para **Mil Intentos y un invento** y la historia de las ilusiones para **Trapito**. Un ser humano sin ilusiones es como un espantapájaros. De joven había leído *El hombre mediocre* de José Ingenieros y de allí me quedó todo eso de un hombre sin ilusión, que no tiene vida, que no sabe generar situaciones, tener una vida propia, una personalidad.

–¿Cuál era su grado de participación en las historietas, en los argumentos?

–Bueno, los personajes los he creado todos yo y en los argumentos participé siempre, aunque hay ideas de varios redactores que colaboraban conmigo, con los que formábamos un equipo que fue muy estable.

–En una época tuvo varios programas con sus personajes...

–Tuvimos dos programas: *El club de Anteojito*, durante 6 años en Canal 9 y *El club de Hijitus*, que estuvo ocho años por canal 13. Eran programas en vivo, de una y dos horas. Por la misma época estaban los micros del dragoncito Chipi, el Patriarca de los Pájaros, el Hada Patricia...

–También fue suyo el gauchito del mundial '78.

–Sí, se creó sobre una mascota que vino de Inglaterra, muy deformada, porque no interpretaban lo que era un gauchito. En vez de ponerle un rebenque le pusieron una fusta, y en vez del sombrero gaucho, un sombrero muy raro.

entrevista **Ezequiel Juárez**
introducción **Fernando M. Peña**

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

Esta lista no pretende ser exhaustiva sino apenas mencionar, aunque sea de pasada, el trabajo de cineastas que hicieron aportes esenciales al cine de animación rioplatense:

Burone Bruché tuvo en los '40 una empresa más o menos propia con la que realizó comerciales y numerosos argumentales sobre personajes suyos, como el payaso Pamplino o Contreras ("*El hombre que siempre lleva la contra*") o ingenuas series didácticas como *El refrán animado*. Quienes trabajaron con él lo recuerdan como alguien un tanto difícil y distante. Sus cortos argumentales circularon en copias de 16mm –mudas– a través de la distribuidora Cinepa. Entre sus numerosos trabajos por encargo debe citarse una animación especial para el epílogo de la comedia **Eclipse de sol** (Saslavsky, 1950) con Libertad Lamarque.

Jorge N. Caro trabajó con Bruché y luego siguió su propio camino, intentando hacer cortos de un acto (entre 6 y 8 minutos, a la manera de las productoras norteamericanas) con un personaje propio, una vizcacha llamada Plácido. Llegó a terminar al menos tres de estos cortos, uno de los cuales (**Puños de campeón**) se estrenó en salas cinematográficas como complemento, a comienzos de los '50. La mayor parte de su vida trabajó realizando comerciales en Argentina y Perú. A partir de la revisión de su obra, conservada por su familia, es posible verificar que en sus cortos Caro sabía sacar el máximo de los escasos recursos con que contaba, era un excelente *gagman* y tenía una enorme imaginación visual: los tres cortos con Plácido abundan en ideas de puesta en escena, en detalles de caracterización y en referencias locales, como una pelea que tiene lugar en el "Lona Park" o una caricatura de Luis Sandrini.

Carlos Constantini: dibujante, músico, animador. A fines de los '60 creó el memorable MacPerro, dinámico personaje animado que te mandaba a dormir. MacPerro tuvo una prolongación en un legendario suplemento de *Billiken*, de formato más pequeño que la revista, con secciones didácticas como *Así fue la cosa* e historietas seriadas, como la curiosa saga de ciencia-ficción *Los Bori-Bor*. Hacia la misma época, Constantini realizó una serie animada para TV, titulada *Doña Tele*, que se exhibía diariamente en breves episodios que conformaban una historia. A pesar de que la protagonista (una abuelita similar a la propietaria del canario Tweety) no es muy atractiva, la serie resulta fascinante por la forma evidente en que Constantini y su equipo se divertían animando al villano Barbeta y a su mascota, un pájaro con gorra llamado Grunchi. Un estilo gráfico característico y económico, argumentos completamente delirantes, un sentido muy personal y eficaz de los tiempos cómicos y el imaginativo empleo de instrumentos musicales para producir todo tipo de efectos sonoros deberían bastar para reconocer debidamente su trabajo. Durante los '70 hizo comerciales para la D.G.I. y más recientemente integró La banda elástica, hasta que una enfermedad lo apartó de la actividad.

Quirino Cristiani (1896-1984) fue el pionero máximo del género en Argentina. Hizo el primer largometraje animado de la historia del cine (**El apóstol**, 1917) y también el primer largo animado sonoro (**Peludópolis**, 1931), entre varios otros cortos animados satíricos (**Fir¡poBre!nan**, 1923) y un tercer largometraje, más enigmático, que se habría titulado **Sin dejar rastros** y que resultó prohibido por orden del ministerio del Interior. Todo ello con una técnica propia basada en el trabajo sobre siluetas animadas con un punzón, que daba resultados excelentes y permitía trabajar rápido y con poco personal. Hacia 1938 hizo el corto **El mono relojero**, con la técnica tradicional de dibujos sobre acetato, que a pesar de ser su trabajo menos representativo es lo único que se conserva de su obra. Hizo trabajos de laboratorio y animación comercial, antes de retirarse en los '60. El cineasta Jorge Surraco llegó a filmar una entrevista con él y lo hizo reconstruir su legendaria técnica de trabajo, que sin ese testimonio permanecería oscura. El investigador italiano Giannaberto Bendazzi le dedicó un libro (muy difícil de conseguir) y se hizo la única copia en fílmico de **El mono relojero** que podía verse en el país.

Irene Dodal y su marido Karen eran importantes en el cine de su país, Checoslovaquia, cuando la Segunda Guerra Mundial los obligó al exilio. Tras unos años en los Estados Unidos llegaron a la Argentina, donde el doctor Oscar Ivanissevich, entonces ministro de Educación, les proporcionó medios y garantías para desarrollar una abundante serie de dibujos animados didácticos, muy celebrados. Posteriores cambios en el ministerio echaron al olvido sus trabajos, al punto que hoy no hay textos que registren la presencia de los Dodal en Argentina. Karen falleció en 1987 e Irene donó poco después la única copia de **Apolon Musguette**, una de sus creaciones de fantasía más queridas, al Fondo Nacional de las Artes. Falleció en julio de 1989, sin alumnos ni parientes. Su cuerpo permaneció unos días en la morgue judicial.

Simón Feldman es cineasta y docente de larga y prestigiosa trayectoria. En animación hizo, prácticamente solo, el largometraje **Los cuatro secretos** (1975) y los cortos **Caraballo mató un gallo** y **Happy End**, ambos en 1983. Recientemente estaba trabajando en un nuevo proyecto vinculado al género.

Héctor Franzi: cineasta, cineclubista. En 1958 realizó un sencillo y conmovedor alegato antibélico titulado **Mambrú**, sobre canción popular. En los '60 realizó artesanalmente al menos otros dos cortometrajes de animación, **Kechuografías** y la excelente **Tarjetas postales**, en la que se las arregló para contar historias por medio de las imágenes que descubre en una colección de postales antiguas. **Kechuografías** y **Tarjetas postales** estaban en el Fondo Nacional de las Artes, hasta hace poco. **Mambrú**, en cambio, está más segura en un placard de su casa.

Víctor Iturralde Rúa o VAIR (la A es de Airtor); vasco legendario y anarquista, de fisonomía semejante a la del Sargento García, largamente dedicado a la docencia y al cineclubismo infantil. Su *curriculum* integra varias páginas, aunque él prefiera resumirlo en una hoja de anotador, pero bastará con recordar que fue uno de los críticos de cine más lúcidos y agudos que pasaron por las páginas de las revistas especializadas, y que sólo su obra en ese rubro sepulta varias veces la de otros colegas contemporáneos que hoy le serruchan impunemente el piso en la Universidad de Buenos Aires. Como animador hizo varios films pintados a mano cuadro a cuadro, sobre el ejemplo de McLaren, pero con innovadoras ideas propias. Su clásico **Petrolita**

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

(1958) por ejemplo, fue concebido para ser proyectado en Cinemascope. Aunque nunca ha fomentado la difusión de sus propios films, corresponde mencionar entre sus mejores obras un comercial que hizo –también a mano– para Telam, en el que resolvió con ingenio y simplicidad un elaborado argumento propio.

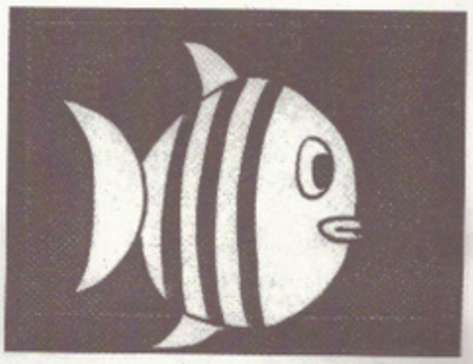
Juan Oliva (1910-1975) fue asistente de Cristiani en **El mono relojero** y en 1940 terminó **La caza del puma**, uno de los pocos cortometrajes animados argumentales del cine argentino. También se desempeñó largamente como docente, con un método propio por correspondencia que tuvo entre sus seguidores a Oscar Desplatz (uno de los mayores y más prolíficos animadores del cine publicitario) y al notorio coleccionista Enrique Bouchard. La mayor parte de su obra se perdió en el desorden de su vida privada, aunque una copia muda de **La caza del puma** fue rescatada de oscursos depósitos por el coleccionista Fabio Manes. Su hija, Aninés Macadam, es una reconocida artista plástica.

Jorge Surraco y **Nora Antelo** llevaron a cabo entre 1983 y 1989 un taller de cine de animación para niños denominado "ImAn", que produjo más de treinta cortometrajes en súper 8mm. Los niños del taller elegían sus temas, determinaban qué técnicas de animación utilizarían, planificaban y rodaban sus films, en grupos coordinados por dos instructores. El proceso de creación se completaba en muestras públicas con debate, realizadas con cierta regularidad en el Cineclub Claridad y en el Centro Cultural General San Martín. El fin del súper 8 señaló también el fin del taller. Una experiencia similar fue conducida por Cristina Raschia y José Luis López en la ciudad de Mendoza.

Walter Tournier; artesano montevideano, realizador del notable cortometraje uruguayo **Mi pequeño paraíso**, brillante y personal comentario sobre la TV realizado con admirable síntesis expresiva. Integrante de la Cinemateca del Tercer Mundo, Tournier sufrió cárcel y luego optó por el exilio, primero en la Argentina de Isabel Perón y luego en Perú. Allí realizó con Jorge Denti y Nerio Barberis, del grupo Cine de la Base, el cortometraje clandestino testimonial **Las tres A son las tres armas**, en forma completamente artesanal, adentro de un departamento. De regreso en Montevideo montó el estudio Imágenes junto al cineasta y productor Mario Jacob, formó animadores, realizó comerciales y supervisó diversos proyectos educativos e infantiles, como la serie *Madre Tierra* o el mediometraje **Los escondites del sol**, basado en historias sobre la represión militar escritas y dibujadas por niños. (Paradójicamente, la exhibición de ese film fue prohibida para menores de 18 años). De momento, Tournier ha preferido dejar a un lado la animación, dedicarse a restaurar muebles y aparatos antiguos y a criar un flamante hijo, pero sus amigos sospechan un retorno. Mientras tanto, Imágenes terminó una excelente serie animada sobre chistes gráficos de Tabaré, con dirección de Tato Ariosa, que fue premiada como mejor trabajo de animación en la última edición del Festival de Video de Rosario.

Otras notas sobre animación en Film

"Tex Avery" (4; 4); "Los extremos del absurdo" (5; 58) sobre la obra de Bill Plympton; "Akira", de Katsuhiro Otomo (7; 46); "Urotzukidoji", de Hideo Takayama (9; 52); "Maestro de maestros" (10; 60) sobre Winsor McCay; "El persistente" (2; 40) y "Entre Chaplin y Armando Bo" (13; 48) sobre Pablo Rodríguez Jáuregui.



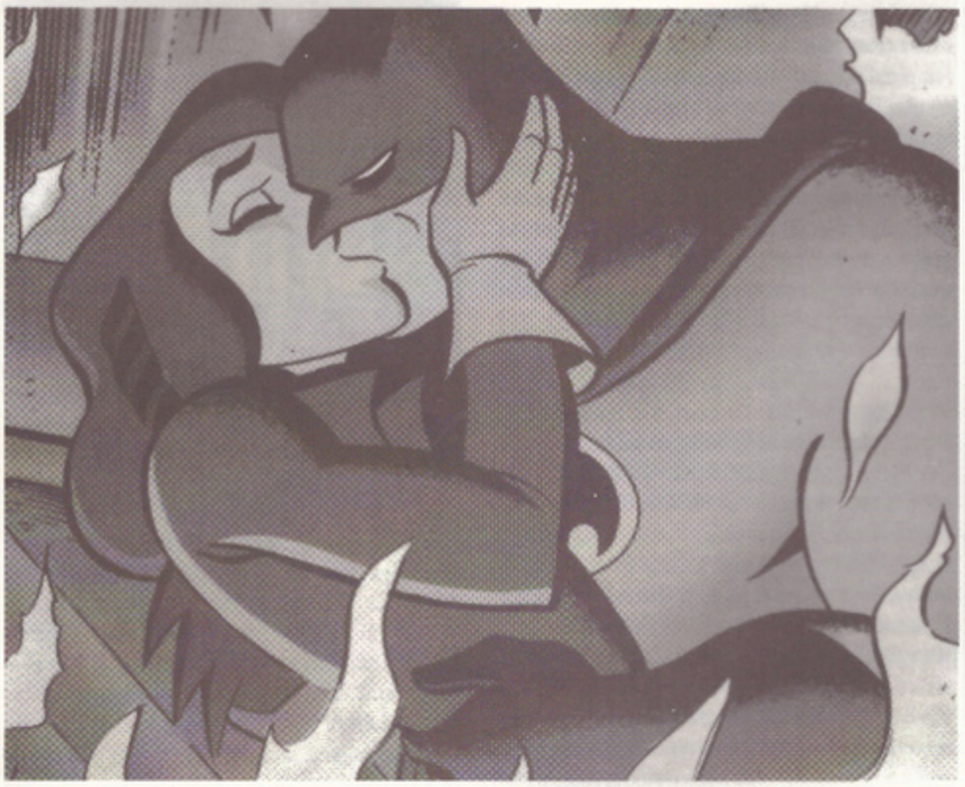
Hic... (arriba) y Petrolita (abajo), de Víctor Iturralde

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

Batman: la máscara del fantasma, de Eric Radomsky y Bruce Timm

Batman y la mujer del pasado

por **Fabio Blanco**



video

1. El caballero de las Tinieblas

Cuando Joel Schumacher, con sus modales de marquesa, afirma que **Batman Forever** es una vuelta al *comic*, en realidad está queriendo decir que apostó a una imagen del héroe predigerida y comercial, que fatalmente remite al Batman políticamente inofensivo de la era macartista y a aquella mala broma que fue la serie *camp* de los '60. Para algunos, *comic* es sinónimo de ingenuidad.

No era así como pensaban Eric Radomsky, Bruce W. Timm y Alan Burnett cuando crearon **Batman: The Animated Series**, un programa que por primera vez llevaba a la televisión las aproximaciones más interesantes al héroe, desde la del primer Bob Kane a la de Frank Miller. La serie presentó conceptos y temas sólo conocidos por los lectores del *comic*, como la tirante relación entre Batman y su pupilo, o la entereza del comisionado Jim Gordon y del detective Bullock; descubrió los siniestros corredores del Arkham Asylum, donde *freaks* como el Joker y el Espantapájaros son alojados cuando Batman los atrapa, y reflejó también la torturante esquizofrenia que latía en la mente del fiscal Harvey Dent y su trágica transformación en Two-Face.

Timm y Radomsky diseñaron estos personajes con los trazos simples de la línea clara (el estilo del dibujante Hergé y sus seguidores) para que se movieran en un marco de luces y sombras directamente inspirados en el cine negro. En efecto: la noche, la lluvia y los ambientes opresivos reinan en la serie. Los rostros casi siempre están en sombras, para ser apenas develados por la luz de la luna o de los relámpagos. Un recurso típico del cine negro, frecuentemente utilizado en la serie, es el del *flashback*. Hay un ejemplo notable en el episodio que comienza con Batman encerrado en una celda del Arkham Asylum, atado con un chaleco de fuerza, mientras los acontecimientos que lo llevaron a tal situación pasan a ser narrados en primera persona por la voz en *off* del héroe.

Este aparato formal está confirmado por citas a los clásicos del género: en el episodio *Never Too Late* se cuenta la historia de dos hermanos: los vemos cuando son niños, huyendo de la policía. Por accidente, uno de ellos engancha su pie entre dos rieles. El tren se acerca, pero él salva milagrosamente la vida y decide entonces el camino del Bien. Ya adultos, los hermanos se han convertido en un sacerdote y un capo mafioso, respectivamente. Estos personajes y su historia son un obvio homenaje a **Angels with Dirty faces** (*Angeles con caras sucias*, Michael Curtiz-1938), donde el gángster y el sacerdote eran interpretados por James Cagney y Pat O'Brien, respectivamente. La ominosa ciudad de Gotham existe aquí, como en las películas de Tim Burton, en una suerte de paradoja temporal. Anclada en los años '40, conviven en ella policías que patrullan en dirigibles y gángsters que disparan ametralladoras Thompson. Se conocen artículos tan modernos como el teléfono celular y los videocassettes pero se desconocen otros, como la televisión color.

Esta realidad desplazada provoca un extrañamiento que se constituye en verosímil de la serie: pueden trasladarse a ella cualquiera de las aventuras de Batman publicadas en los últimos 56 años. Así, los clásicos de los '70 de Denny O'Neil (*Daughter of the Demon*, *Moon of the Wolf*) e historias dibujadas por Bob Kane en los '40 (*Robin the Wonder Boy*) han sido adaptadas con el mismo impacto visual como resultado.

En la Navidad de 1993, a casi dos años del comienzo de la serie, se estrenó en los cines yanquis un largometraje derivado de la misma: **Batman: Mask of the Phantasm**, que llegó en video a la Argentina con un decente doblaje chileno.

2. La única tentación de Batman

La historia de **La máscara del fantasma** comienza cuando Chuckie Sol –que tiene los rasgos y la voz original de Dick Miller[1], actor de culto muy utilizado por Roger Corman y Joe Dante– es conducido a la muerte por un extraño encapuchado. Batman es visto en el lugar y resulta acusado del crimen por el concejal Arthur Reeves. Reeves confía en conquistar a una antigua novia de Bruce Wayne que ha vuelto a Gotham, y para molestar al *playboy*, la menciona. Wayne recuerda su primer encuentro con Andrea Beaumont en un cementerio y su primera salida como "vigilante" nocturno. Este es

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

el primero de los *flashbacks* que, como contrapunto de la investigación en tiempo presente, estructuran toda la película. En ellos se verá cómo el progresivo romance entre Bruce y Andrea aleja al héroe del juramento que había hecho a sus padres. Ella representa el camino de la felicidad, alternativa que Wayne ha desechado hace tiempo. Sólo cuando la relación se trunque, Batman podrá surgir.

Diez años después, todo ha cambiado para peor. La película se detiene en los detalles que señalan la continua putrefacción de la maldad y las esperanzas devenidas en desencanto: el orgulloso gángster Valestra, que arrojaba humo de su cigarro en la cara de los demás, es ahora un guiñapo que respira en un tubo de oxígeno; el concejal Reeves es un ex-chupatintas que pagó su carrera política con dinero sucio; el frío asesino de la banda de Valestra se ha transformado en un furioso criminal psicótico; lo que fuera la Feria Mundial de Gotham, que Andrea y Bruce han visitado, con sus robots cantando loas al futuro, es la ruinosa guarida del Joker. El mismo carácter de Bruce Wayne ha cambiado: en su primera salida como vigilante, disfrazado apenas con un pasamontañas, su ánimo es entusiasta, alegre; se parece a la actitud de su héroe... el Zorro. Ya como Batman, resulta un héroe trágico que acepta su destino, más allá de su voluntad y de sus dudas.

Cuando él y Andrea se vuelven a encontrar, ceden al impulso de maltratarse, y ella lo hiere con sus palabras. El motivo de la ruptura de años atrás no ha sido develado y la situación se parece a la de Rick e Ilse en **Casablanca**. Aquí también se libra una triste batalla de sentimientos entre la felicidad personal y el deber para con los demás.

3. Batiseñales

La idea de presentar el destino de Bruce Wayne como algo ineludible procede de dos obras del genial dibujante y guionista Frank Miller: *Batman: the Dark Knight Returns* y *Batman: Year One* publicada en cuatro partes por Perfil. En la primera, la muerte de un segundo Robin ha provocado en el millonario la decisión de jubilar a su *alter ego*. Pero después de 10 años de retiro, una fuerza extraña simbolizada por un murciélago habla aún dentro de él: "*Tú no puedes detenerme... ¡ni con vino ni con el peso de la edad!*–dice la voz– *Tratas de callarme, pero tu voz es débil. No hay como escapar de mí... Porque soy tu alma*". Y con 55 años encima, Batman emprende su última batalla .

Batman: Year One describe el final dramático de su primera salida como vigilante: vuelto a su casa gravemente herido, con una campana a mano para llamar a Alfred, Bruce pide una respuesta al espíritu de su padre. Si no la obtiene, se dejará desangrar. ¿Cómo asustar a los criminales? Entonces, un enorme murciélago rompe el ventanal y se posa sobre el busto de su padre. "*Entiendo, padre* —dice— *seré un murciélago*". Y toca la campana.

Estas señales del destino rondan todo el tiempo al Bruce Wayne del film *La máscara del fantasma*. Los nubarrones que cubren el cementerio tras su primer encuentro con Andrea, el murciélago aleteando fuera de la ventana y los truenos con los que parecen responder sus padres cuando él intenta romper el juramento, son leves preludios de la tormenta de quirópteros que vomitará la tierra cuando ellos se comprometan.

Una importante influencia sobre el tratamiento de la serie es la del dibujo animado japonés o *anime*. Hay sobre todo una admiración por **Akira**, la obra maestra de Katsuhiro Otomo (ver ***Film*** 7), que podía notarse especialmente en el episodio *Mudslide* donde las transformaciones de Clayface recuerdan a las de Tetsuo[2]. Esta admiración llega un poco más lejos en **La máscara del fantasma**. La escena en que Bruce Wayne arroja a un motorista de su vehículo, es idéntica a una de las escenas de **Akira**, en la que Kaneda recupera su moto; otras escenas como la de la mochila-cohete o la del helicóptero que amenaza a Batman, parecen inocentes variaciones. No se trata de plagio: se tata más bien de igualar aquello que se aprecia como ideal. Un rumor menciona una próxima serie de estos realizadores sobre Superman. Aquellos que consideran a los cortos animados del Hombre de acero que hicieron los hermanos Fleischer en los '40 como antecedentes de **Batman: The Animated series**, pensarán que el círculo se cierra felizmente. De continuar Joel Schumacher y sus monigotes perpetrando los otros films, siempre quedará **Batman: la máscara del fantasma** como un bálsamo para el espíritu.

Notas

1. Otros notables del elenco original, perdido en el doblaje, son Mark Hamill y Stacy Keach.

2. También, en el episodio que presentaba a Batgirl sucedían hechos semejantes a los de una secuencia de la historieta de Otomo, que en su versión occidental apareció en el n. 28.

Batman: la máscara del fantasma
(*Batman: Mask of the Phantasm*, EE.UU. 1993)

Dirección: Eric Radomsky y Bruce Timm. *argumento:* Alan Burnett. *guión:* A. Burnett, Paul Dini, Martin Pasco, Michael Reeve. *música:* Shirley Walker. *producción:* Benjamin Melniker, Michael Uslan. *duración original:* 76'.

&

Young & Younger
de Percy Adlön,
con Donald Shuterland.
Del director de Celeste, Bagdad Café y Mi dulce bebé.
(Transmundo)

El ataque de la mujer gigante
de Christopher Guest,
con Daryl Hannah.
Sobre el modelo de cine de ciencia-ficción de los '50.
(Transeuropa)

Nuestra casa de verano
de Waris Hussein,
con Jeanne Moreau.
(Gatividéo)

Tontos... pero no tanto
de Neri Parenti,
con Mario Cecchi Gori.
Cine italiano cuyo título original aquí destrozado es El cómico.
(AVH)

Cuentos de la cripta/ Noche diabólica: la película
de Ernest Dickerson,
con Billy Zane.
(AVH)

Marionetas humanas
de Stuart Orme,
con Donald Sutherland.
(Gatividéo)

Asesinos en el aire
de Mel Smith,
con Mary Stuart Masterson y Alan Arkin.
(AVH)

Línea de locos
de Nora Ephron,
con Steve Martin, Madeline Kahn y Juliette Lewis.
(LK-Tel)

Una mujer sin fronteras
de Maggie Greenwald,
con Suzy Amis.
(Transeuropa)

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

Kubrick por tres

armas al hombro

por **Marcelo Dos Santos**

La escena del fusilamiento en ***La patrulla infernal*** *(1957)*

"Nosotros teníamos la costa
Y ellos las tierras altas.
Nosotros teníamos el día
En la palma de la mano.
Ellos gobernaban la noche,
Y la noche parecía durar tanto
como seis semanas en Parris Island.
Y nos dijimos que caeríamos juntos.
Nos juramos que caeríamos todos juntos".
Billy Joel: *Good Night Saigon*

"*Lo que no nos mata nos fortalece*"
Nietzsche

La patrulla infernal
(*Paths of Glory*, EE.UU.-1957)
Argumento: novela de Humphrey Cobbs. *guión:* Kubrick, Calder Willingham, Jim Thompson. *con:* Kirk Douglas, Ralph Meeker, Adolphe Menjou, George Macready, Timothy Carey, Susanne Christian, Emile Meyer. *duración original:* 86'. *editó:* VER

La guerra contra esta obra comienza desde su mismísimo título. Se la retitula **La patrulla infernal** para ocultar la furiosa ironía del nombre inglés (lit. "Senderos de gloria"), cuando no hay gloria en todo el film, sino una vergonzosa destrucción de tropa propia, un entreguismo mafioso y dilettante que, de generalizarse, hubiera redundado en la ignominiosa destrucción del ejército francés. Los generales retratados por Kubrick se hubieran encontrado muy a gusto en Malvinas, por poner un caso famoso, y hubieran fracasado miserablemente en un ejército en serio embarcado en una guerra en serio.

Hay un naturalismo desatado en el modo en que Kubrick pone en escena la vida en las sórdidas trincheras francesas, donde la disquisición más importante es poder decir: "Fulano fue hasta el alambrado", sólo para que el oficial responda mecánicamente: "¿Qué alambrado? ¿El nuestro o el de ellos?".

Los soldados son fusilados, la artillería es instruída para matar prolijamente a los cuadros propios, los generales juegan mientras los hombres mueren y las guerras se pierden sobre el papel. La actuación de Kirk Douglas, memorable y llena de odio, prefigura el Espartaco que encarnaría a continuación.

Las figuras investidas de autoridad —oficiales, capellanes— son los villanos de esta película de guerra donde, al igual que en **Nacido para matar**, el combate es entre ellos mismos, donde casi no se dispara contra el enemigo, sino exclusivamente contra los compatriotas. En **La patrulla...** no se ve a un sólo alemán, a excepción de la joven cantante que es capaz, en el último minuto de película, de convertir a los soldados franceses a la causa del Kaiser. Wolfgang Petersen tomaría este recurso en **Das Boot**, donde los tripulantes de un submarino alemán cantan *Tipperary* a voz en cuello. La joven, Susanne Christian, dicho sea de paso, llegaría a compartir el lecho del realizador.

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

Los malignos Adolphe Menjou, con su cara de satisfecho gato capón, que en determinado momento le dice a Dax: "*Usted realmente quería salvar a esos hombres del fusilamiento, ¿no? Usted es un idealista. Me da lástima*", y George Macready, frío como un verdugo, contribuyen a reforzar la imagen que el escritor Jim Thompson —sí, el de los policiales hemofílicos y perversos— quiso imprimir a la historia: por malos que sean los contrarios, nunca serán peores que tus propios jefes.

Espartaco
(*Spartacus*, EE.UU.-1960)
Argumento: novela de Howard Fast. *guión:* Dalton Trumbo. *con:* Kirk Douglas, Laurence Olivier, James Dall, Jean Simmons, Peter Ustinov, Tony Curtis, Charles Laughton, Woody Strode. *duración original:* 196'. *editó:* Renacimiento

"*Graco rió.*
—¡Qué sé yo, Julia! La política es una mentira. La Historia es el registro de la mentira. Si sale usted mañana al camino y mira las cruces, verá la única verdad sobre Espartaco. Muerte, nada más. Todo lo demás es pura invención"
Howard Fast: *Espartaco*

El triste sino del esclavo —en esta oportunidad, "esclavos técnicos", en medio de un estado legalmente esclavista— es retratado por SK con crudeza refinada, respeto reverente y una grandilocuencia que no desentona en absoluto con el calibre de los acontecimientos que narra.

Espartaco fue un esclavo tracio, hijo y nieto de esclavos, que vivió en la Italia del siglo I a.c. Su destino era perecer en las minas de oro de Egipto, pero su resistencia física, su carácter sanguinario y, fundamentalmente, su resentimiento, provocaron que fuera comprado por un lanista (traficante y entrenador de gladiadores), Lentulo Baciato. Con su cabello cortado al rape, masajeado, alimentado y cuidado, Espartaco se convirtió en un animal destinado tarde o temprano al sacrificio, a la munera —combates por parejas donde al vencedor se lo hace luchar con otro y otro contrincante, hasta que sólo uno queda vivo para ser crucificado—, al combate simple por parejas o a ser cortado en pedazos por dos o más oponentes.

El resto de la historia es conocido: Espartaco rebela a sus compañeros gladiadores de la escuela de Baciato, matan a sus entrenadores y se escapan.

El fin de la rebelión siempre será un misterio: cómo este esclavo analfabeto, que en toda su vida nunca había tenido acceso a la educación reservada a los ciudadanos, que había crecido y madurado en la oscuridad de las minas, fue capaz de organizar un aguerrido ejército de cien mil hombres, derrotando siete veces a tres Legiones diferentes y poniendo en jaque al poder militar de Roma durante cuatro años, es algo que los estudiosos de la guerra jamás llegarán a comprender. Pompeyo primero, y Marco Licinio Craso después, dos de los generales más prestigiosos de la República, fueron vencidos por este ejército de esclavos, a quien ellos consideraban menos que una manada de animales, menos que una pila de herramientas. La realidad histórica indica que Espartaco fue quien más cerca estuvo de borrar a Roma de la faz de la Tierra, para siempre, completamente. Muy cerca, demasiado, más cerca que Aníbal y sus cartagineses, mucho más cerca que nadie. Si Espartaco hubiese ganado, Roma habría sucumbido en el siglo I antes de Cristo, y ni Nerón, ni Calígula, ni Constantino ni los Papas hubieran existido. El mundo hoy sería muy diferente. Tal vez hasta mejor.

"*Recuerdas a Charlie?*
Recuerdas a Baker?
Perdieron sus infancias
En cada acre".
Billy Joel: *Good Night Saigon*

Pero Espartaco y los suyos fueron crucificados —la cruz, la cruz, ese pintoresco invento cartaginés— uno junto a otro, todo a lo largo de la Via Appia, a ambos lados del camino, desde Capua hasta Roma.

Esta es la historia que Kubrick leyó en la maravillosa novela de Howard Fast, autor de joyitas como *El filo del futuro*. Esta es la historia cuyo guión escribió el magnífico Dalton Trumbo, autor de esa obra cumbre del espíritu humano que se llama *Johnny tomó su fusil*, y que tanto tiene que ver con la guerra, la esclavitud y la fuerza vital. Esta es la historia para la que reunió un elenco espectacular, encabezado por Kirk Douglas en su mejor momento, Jean Simmons con su coraje y su sensualidad, los maestros Charles Laughton, Laurence Olivier y Peter Ustinov, el lánguido y seductor -para quienes gusten de la carne de chancho- James Dall y al intrascendente Tony Curtis, a cargo del único personaje inventado, que no figura en la novela de Fast y que Trumbo introduce en el guión con el objeto de demostrar que los romanos no sólo esclavizaban a los oriundos de países dominados, sino que había esclavos de estirpe italiana, lo que a todas luces es un infundio histórico. En efecto, el papel de Curtis, Antonino, de apellido italiano, romano, patricio y noble, de conducta dudosamente viril, lugarteniente y amigo de Espartaco, es en la novela David, un gladiador judío de la Fenicia, que será crucificado último en lugar del jefe desaparecido. ▶

& Kubrick en video

Casta de malditos
(*The Killing*, 1956)
con Sterling Hayden
y Coleen Gray.
(Renacimiento)

Lolita
(1962)
con Peter Sellers,
James Mason y Sue Lyon.
(Gatividéo)

Doctor insólito
(*Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1963)
con Peter Sellers
y George C. Scott.
(LK-Tel)

2001, Odisea del espacio
(*2001: A Space Odyssey*, 1968)
con Keir Dullea
y Gary Lockwood.
(Gatividéo)

La naranja mecánica
(*A Clockwork Orange*, 1971)
con Malcolm McDowell
y Patrick Magee.
(AVH)

Barry Lyndon
(1975)
con Ryan O'Neal
y Marisa Berenson.
(AVH)

El resplandor
(*The Shining*, 1980)
con Jack Nicholson
y Shelley Duvall.
(AVH)

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

"Las crucifixiones eran muy comunes en Roma. Cuando Roma conquistó a Cartago, muchas generaciones antes, tomó lo mejor de cuanto había conquistado y de ese botín se destacaban el sistema de plantaciones y el crucifijo. Hubo algo en esas cruces de las que pendía un hombre, que se apoderó de la fantasía de Roma, y ahora el mundo había olvidado que el origen era cartaginés, ya que se había convertido en símbolo tan universal de civilización. Allí donde llegaban las carreteras romanas, allí iban las cruces, los sistemas de plantaciones y los combates de parejas con su enorme desprecio por la vida humana en cautiverio y el incontenible impulso de exprimir oro de la sangre y el sudor de la Humanidad"

Howard Fast: *Espartaco*

El film transcurre sin respiro para el espectador, apoyado en las perfectas reconstrucciones históricas y en las actuaciones memorables y sin fisuras. El amor entre Espartaco y Varinia, en medio de una guerra que, a esas alturas, ya no tiene esperanza y resuelto con muy poco diálogo, termina de convertir al film en una exaltación vital, una mirada extática sobre la capacidad de lucha, y un manifiesto combativo sobre las libertades individuales, todo ello subrayado por la grandiosa partitura de Alex North —¿quién no recuerda el tema de *Titanes en el Ring*?—, que presta su apoyatura emocional para la impresionante visualidad general.

Pero todo se acaba y cuando Craso los derrota, una vez más, el último refugio de los esclavos será nuevamente, la muerte igualitaria.

Nacido para matar

(*Full Metal Jacket*, EE.UU.-1987)
Argumento: novela *The Short-Timers*, de Gustav Hasford. *guión:* Stanley Kubrick, Michael Herr y Gustav Hasford. *con:* Matthew Modine, Adam Baldwin, Vincent D'Onofrio, Lee Ermey, Dorian Harewood, Kevyn Major-Howard, Arliss Howard. *duración original:* 116'. *editó:* AVH

"Y éramos afilados,
Afilados como cuchillos,
Y éramos tan gung ho
como para entregar nuestras vidas"

Billy Joel: *Good Night Saigon*

La publicidad fue nefasta: "*La mejor película de guerra de todos los tiempos*". El que escribió eso no vio **Full Metal Jacket**, que no es una película de guerra. Trata sobre la paz y la esclavitud, y los esclavos son soldados, como todos los soldados son esclavos de sus jefes, de su nostalgia, de su miedo. En realidad, el filme gira alrededor del concepto de *shortness* (en inglés, "brevedad"), término que los soldados norteamericanos en Vietnam utilizaban para designar a quien estaba por cumplir su tiempo de servicio. Así, *short* era un tipo que estaba por regresar a América, al "mundo".

Fue filmada íntegramente en Londres, donde Kubrick alquiló una zona de gasómetros abandonada, abrió el gas y lo encendió para simular los múltiples incendios en Khe Sahn y Da Nang. Pero como el fuego sólo puede ser visualizado adecuadamente en la penumbra, las escenas de gasómetros sólo podían rodarse en los crepúsculos, y casi siempre en tiempo real, esto es, el sol tarda, en el filme, el mismo tiempo en ocultarse que el que tarda en la realidad. Toda esta complicación dio a esas secuencias una cualidad lumínica incomparable, con dominantes rojas y naranjas, que brinda un marco de alucinante dramatismo a las vidas —y las muertes— de estos esclavos, soldados-niños que han cumplido ya su ritual de la virilidad en el entrenamiento, y que rinden sus existencias a sus amos invisibles, omnipotentes y terribles.

"No tengo miedo de morir —les dijo a los gladiadores— Es mejor que morir en el circo. Pero más quisiera seguir a este hombre que morir. Más quisiera seguir a este hombre y ver adónde nos lleva. Pero si yo muero, acuérdense de mí y no le hagan daño. Los tracios le llaman padre, y nosotros somos como criaturas, pero él nos arrancará el demonio de adentro"

Howard Fast: *Espartaco*

El día en que se hacía el *casting* de los actores de **Full Metal Jacket**, la producción recibió una carta dirigida al director, donde un ex-sargento instructor del Centro de Entrenamiento del Cuerpo de Infantería de Marina de los Estados Unidos en Parris Island, se ofrecía como *technical advisor* (asesor técnico) para el rodaje. Se llamaba Lee Ermey, y Kubrick concertó de inmediato una entrevista. Sopresivamente, el tal Ermey se presentó en el estudio, vestido con su impecable uniforme, sus condecoraciones —"corazón púrpura", "medalla de servicios distinguidos del Congreso"— y su fusta. Asombrado, un asistente lo llevó ante la presencia de Stan.

Luego de los saludos de rigor, el cineasta le preguntó cómo haría para seleccionar a los actores adecuados, a lo que Ermey respondió: "*Déjemelos a mí*". A un gesto de Kubrick, más de cuatrocientos aspirantes fueron obligados a formar una fila frente al militar, que comenzó por presentarse y cubrirlos de improperios. Los que protestaron fueron inmediatamente despedidos. Los que se quedaron y aceptaron sumisamente los insultos, miraron incrédulamente a su alrededor, mientras Ermey chillaba: "*¡Pecho a tierra, y dénme 25, manga de maricones!*". Unos setenta actores comprendieron el truco, y así comenzó el *casting* más raro de la historia, que consistió íntegramente en un agotador, humillante y doloroso entrenamiento militar. Los que sobrevivieron son, ni más ni menos, los protagonistas de la película. Y Kubrick terminó ofreciendo el papel del Sargento Instructor de Artillería Hartman al mismísimo Ermey.

Como siempre en Kubrick, el entrenamiento militar y la vejación esclava irán de la mano: como siempre, los soldados-siervos no serán llamados por sus nombres, ni siquiera por sus números, sino por un apodo malsonante. El cabello de los hombres —como en **La patrulla infernal** y **Espartaco**— es cortado a cero, como recurso efectivo para cortar los últimos lazos del esclavo con su vida anterior. Terrible, terrible, terrible.

El rodaje debe haber sido extrañísimo: tanto en estudios como en locación, el ambiente era, ni más ni menos, el de un campamento militar en tiempos de guerra: los soldados se levantaban a las 6 de la mañana, arrastrando a los técnicos, a fin de dar comienzo a un nuevo día de instrucción militar dirigido con entusiasmo por Ermey. El realismo de la película, como corolario, es escalofriante. Algunos ejemplos: en varias secuencias, el impresionante retroceso de los cañones de los tanques, que hace que semejantes vehículos de 30 toneladas den un salto hacia atrás, se logró mediante el sencillo procedimiento de cargar los mismos con munición real. La escena en que la patrulla bate el frente de un edificio buscando al francotirador oculto se hizo ubicando varios miles de pequeñas cargas explosivas en el frente del mismo, detonadas por cable. Se pintaron cientos de carteles de señalización en lengua vietnamita, así como carteles de publicidad, diarios, revistas, etc. Así, se reconstruyeron Saigón, Da Nang, la Colina de la Hamburguesa, Dabney Hill, el delta del Mekong, Phu Bai, Bien Hoa y otras ciudades vietnamitas en forma perfecta... en pleno centro de Londres.

"Y ellos eran afilados,
Afilados como cuchillos,
Y escuchaban el ruido de nuestros motores,
Contaban los rotores
Y esperaban que llegáramos"

Billy Joel: *Good Night Saigon*

Para cierto sector de la crítica, la debilidad más grande de **Full Metal Jacket** es el quiebre fundamental que presenta en la narración, de modo que la primera mitad no tiene nada que ver con la segunda —el entrenamiento en Parris y el combate en Vietnam, respectivamente—. También, para el caso, **La patrulla infernal** está dividida en dos partes netas: la trinchera y la corte militar.

Esto no es un defecto: está puesto allí deliberadamente, como recurso estético de cara a brindar al film una simetría y un equilibrio matemático que de otro modo no poseería. Claro, la guerra se pierde en medio de la historia, pero es que no se trata de una película de guerra. Los soldados, esclavos de su superior en Parris Island, y del enemigo en Vietnam, necesitaban de ese quiebre estético para comprender que el destino del esclavo es sólo uno; que las circunstancias de su esclavitud podrán cambiar, pero sólo para presentarles un nuevo amo.

La muerte, Libertadora Suprema, se acordará tarde o temprano de esos jóvenes que, en el entrenamiento, oraban a sus armas y cantaban canciones de guerra, muerte y destrucción, pero que, ya "cortos", regresan del campo de batalla entonando

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

a grito pelado la canción del Club de Mickey Mouse, como símbolo de la nostalgia por la infancia perdida. Sabemos cómo quedará la historia: volverán al mundo para seguir siendo esclavos —*instrumenta vocale*— del desempleo, de la droga, de los "amos".

Enormes, atormentadas actuaciones de Lee Ermey y Vincent D'Onofrio como el soldado Gomer Pyle, joven gordo, problematizado e inútil, causante de todos los problemas del pelotón, por cuya ineptitud castigan a todos constantemente, que encuentra finalmente el objetivo de su vida convirtiéndose en francotirador. Antes de ir a Vietnam a matar *gooks* prefiere, sin embargo, tomar su M-14 y meterle un proyectil del 7,62 encamisado en metal ("full metal jacket", de ahí el título) al buenazo del Sargento Hartman, autor de la famosa frase: "*¿Saben quién fue Lee Harvey Oswald? El que mató a JFK, muy bien. ¿Desde qué distancia? Setecientos cincuenta metros. ¿Y dónde aprendió a tirar ese sujeto? ¡Con los marines! ¡Excelente! Acertó tres veces sobre un blanco móvil con un fusil italiano de cerrojo, logrando dos impactos, incluyendo una cabeza. Esto demuestra lo que puede hacer un marine bien motivado con su fusil*". Sin duda, antes de morir, el Sargento debe haber festejado gozoso la precisión del disparo que lo mandaba a "*un mundo de mierda*". Es interesante la relación entre los soldados-esclavos y sus amos-oficiales. Hay un coronel que insiste en que "*dentro de cada vietnamita hay un norteamericano tratando de salir*" y un ametrallador de puerta de un Huey UH-1H que dice que él sólo bajó más de cien VC, disparando contra los campesinos. "*Los que corren son VC. Los que no corren son VC disciplinados. ¿No es un in-fierno la guerra?*".

Finalmente, "*short-timers*" de una buena vez, los jóvenes esclavos que no tuvieron la fortuna de encontrar a la muerte libertadora, regresarán al "mundo" a seguir arrastrando sus cadenas.

Un clásico absoluto.

SERVICIOS A ESTUDIANTES DE IMAGEN

Edición MX50 - 4 Casset.
Operando vos mismo
(si no sabés, te enseñamos)
hora: $ 9

Alquiler de Equipo
Filmación - Iluminación - Sonido

Trípode Luz
$ 2 jornada

Cámara AG450
$ 30 jornada

Fresnel 1000
$ 10 jornada

Mic. Inalámbricos
$ 20 jornada

Alargues - Banderas porta telgo
y todo lo que necesites

EE.UU 1819 1º Piso Dto. 5
Capital
Tel: 383 - 0627

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

Margarita Bali y Silvina Szperling

video-danza: un género a descubrir

por **Mariela Galgano**

En 1993 se organizó el Primer Taller de Video-Danza para coreógrafos, dictado por el realizador Jorge Coscia, evento con el que comenzó en Argentina la historia de este "género videográfico". Hasta ahora, la mirada de los coreógrafos a la hora de crear era puramente teatral. El video les abre nuevas posibilidades creativas: ya no sólo manejan el movimiento, sino también el tiempo y el espacio. Esta posibilidad de multiplicar sus miradas es el desafío al que se enfrentan, después, en la mesa de edición. Entre el 4 y el 19 de agosto pasado, el Centro Cultural Ricardo Rojas organizó el Primer Encuentro Internacional de Video-Danza, durante el cual Margarita Bali y Silvina Szperling –coreógrafas, bailarinas y realizadoras– dialogaron con *Film*.

Margarita Bali: -A partir del taller de Coscia se abrieron nuevas posibilidades, especialmente en cuanto a poder salir y utilizar espacios diferentes al armar las coreografías. Ella [Szperling] se concentró en los primeros planos, en la fragmentación de los cuerpos, en la piel; y yo fui al exterior con una soga y una tela enorme a colgar bailarines en el espacio. Usé bancos y árboles de la Biblioteca Nacional.

Silvina Szperling: –Ese material se llamó **Asalto al patio** y es el primer video danza premiado con Mención Especial en el ICI '94. Con este certamen se inauguró la categoría, porque nosotras nos habíamos anotado en video experimental. En poco tiempo el género fue creciendo y el del Rojas hoy ya es un Encuentro Internacional.

MB: -Después de editar mi material "normalmente" hice una nueva edición, tratando de experimentar con las texturas y el color. Salí a filmar telas y paredes y por sobreimpresión las incorporé al espacio en que estaban los bailarines. Después de trabajar veinte años en un escenario a la italiana, que es un agujero negro donde hay piso y fondo negros, poder salir al exterior cambió mi dinámica e incluso el tipo de movimiento que uso para las coreografías. Poder jugar con el tiempo también fue importante: hacer saltar a un bailarín en una escena y en la siguiente tenerlo en una trampa. Cuando trabajé con Pino Solanas en **El exilio de Gardel** no tenía estos elementos. Si pudiera, hoy lo haría diferente, ya que las coreografías se prepararon para un público frontal y sólo en el momento de filmar él decidía dónde poner la cámara. De todos modos, habría que diferenciar el video-danza como producto final, del video en simultáneo con un espectáculo.

SS: –Sí, ese es otro rubro: danza en pantalla y en vivo. Yo hice esa experiencia en Estados Unidos. La posibilidad de traer imágenes del exterior al teatro es muy importante. Podés utilizar la pantalla como decorado pero también cambiar o duplicar la cantidad de gente que tenés en vivo, o usar la pantalla como una imagen especular del bailarín o la bailarina. Margarita también lo hizo aquí.

MB: –En el '94, cuando monté la obra **Líneas en fuga** en la temporada Nucleodanza del Teatro Alvear. Ahí trabajé de manera simbiótica la presencia real del intérprete y la imagen del video. Es una coreografía creada a partir de mis tres trabajos en video-danza...

Hace unos diez años que existe el género. Para ello fue fundamental que, en Francia, las cadenas de TV estuviesen conectadas con grupos de danza. Ahí es común que una emisora vaya al espectáculo y lo filme con dos o tres cámaras simultáneas y edición. A partir de ahí, los canales propusieron a los coreógrafos trabajar conjuntamente.

SS: –Al Encuentro vino Douglas Rosemberg a dictar un taller paralelo. Es un artista norteamericano de larga trayectoria en el género, tanto en video-danza como en instalaciones. Mostró un material en fílmico, de los años '50, que es un video-danza en la medida en que empieza en un lugar, después sigue en un interior, luego vuelve al bosque y utiliza la cámara subjetiva. Es decir, hay antecedentes. Pero bajo la denominación "video-danza" y como movimiento fuerte, es algo que se da sobre todo en los últimos diez años, en Europa.

MB: –Se desarrolló en varios lugares: Birgit Cullberg en Suecia, Pina Bausch en Alemania, y otros en Estados Unidos, Bélgica e Inglaterra.

SS: –Este Encuentro Internacional va a servir para armar una videoteca sobre el tema aquí, en el Rojas, donde va a quedar todo el material seleccionado.

Obra realizada

Margarita Bali: **Paula en suspenso** (1993); **Asalto al patio**, **Dos en la cornisa** (1994).
Silvina Szperling: **Temblor** (1993); **Bilingual Duetto** –producido por el American Dance Festival y postproducido en Cablevision Durham, con auspicio de Cancillería Argentina–, **Una mujer en danza: Susana Tambutti** –documental (1994); **Argentinos en ADF** –documental.

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

BUENOS AIRES HERALD

Si su publicidad tiene objetivos precisos...

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

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

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

Buenos Aires Herald

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

Tenía un espíritu indomable que le impidió doblegarse ante los muchos contratiempos que atravesó en su trayectoria como director y guionista de cine y televisión. Lo que trascendió, sin embargo, fue la garra de narrador, y un concepto visionario en el uso del montaje, del ritmo y de la fotografía. Sam Peckinpah, el último duro de Hollywood, cambió el cine para siempre.

Para Hollywood era "El Sangriento Sam"; para los críticos, "el Mozart de la violencia"; para el feminismo, un cerdo machista; para la izquierda, un fascista peligroso; y para el público, un director de *westerns* que sabía filmar tiroteos y violaciones. Ninguna de esas calificaciones hace completa justicia con la obra de Sam Peckinpah (1925-1984), aunque él estaba acostumbrado y no parecía importarle demasiado. Lo que en verdad le importaba era hacer películas, y no siempre se lo permitieron. Eso sí fue una injusticia.

Una revisión más calmada de las catorce películas que conforman su filmografía comenzó poco tiempo después de su muerte, y parece tener una culminación en el último año, con la publicación de una biografía definitiva (*If They Move...Kill'Em: The Life and Times of Sam Peckinpah*, de David Weddle) y la reposición en Estados Unidos e Inglaterra de dos de sus mayores éxitos comerciales en versión integral: **La pandilla salvaje** y **Los perros de paja**. Si viviera, sería el momento para que los productores que antes lo marginaron le ofrecieran dirigir un *western* "a lo **Danza con lobos**", como si estuvieran inventando la pólvora. La Academia limpiaría su conciencia dándole un Oscar a la trayectoria, para compensar la total ignorancia que siempre le prodigó, y "el Mozart de la violencia" estaría de nuevo en las revistas.

Seguro que el viejo Sam los mandaría adonde más tuviera ganas. Ni su carácter ni su lenguaje se caracterizaban por la sutileza, algo que tuvo su precio laboral y que bien conocieron los ejecutivos de la Columbia y de Warner Bros. -carniceros de **Juramento de venganza** y **La pandilla salvaje** respectivamente- cuando lo declararon persona *non grata* bajo una lluvia de insultos. Había en Peckinpah una porfía radical de la que su arte era una manifestación simétrica, una bravura personal y creativa que no tuvo sucesores en el lavado cine industrial que lo sobrevivió, salvo honrosas excepciones entre las que se cuentan sus admiradores Scorsese y Tarantino. La reciente *remake* de **La fuga**, un vehículo algo cretino para escenas eróticas que aún así está por encima de la media, constituye un paradójico ejemplo del tratamiento "embellecido" que recibe en la actualidad lo que en Peckinpah, dos décadas antes, era información seca, ritmo tajante a base de montaje y no de trucos fotográficos.

Muertos vivientes

Pero Peckinpah estaría fuera de lugar en el Hollywood de hoy como lo estuvo en el de antes. Al igual que sus personajes, era un tipo sin sintonía con su tiempo, un solitario intransigente cuya idea del Paraíso estaba fuera de la ciudad y las oficinas, en los *sets* de filmación de Montana o México. Allí aparecía el espejismo del paisaje generoso de su infancia en Madera County, y se encarnaban las historias que le contaba su abuelo, un colono llegado al Oeste desde las costas de Holanda a mediados del siglo pasado. "*Ese mundo ya no existe*", dijo en un reportaje a *Playboy* de 1972. "*Me siento sin raíces*".

No era necesario que lo explicitara. Sobre ese sentimiento gira lo mejor de su obra; sobre el decaer sordo de una cultura semi-primitiva ante el advenimiento de la civilización; sobre el desajuste que sufre la identidad de alguien que está con un pie en la vieja era y otro en la nueva era. Eso les ocurría, ni más ni menos, a los "pistoleros del atardecer", a "la pandilla salvaje", a Cable Hogue (en **La balada del desierto**), a Junior Bonner (en **Hijo del torbellino**), a Pat Garrett y Billy the Kid. El mundo que ya no existe ha engendrado una especie de perdedor romántico muy parecido al propio Peckinpah, quien utilizó todos los medios a su alcance para, según decía, "*hacer catarsis*" y expresar desaliento, furia, melancolía.

Se ha observado con astucia que tanto él como John Ford conformaron ambos lados de la leyenda del Oeste. Mientras Ford había construído el camino al progreso y la Gran Esperanza Blanca, Peckinpah filmó la consecuencia depredadora de ambas cosas, el sueño pudriéndose, el dinero estropeando el paisaje. Con John Huston había afinidades distintas: el amor a México, la inclinación por personajes pintorescos que van y vienen, o se embarcan en absurdos viajes hacia la nada, sin hablar de la más "hustoniana" de sus películas, **La balada del desierto**, que tuvo su contrapunto un par de años después con **El juez del patíbulo** (*The Life and Times of Judge Roy Bean*, 1972), del propio Huston. Pero el maestro directo, quien le dio las primeras lecciones en escritura de guiones, montaje y dirección, fue Don Siegel, con el que trabajó en la Allied Artists de los '50 como director de diálogos, asistente de dirección, co-guionista y actor en **Muertos vivientes** (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956).

Por entonces, Peckinpah tenía treinta años y había dejado atrás la Academia Militar, la Universidad y el teatro, su primera actividad luego de mudarse a Los Angeles, en los tardíos '40. También había superado la presión familiar por seguir la carrera de Derecho y algunas dudas vocacionales

el hombr

que le surgieron al respecto. Nieto, hijo y hermano de jueces, su infancia y adolescencia "*eran ley y orden, honor, verdad y justicia de la noche a la mañana*". El hombre de cine se impuso sobre la tradición, finalmente, aunque la idea del sentido resbaladizo de la Ley y el Bien fue un espectro que nunca lo dejó en paz. Casi cuatro décadas después, en 1973, hacía decir al prófugo Billy the Kid (Kris Kristofferson) con Pat Garrett en los talones: "*No hace mucho tiempo yo era la ley para el viejo Chisum. Y Pat era el proscripto. La ley es algo extraño, ¿no?*".

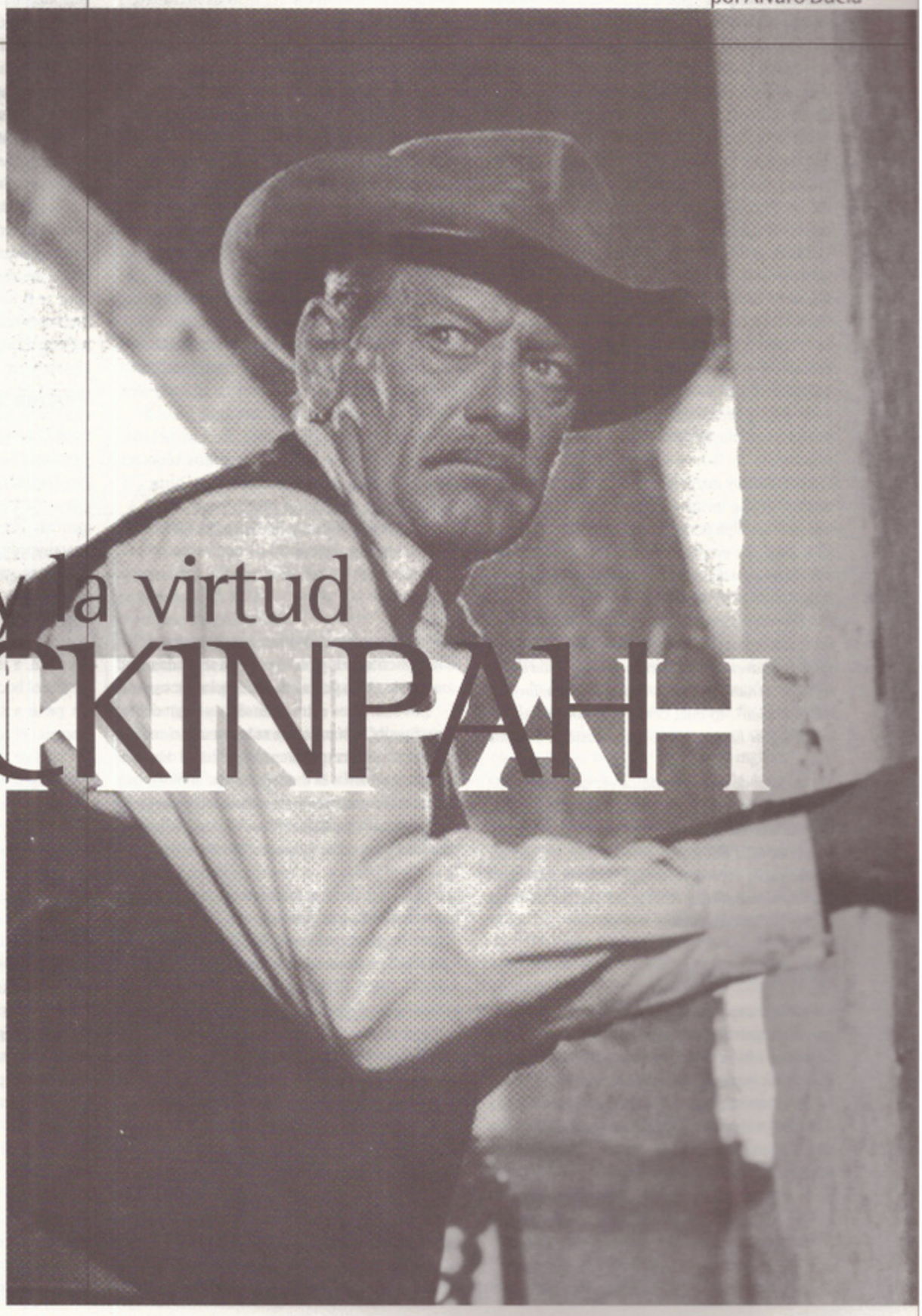
Artistas y modelos

Al mismo tiempo que abandonaba el teatro y comenzaba a trabajar con Siegel, Peckinpah ingresó a la televisión, donde hizo algunos cortos experimentales ("*para foguearme*") y completó su aprendizaje con nociones prácticas de manejo de cámara, iluminación y dirección. Continuó escribiendo guiones para sí mismo, ya que opinaba que eso era un prerrequisito para la completa formación del director, y algunos para el cine como el borrador de **El rostro impenetrable** (*One-Eyed Jacks*, 1961), luego desechado por el director y protagonista Marlon Brando. Pero su reputación como especialista en *westerns* vino de las seriales televisivas. Entre 1956 y 1960 escribió doce guiones para *La ley del revól*

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

por Alvaro Buela

a bestia y la virtud
PECKINPAH



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

ver, escribió y dirigió capítulos de *El hombre del rifle* y *Broken Arrow*, y junto a Bruce Geller creó *The Westerner*, con Brian Keith.

Tuvo la oportunidad de dirigir su primera película cuando Keith, que había firmado contrato con una pequeña productora asociada a Warner Bros., convenció al productor Charles B. Fitzsimmons. Aunque después haya renegado de ella, tratándola de "*historia banal*" donde "*los temas y la intriga me son ajenos*", **Obsesión de venganza** (*The Deadly Companions*, 1961) mantiene con entereza su pequeña anécdota: una mujer (Maureen O'Hara) debe atravesar territorio indígena para enterrar a su hijo, escoltada por un par de malvivientes y por el hombre que asesinó al niño por accidente (Keith).

Si bien aquel primer film fue saludado con tímido entusiasmo, no se escatimaron elogios para el siguiente título del director, **Pistoleros del atardecer** (*Guns in the Afternoon* o *Ride the High Country*, 1962). En efecto, fue una de los pocos films del Oeste hechos en los '60 que puede llamarse "clásico", cuando los *westerns* habían perdido actualidad y sus estrellas habían envejecido. Por esa razón la nueva administración de la MGM hizo poco para promoverla y la lanzó como un subproducto de matiné. De allí la rescató la crítica, ubicándola al lado de otros grandes *westerns* crepusculares y marcando lo simbólico de sus elementos: protagonistas veteranos –Joel McCrea y el último Randolph Scott– cumpliendo con dignidad su trabajo, en un mundo cambiante y regido por nuevas normas. Como casi toda reseña de la época, la de Emir Rodríguez Monegal admiró "*el cuidado extremo con que el director compone cada personaje y cada situación*" y sobre todo, "*la orquestación total de la aventura, la excelente utilización de los escenarios naturales (...) y la acertada conducción de su elenco*", lo cual constituía "*un modelo de cómo seguir haciendo brillantes* westerns *en estos días*".

A pesar de que fue la única vez que disfrutó de la unanimidad crítica, para Peckinpah aquél no era un modelo de cómo seguir haciendo brillantes *westerns*: estaba buscando un estilo menos convencional y más explosivo, donde el Oeste apareciera tan brutal como fue y donde las heridas de balas fueran heridas de balas.

Adiós ilusiones

La hora de explorar la estilización de la violencia pareció llegar con **Juramento de venganza** (*Major Dundee*, 1964), a filmarse en México, donde Peckinpah manejaría un gran presupuesto (US$ 5 millones era entonces una cifra poco común) para narrar en tres horas de metraje una épica ambientada en los últimos días de la Guerra Civil. En el libreto original (de Peckinpah y Oscar Saul) había tintes alegóricos sobre la división histórica de los Estados Unidos, y la búsqueda de unidad a través del enfrentamiento con indígenas renegados, liderado por un oficial de la Unión (Charlton Heston). El resultado dejó desconforme a todo el mundo, porque la Columbia quitó casi una hora de metraje sin el menor criterio lógico, dejando la segunda mitad convertida en un pegote de secuencias inconexas.

Quienes colaboraron con Peckinpah coinciden en el fanatismo que ponía en la labor, y también coinciden en que como jefe les exigía dejar la vida. Si por casualidad había algún técnico haragán o que cometía un error, por pequeño que fuera, no dudaba en echarlo al instante, sin tener en cuenta la cantidad de hijos que lo esperaban en casa. "El trabajo chapucero me saca de quicio", confesó una vez. "Y los incompetentes, la gente que no sabe hacer su trabajo, los quejosos y los imbéciles que hablan mucho y no hacen nada. No sé para qué diablos se metieron en el cine. Es claro que no para hacer películas. Es más bien una especie de masturbación. No quiero tenerlos a mi alrededor. Nosotros trabajamos duro. Por cierto, el día tiene más de ocho horas para quien se compromete con lo que hace".
Ese carácter creó una suerte de ranking de despidos de los sets de filmación, que tuvo su punto más alto con La balada del desierto **(treinta y seis), seguido por** La pandilla salvaje **(veintidós). De** Los perros de paja **sólo tuvieron que irse dos técnicos ingleses borrachines, y de** La fuga **una asistente de dirección que no era otra que la propia hija de Peckinpah: "No estaba rindiendo bien".**

Los conflictos entre el director y el productor Jerry Bresler habían comenzado durante el rodaje, con una atmósfera que avanzó de la lucha de poder al caos, y de allí a la desesperación, al punto que Charlton Heston ofreció resignar sus ingresos si lo dejaban hacer su trabajo. "*Fue un fiasco*", se lamentaba Peckinpah años después. "*Lloro cada vez que la veo*".

Los conflictos con la Columbia, más una mala fama de necio e irresponsable con los gastos y los plazos, llegaron a oídos de la MGM, para la cual Peckinpah preparaba **Adiós ilusiones** (*The Cincinnati Kid*, 1965). El título castellano sirve como irónico comentario para la desagradable interna que culminó con su despido al cuarto día de rodaje, sin mayores explicaciones, y para el boicot que durante los siguientes cuatro años lo mantuvo alejado de dirigir nada en ningún lado. Víctima de una lista negra particular, debió recurrir a seudónimos para escribir guiones televisivos que lo salvaran de la bancarrota aunque no pudieran salvar su matrimonio. También a ese período pertenecen dos libretos escritos para otros directores: **El gran combate** (*The Glory Guys*, Arnold Laven-1965) y **Pancho Villa cabalga** (*Villa Rides*, Buzz Kulik-1968), los cuales recibieron un tratamiento de aventura trivial que Peckinpah no dudó en calificar de "espantoso". Fueron años duros y el viejo Sam era un tango: sin dinero, sin mujer, alcohólico y con fantasías suicidas.

A principios de 1968 el panorama se tornó menos deprimente con el éxito conseguido por su adaptación para televisión de *El vino del mediodía*, la *nouvelle* de Katherine Ann Porter. A mediados de ese año, Peckinpah estaba de nuevo en acción.

En medio de la crisis, había estado hojeando varios guiones, considerando ideas propias y manejando eventuales proyectos. Había uno en particular que le atraía, escrito por Walon Green, Roy Sickner y el actor Lee Marvin. Tuvo la suerte de que entre la gente de Warner Bros. estuviera el productor Phil Feldman, un admirador rabioso de **Pistoleros del atardecer** que, *rara avis*, lo consideraba un genio. Feldman estaba encantado de trabajar en ese proyecto que le traía Peckinpah, y a él se debe en gran parte la resurrección con gloria del cineasta y ese vendaval de polvo y balas llamado **La pandilla salvaje** (*The Wild Bunch*).

Bishop Rides

La escena inicial del escorpión devorado por las hormigas fue una idea del actor Emilio Fernández. Lo contó al pasar como recuerdo de la infancia, sin imaginar que con ello cambiaría el destino de la película. Peckinpah saltó de la silla y de inmediato mandó pedir escorpiones y hormigas a California. Tuvo una visión mejor focalizada del rodaje y se puso a reescribir escenas. Ya estaban en Parras, México, con el rodaje comenzado, pero hasta entonces el trabajo venía algo errático. Ello se debía, en parte, a la paranoia de Peckinpah a que se repitiera el bochorno de **Juramento de venganza**, y en parte a su método de filmar: nada de *storyboards*, el guión siempre abierto a cambios, el armado de las escenas en el mismo *set* y con los actores en carne y hueso. Había acordado con Warner Bros. que les enviaría series de material filmado y montado por él y el editor Lou Lombardo mientras la producción continuaba, lo que le obligó a un ritmo de trabajo de veinte horas diarias durante los setenta días que duró el rodaje.

Aquello era un asunto personal, un asunto de excesos. Lo tenía sin cuidado si ocurría, como ocurrió, que debieran utilizarse noventa mil cinturones de balas de fogueo, que el *stock* de sangre falsa se agotara el primer día, o que se sobrepasara el presupuesto original (US$ 3,5 millones). Tenía un objetivo (superar la violencia de **Bonnie and Clyde**); tenía una inspiración (Kurosawa); tenía la voluntad de llegar hasta el final, y encima abstemio; y tenía una gran historia.

El argumento de Green y Sickner (Lee Marvin no recibió crédito) se basaba en un hecho real ocurrido en 1913, que involucraba el robo a mano armada de un tren norteamericano cargado con armamento para Pancho Villa, entonces combatiendo contra el dictador Victoriano Huerta. Alrededor de ese hecho el guión creaba dos grupos

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

enemigos: uno comandado por Pike Bishop (William Holden), que luego del frustrado robo a un banco debe huir más allá de la frontera, se vincula con el caudillo Mapache (Fernández), asalta el tren para conseguirle las armas y termina enfrentado con los mexicanos; y otro bajo las órdenes de Deke Thornton (Robert Ryan), ex amigo de Bishop y ahora mercenario tras sus pasos.

Lombardo y Peckinpah hicieron maravillas en esos rollos que enviaban a la Warner: estiraban la acción, la aceleraban, utilizaban cortes vertiginosos, repetían la misma toma, fundían imágenes. Pero el prodigio técnico se traducía en un impacto brutal que trajo controversias sobre su desmesurada crueldad. Gente del estudio sugirió eliminar algunas escenas sangrientas, a lo que Peckinpah accedió, antes de que le sacaran el film de las manos y lo ingresaran a una zona nebulosa que escondía disputas internas entre ejecutivos sobre cómo debían estrenarlo y distribuirlo.

Peckinpah estaba furioso. En un momento trató de reponer un par de *flashbacks* y una carrera por las calles de un pueblo mexicano que habían sido cortados inicialmente. Esas secuencias figuran en la versión disponible en video en el Río de la Plata (140 minutos), lo cual es pura casualidad. Otras versiones que circulan en el mundo no las tienen, aunque su metraje es mayor, y otras que sí las tienen pueden durar 139, 135 o 115 minutos. El reciente reestreno en Estados Unidos cuenta con 145 y se exhibe en la copia de 70 mm, una aislada concesión que recibió Peckinpah del Director Internacional de Warner, Norman Katz, para la exhibición en Suecia, Gran Bretaña, Francia, Italia, Japón, España y Australia. Pero en Estados Unidos nunca la habían visto así.

Balada del Oeste triste

Entera o cortada, **La pandilla salvaje** cosechó tal número de polémicas, admiradores incondicionales, enemigos incondicionales y huídas y/o vómitos en los cines, que a su manera modificó la forma de ver y hacer cine. Modificó, además, la imagen pública del director, que de aquí en adelante se encasilló en la monolítica, unilateral figura de artista de la muerte. Como afirma su último biógrafo David Weddle, "*esa fama tenía un peligroso doble filo. Nadie parecía recordar que* The Westerner *había sido mucho menos violenta que las series televisivas contemporáneas, o la ingenuidad de las escenas románticas de* **Pistoleros del atardecer**, *o los sutiles personajes de* **El vino del mediodía**. *De lo único que se escribía era de sus 'ballets de sangre'; lo único que querían de Peckinpah era que hablara de violencia*". Entre otras cosas, esa fue la razón fundamental para que su siguiente película pasara desapercibida.

La balada del desierto (*The Ballad of Cable Hogue*, 1970), una visión lírica y levemente humorística del Oeste, fue el primer proyecto que Peckinpah abrazó con total entusiasmo, lo cual se tradujo en uno de sus films más personales, en una culminación creativa, y en una gozosa síntesis de los aspectos dramáticos, pintorescos y surrealistas del fin del viejo mundo. En el centro estaba Cable Hogue (Jason Robards), un peregrino que encuentra agua en medio del desierto, construye una precaria taberna para viajeros, se enfrenta a posibles competidores, conquista el amor de una prostituta (Stella Stevens) y se asocia por períodos con un predicador charlatán (David Warner). La calidez de aquel retrato de tonos asordinados, donde todo estaba dicho a media voz, encontró aliados en cierta crítica pero ciertamente no en el público del Sangriento Sam y mucho menos en Warner Bros., que no tuvo ninguna confianza en la película y la dejó morir en cines de segunda categoría y casi sin publicidad.

Otro destino de **La balada del desierto** hubiera implicado otro destino para Peckinpah, pero el casi provocado fracaso comercial de la película impidió al director llevar adelante las adaptaciones de novelas de Max Evans, James Gould Cozzens, Joan Didion, y de *Sometimes a Great Notion*, de Ken Kesey, finalmente dirigida por Paul Newman y estrenada aquí como **Casta invencible**. Estaba preso en un rol. Cada vez que quería zafar de ahí, encontraba negativas y empujones que lo devolvían al lugar que la industria le había destinado: el de un orquestador de acción fuerte y montaje vertiginoso. Poco después del estreno de **La pandilla salvaje** había prometido que nunca más filmaría una masacre similar, y si no cumplió fue porque todas las ofertas iban en esa línea. "*¿Quieren ver cerebros por el aire? Yo les voy a dar cerebros por el aire*", comentó a un viejo amigo. Y les dio **Los perros de paja** (*Straw Dogs*).

Al igual que Erich von Stroheim y Orson Welles antes que él, Peckinpah sufrió la sistemática injerencia de los productores en sus obras. Una lista parcial de los cortes y modificaciones incluye:

- Cincuenta y cinco minutos cercenados a Juramento de venganza **de manera irresponsable por un empleado de la Columbia, el productor Jerry Bresler.**

- Cincuenta minutos quitados del "director's cut" de 190 minutos, más sucesivos cortes a La pandilla salvaje. **Si bien el director estuvo de acuerdo en una primera instancia (excesiva duración, excesiva violencia), perdió el control sobre el producto cuando la Warner comenzó a ejercer modificaciones en el metraje a medida que la estrenaba en distintas ciudades. En Nueva York se estrenó con 140 minutos, en Los Angeles con 148 y en Buenos Aires con 115. Actualmente se considera como "oficial" la duración de 145 minutos.**

- Algunos planos eliminados por la censura de la violación del personaje de Susan George y del clímax del final para el estreno en Estados Unidos de Los perros de paja.

- El montaje definitivo de La fuga , a cargo de First Artists, luego de que Peckinpah entregara el suyo.

- Veinte minutos de Pat Garrett and Billy the Kid **(MGM), luego restaurados para el lanzamiento en video.**

- Abundantes cortes en las secuencias de contenido sexual o violento de Traigan la cabeza de Alfredo García **(MGM).**

Territorio

Aún en conflicto con Columbia por **Juramento de venganza**, Peckinpah fue declarado indeseable por la Warner a raíz de sus protestas públicas por el tratamiento dado a **La pandilla salvaje** y a **La balada del desierto**. Se refugió en una firma menor, ABC Pictures, donde trabajaba el productor que estuvo a cargo de **El vino del mediodía**, Daniel Melnick, en quien Peckinpah confiaba. Melnick le presentó una novela del escocés G. M. Williams, llamada *The Siege of Trencher's Farm*, que era bastante mediocre pero con algunas ideas aprovechables.

Le pidieron que escribiera un guión con aquel libro, del cual quedó poca cosa en el primer borrador, excepto el climático, claustrofóbico "sitio" a la casa de los protagonistas. Por lo demás quitó referencias políticas, cambió lo social por lo psicológico, acentuó la furia reprimida y el secreto desencanto matrimonial de su protagonista masculino, y llevó al filo de la ambigüedad la conducta de la esposa. Respetó, en cambio, la ambientación británica, lo cual obligó a una coordinación conjunta con la sede londinense de Universal Pictures y a un modesto traslado de personas de un continente a otro (la mayor parte del equipo era inglés).

La recordada doble violación de Amy (Susan Gorge), consecuencia de su comportamiento provocativo, fue el argumento de las feministas para poner precio a la cabeza del director-guionista. Del mismo modo, la brutal resistencia de David Sumner (Dustin Hoffman) a la invasión de su casa por un grupo de pendencieros locales, promovió un alud de reflexiones éticas y el calificativo de "obra de arte fascista" (Pauline Kael, *The New Yorker*, 29 de enero de 1972). Peckinpah se defendió con argumentos pragmáticos ("*Si soy fascista porque creo que los hombres* no *son iguales, entonces de acuerdo, soy fascista*") pero omitió reconocer que entraba en el pesimismo radical que lo acompañó hasta sus últimos días, y que el concepto de humanidad estaba en baja en su bolsa de valores.

Por entonces sus ideas se encontraban impregnadas de las teorías del antropólogo Robert Ardrey, "*el único profeta vivo*" (sic) y autor de *The Territorial Imperative* ("El imperativo territorial"), quien postulaba que las tendencias agresivas, bélicas, incluso carnívoras de los hombres se debían enteramente a impulsos instintivos, unos pocos escalones

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

más arriba de los simios. **Los perros de paja** (nombre sacado por el propio Peckinpah de la filosofía china) fue la puesta en escena de esas teorías, además de un relato de compás implacable y una nueva afirmación de su talento para asociar hechos y conceptos por medio del montaje. Objetivamente, aquí había menos sangre y violencia explícita que en muchas películas de acción del momento. Era la evolución en términos visuales, y su correspondencia con los mecanismos agresivos que develaba el argumento, lo que producía el impacto y lo amplificaba en la memoria.

Hombre en la frontera

A medio camino entre el *western* y el drama contemporáneo se encontraba **Hijo del torbellino** (*Junior Bonner*, 1972), una de las favoritas de su autor, donde el jinete de rodeo Steve McQueen regresaba a la ciudad natal para participar en un concurso, y enfrentar frustraciones propias y ajenas, descalabros familiares, sueños quebrados y capitalismo salvaje. Bonner, pequeño gran hombre, pasó a integrar la galería de antihéroes de Peckinpah con su soterrado aunque sólido código de honor, su anacronía y su tranquilo deambular, dentro de un sensible estudio sobre destinos vulnerables cuyo único ingrediente espectacular estaba en las secuencias de rodeo, filmadas con seis cámaras. Tal vez por una apagada sabiduría sin una gota de violencia, ese título pasó por las carteleras de manera casi anónima, al contrario de **La fuga** (1972), también con McQueen, el más taquillero y abiertamente "comercial" de la carrera del director hasta el momento.

La fuga (*The Getaway*) un guión de Walter Hill adaptado de la novela de Jim Thompson, había sido un proyecto original de la Paramount para el entonces niño mimado Peter Bogdanovich. De allí la rescató la firma First Artists Production, a la que McQueen se había asociado un año antes, introduciendo varios cambios, y uno de ellos fue colocar a Peckinpah en lugar de Bogdanovich. Repleta de secuencias de persecución, la narración atendía al mismo tiempo la complejidad del protagonista, desarraigado y prófugo a varias puntas, y de su esposa (Ali MacGraw), el personaje femenino mejor logrado de toda la filmografía del director. Desconforme con el resultado, McQueen se hizo cargo del montaje final y sustituyó la banda sonora de Jerry Fielding por la de Quincy Jones.

El mismo año en que se convirtió en un ciudadano mexicano (1973), Peckinpah dio a conocer su último *western*, Pat Garrett and Billy the Kid, que volvía sobre viejas preocupaciones con clima de réquiem: las amistades traicionadas, la muerte del Oeste, la muerte del género *western*, el Bien y el Mal turnándose en la misma silla. En un relato moroso y sombrío se descolgaban chispazos de auténtica genialidad, como la muerte del viejo *cowboy* mientras suena *Knockin' on Heaven's Door*, de Bob Dylan (que además tenía un pequeño papel), o el momento en que Garrett (James Coburn) da muerte a Billy y descubre que también se ha matado a sí mismo. La MGM rebanó casi veinte minutos de la duración inicial, luego restaurados en el lanzamiento en video, lo cual dejó personajes mal delineados y desequilibró un conjunto que en su momento fue subvalorado y merecería una reconsideración como la densa elegía que es.

Pistolero del atardecer

Hasta este momento, Peckinpah había ganado –para bien o para mal– una reputación. "Una nueva película de Peckinpah" era un acontecimiento en los círculos cinéfilos, aún para los detractores, y una cita obligada para una buena legión de seguidores. Entonces **Traigan la cabeza de Alfredo García** (*Bring Me the Head of Alfredo García*, 1974) hizo que todos huyeran desconcertados. Ahí estaba, sí, el viejo Sam en el retrato de perdedores, en el vagabundear por México, en las muertes en cámara lenta; pero todo lucía tan en crudo, tan caricaturesco, tan errático, y sobre todo tan poco vistoso, que aquello se parecía más a una broma tercermundista de mal gusto que a "una nueva película de Sam Peckinpah". Ni siquiera contaba con la espléndida fotografía de Lucien Ballard (**Pistoleros del atardecer**, **La pandilla salvaje**, **La balada del desierto**, **Hijo del torbellino**), sino las granulosas imágenes de Alex Phillips Jr. Los años enseñaron a verla desde otro ángulo: como una pesadilla poblada de pulsión de muerte (lógica continuación de la amargura de **Pat Garrett and Billy the Kid**) y fantasmas sin disfraz de una mente al borde de la desesperación en la que sexo, música, sangre y destrucción forman una pasta indiscriminada. Por supuesto que la MGM amputó a discreción, por supuesto que llovieron acusaciones "políticamente correctas", pero esta vez estaba en los planes y para eso se había hecho.

En los siguientes diez años, los últimos de su vida, Peckinpah realizó solamente cuatro películas, se propuso y logró abandonar dos adicciones encarnizadas (alcohol y cocaína), sufrió una seria operación al corazón, aprendió a vivir con marcapasos, dirigió un par de frescos e imaginativos video-clips para Julian Lennon, aplacó las locas pasiones y evitó como pudo los enfrentamientos con productores. De lo que quedaba de su obra, ningún título llegó a la estatura de su período de gloria (1969-1974) ni lo devolvió a sus obsesiones bajo formas novedosas, aunque Peckinpah en un mal día rendía mejor que el noventa por ciento del resto en un día normal. Había elegancia en las escenas de artes marciales de **Aristócratas del crimen** (*The Killer Elite*, 1975); había intensidad en las batallas de **La cruz de hierro** (*The Iron Cross/Das eiserne Kreus*, 1977), filmada en Yugoslavia y la mejor lograda del cuarteto; había una alegría coreográfica en sustituir caballos por camiones en **Convoy** (1978); y había reminiscencias de **Los perros de paja** en el final de **Clave: Omega** (*The Osterman Weekend*, 1983), cuando la casa del presentador televisivo (Rutger Hauer) es asediada por asesinos. De toda las obras de Peckinpah, pensadas para la generosidad del CinemaScope o la Panavisión, **Clave: Omega** tiene el dudoso privilegio de ser la única que se beneficia con el video: *rewind* y *fast-forward* mediante podrá entenderse la rocambolesca anécdota, tomada de un craso *best-seller* de Robert Ludlum.

Adiós a las armas

Cuenta Weddle en su biografía que una vez Sam le dijo a su hijo: "*Siempre que puedas provocar una reacción, habrás hecho tu trabajo*". Jamás hubiera imaginado que haría trabajo póstumo. El comité formado para la restauración y reestreno de **La pandilla salvaje** (Martin Scorsese, Robert Harris, Garner Simmons y Paul Seydor) quería organizar el evento para 1994, cuando la película cumpliera veinticinco años. No pudo ser: la Motion Picture Association of America, institución oficial para calificación del cine, catalogó la nueva versión como NC-17, la más severa de las categorías. A los organizadores les llevó un año hacerles entender que las escenas repuestas no agregaban violencia a la que ya había sino *flashbacks* y escenas laterales que por otra parte ya estaban en la versión que circulaba en video. Finalmente, el reestreno se produjo con la calificación original (R), las hormigas volvieron a comerse el escorpión (ahora en 70 mm) y el grupo de Bishop-Holden entraba otra vez en el pueblo a robar un banco.

El arte de Peckinpah, el hombre que como Cable Hogue "*encontró agua donde no había*", sigue pataleando, corriendo las cosas de lugar, recordando los pocos escalones que separan la bestia del hombre, afirmando su lenguaje, provocando reacciones, haciendo su trabajo.

En enero de 1985, a dos semanas de su muerte (falleció el 28 de diciembre de 1984) se hizo una reunión en su memoria en el Sindicato de Directores de Hollywood. El lugar se llenó de actores importantes y secundarios, asistentes, ex novias, especialistas de efectos especiales, dobles, escritores, técnicos, amigos y familiares. Pero ningún productor.

Para la realización de este artículo fueron consultadas diversas publicaciones, entre las que se cuentan las revistas *Sight and Sound*, *Film Comment*, *Films in Review*, *Playboy*, *American Film*, *Current Biography*, *Newsweek*, y *The New Yorker*, recortes de época de *El País*, y los libros *If They Move...Kill'em*, de David Weddle, *Censura y otras presiones sobre el cine*, de H.A.T, *Master of Violence*, de Max Evans.

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

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

Carrera de Dirección de Cine

3 años

TACTICA

cievyc

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

La imagen en progreso.

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

hacia una cronología del color
en el cine argentino

Color local

por **Raúl Manrupe**

Poco y nada se ha escrito sobre los orígenes del color en el cine argentino, si exceptuamos el capítulo que Domingo Di Núbila le dedica al tema en su mítica *Historia del Cine Argentino*. En ese texto, además, sólo se mencionan trabajos en 35mm y así todas las experiencias realizadas en otros formatos quedan automáticamente omitidas. Esa circunstancia resulta lamentable si tenemos en cuenta la intensa actividad cromática desarrollada por el cine *amateur*, desde mucho antes del impulso que le dio el peronismo al tema a fines de los cuarenta[1]. Hacia 1955, año a partir del cual el color experimenta un tibio crecimiento en el cine industrial, el cine de aficionados ya tenía años de experiencia.

Revisar esa zona oscura deriva en sorpresas, como la abundante producción de los socios del Cine Club Argentino desde fines de la década del '30, o los certámenes de documentales en colores que organizaba el Automóvil Club Argentino a comienzos de la década posterior. La mayor parte de estas películas se filmaban mudas, pero por obra de una combinación tecnológica artesanal muchas se sonorizaban en la misma sala donde se exhibían[2], narradas en vivo por el autor o musicalizadas con tocadiscos dobles que permitían un rudimentario *mix* sin pérdida de continuidad sonora. El término "color" llegó a ser así sinónimo no oficial de cine documental y hasta muy avanzados los años '60 su función quedó limitada al registro de lo pintoresco, a una función poco más que decorativa.

A pesar de ello, el cine en color es un testimonio invalorable de épocas pasadas. La gran cantidad de filmaciones caseras que permanecen ocultas –y con cuya exhumación a veces sorprende algún programa de TV– contienen imágenes que hacen a la historia y a las costumbres. Vestimentas, peinados, estilos, paisajes y lugares registrados forman parte del catálogo que debería ostentar un imaginario Archivo Visual de la Nación.

La siguiente es una cronología incompleta pero, hasta ahora, inédita sobre el tema. Carlos Barrios Barón, pionero del cine *amateur*, suministró gran parte del material que permitió elaborarla.

1932

–En abril la Eastman Kodak presentó al mercado mundial su Kodachrome, película color de 16mm con emulsión de base tricromática o "tripack" [3]. Esta película sería la preferida de los aficionados en todo el mundo por su relación costos, disponibilidad y resultado final. Con los años quedó demostrado que soporta muy bien el deterioro químico: si hoy se pueden apreciar actualidades color que fueron

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

registradas hace cuatro o cinco décadas, se debe a que muchas fueron filmadas con material Kodachrome.
–En septiembre y a instancias de Carlos Connio Santini, entonces jefe de la sección foto-cine de Casa América, se funda el Cine Club Argentino, cuya actividad estará estrechamente relacionada con el cine color *amateur* hasta fines de los '50.

1940

–El 3 de julio la revista *Heraldo del Cinematografista* anunció que el largometraje **Azahares rojos** (dir.: Edmo Cominetti) incluiría unos 100 metros en color. El film se estrenó en diciembre, totalmente en blanco y negro.
–El 18 de julio se presenta en la Sociedad Científica Argentina el cortometraje **9 de julio**, de 120 metros, filmado por Roberto Robertie, Pedro Talamoni, Fernando Chiarini, Fernando Sanjurjo y Horacio Boneo Pico. Se trata de un documental sobre los actos realizados en Buenos Aires durante la fecha patria, con presencia del presidente Ortiz y otras autoridades, y es el primer film en color argentino del que se tienen noticias.
–Paul Perry, creador del sistema color LECA (bipack), se asocia a Laboratorios Alex para el desarrollo del cine cromático. El sistema es rebautizado Alex-Perrycolor.
–B. Bertrán filma en Kodachrome el corto **Carnet de viaje**.
–Se crea la CAPEC (Compañía Argentina de Películas en Colores), que filma y exhibe en privado el corto **Buenos Aires**.

1941

–La CAPEC produce un corto de 11' titulado **Mar del Plata en colores**, con dirección de Carlos Monneo Sanz y en Alex-Perrycolor. *Heraldo del Cinematografista* lo comenta el 23 de abril.
–Carlos Barrios Barón filma **Crucero por el Río Uruguay** y **Ski en Nahuel Huapi**, ésta última argumental; Raúl Candeme realiza **Estampas del sur** y **Vacaciones de invierno**; Ramón Borrás filma **Estampas porteñas** y León Arbolave, **Paisajes del Nahuel Huapi**.
–El Automóvil Club Argentino dedica su Cuarto Gran Concurso Cinematográfico de Turismo exclusivamente a películas en colores. Se presentan 10 films que son exhibidos el 29 de diciembre en la antigua sede del Club. Recibe el primer premio la citada **Ski en Nahuel Huapi**, de Barrios Barón.

1942

–Se filman **En el viejo San Isidro** (Héctor F. Laurito, también coleccionista de cine); **9 de julio** (Américo Méndez) y **Montevideo** (Juan Boixaderas, hijo).
–El 20 de noviembre se estrena (junto con **La guerra gaucha**, el clásico de Lucas Demare) el cortometraje de dibujos animados **Upa en apuros**, de Tulio Lovato, sobre la historieta *Patoruzú*, de

Dante Quinterno. Fue realizado en un proceso denominado "Alexcolor" y se sabe que el material era procesado en Alemania, de lo cual se puede inferir que debió ser similar al Agfacolor (tripack) desarrollado en ese país.
–En el quinto concurso del A.C.A., esta vez compartido con cortos en blanco y negro, se presentan nueve documentales color entre los que destacan **Llao Llao** y **Hacia el Cristo de los Andes** (Barrios Barón), **Llao Llao y sus alrededores** (Amaro Néstor Detri), **Buenos Aires** (Francisco Muro Nadal), **Mis viajes por Nahuel Huapi** (Adolfo J. Burlando) y **Del Plata a los Andes** (Enrique Blanco García).

1943

–Con problemas de abastecimiento de material debido a la guerra mundial, se produjeron los cortos **Rutas sureñas** (Guillermo Sanmartino y Raúl Otaño Antier) y **Mendoza** (Barrios Barón). Hasta la posguerra no se registra actividad.

1946

–**Una ascención al cerro Tronador** (Barrios Barón) recibe críticas favorables por trascender el nivel "tarjeta postal" hasta entonces imperante.

1947

–Un aficionado registra las primeras carreras de coches especiales que tuvieron lugar en la Costanera. El material se exhibió, sin mención a su autor, en el programa de TV *7-Up y los ídolos*, dedicado a Oscar Gálvez y emitido por Canal 9 de Buenos Aires en noviembre de 1994. A pesar de que la producción del programa resolvió exhibir el material con un tramado que afectaba su definición, el color se advertía óptimo.

1948

–En el Primer Festival del Cine Argentino para películas en 16mm, organizado en Mar del Plata, se presentaron varios documentales en color producidos antes de la guerra. También se exhibió una novedad, **Mar del Plata**, de Osvaldo C. Vacca, con sonido óptico.

1949

–Vacca filma **Rumbo a Miramar** y **Bellezas de Tandil**. Se rueda además **Hacia las altas cumbres** (Román Basart), **Cruz de sur** y **Mar del Plata** (ambos de Arturo S. Mom) en Ferraniacolor y 35mm. Son exhibidos públicamente y obtienen comentarios elogiosos por su fotografía paisajista.

1950

–Se filman **En el solar de la Virgen del Valle** (Barrios Barón), **En la tierra de los Vuriloches** y **Bajo el cielo mendocino** (Vacca), **Intermedio** (Alfredo Rubio), **Cacería de Ciervos** y **Fuego en el bosque** (Detry), **Argentina multicolor** (Francisco L. Tonazzi), **Cielos de la patria** (Antonio Carrillo). Todas son en 16mm.

1951

–**Incidente en Valle Hondo**, de los hermanos Beccaglia, experimenta en el argumental.

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

–Se realizó **Cabildo abierto del justicialismo**, un excelente documental en 16mm que registró el acto oficial del 22 de mayo. No tuvo director acreditado y fue exhibido por Canal 2 en 1990.
–**Bellezas del gran altiplano** (Eduardo Douglas dei Fiori) con sonido óptico.

1952

–El 23 de octubre se estrena **...Y la Argentina detuvo su corazón**, documental en Technicolor sobre las exequias de Eva Perón. El film fue realizado, por gestión directa de la Subsecretaría de Informaciones Públicas, por un desprendimiento del equipo técnico de la empresa norteamericana 20th. Century Fox, que había venido a rodar **The Way of a Gaucho** (*El camino del gaucho*, Jacques Tourneur-1953). El corto no tiene director acreditado pero estuvo a cargo del experto Edward Cronjager[4]. Curiosamente, se estrenó como complemento de **Vigilantes y ladrones**, un film de Los 5 Grandes del Buen Humor.
–El 3 de noviembre se estrena **El gaucho y el diablo** (dir.: Ernesto Remani), precaria adaptación de un tema de Robert Louis Stevenson. Es el primer largometraje cromático argentino y se realizó en un mediocre sistema denominado AnscoColor, con supervisión italiana y fotografía de Humberto Corell. Sobreviven algunas copias en blanco y negro, en las que pueden verse las llamaradas de luz que invaden las tomas en exteriores. Los medios de la época criticaron duramente la fotografía de interiores.

1953

–Lucas Demare filma en España **A la buena de Dios/El seductor de Granada**, protagonizada por Luis Sandrini y fotografiada en Agfacolor. La publicidad de la época era imperativa: "Véalo a Sandrini en colores".
–Con **Arte en color** (sobre Quinquela Martín), el *Noticiero Panamericano* incorpora notas en Ferraniacolor. *Sucesos Argentinos* hace lo mismo con **Un secreto argentino, Motonáutica en el Delta, Perón visita la fábrica de aviones en Córdoba** y otros. Las notas en color ocupaban el metraje final de cada noticiero y, en su mayor parte, hoy sólo se conservan en blanco y negro.
–Los festejos de otro 9 de julio dieron tema para **Argentina de fiesta**, mediometraje de 33' dirigido por Carlos Connio Santini con "supervisión artística" de Enrique Cahen Salaberry. El film fue producido por EMPA (de la Subsecretaría de Informaciones) y registra la visita del presidente chileno Ibáñez.

1954

–Con producción de la Subsecretaría de Informaciones, Humberto Peruzzi filma los cortometrajes **Nace un río** y **El pato**, y Enrique Ritter hace **Lagos del sur**, todos en 35mm.
-Con idéntico apoyo oficial, Don Napy realiza el corto **Buenos Aires en relieve**, en Ferraniacolor y 3-D, efecto logrado con una cámara estereoscópica diseñada en el país por Jorge Duclout, hermano del director[5]. Se estrenó el 6 de abril, como complemento del film norteamericano **House of Wax** (*Museo de cera*, André de Toth-1953).
–Leopoldo Torres Ríos comienza **Lo que le pasó a Reynoso**, con fotografía en Ferraniacolor de Pablo Tabernero y Gumer Barreiros. Era la *remake* de un film propio de 1937 y el realizador declaró que desde ese momento sólo filmará en color. En realidad ésta fue la única vez que lo hizo. La película se estrena el 24 de mayo de 1955, acompañada de los primeros cortos publicitarios filmados en Alexcolor.

1956

–El 14 de marzo se estrena **El último perro**, de Lucas Demare, con fotografía de Peruzzi en Ferraniacolor.

1957

–El 27 de julio se estrena **Las campanas de Teresa**, film póstumo de Carlos Schlieper, fotografiado en Ferraniacolor por Alberto Etchebehere, con exteriores en Salta y Jujuy.
–El 10 de octubre se estrena **Fantoche**, de Román Viñoly Barreto, con Luis Sandrini, Beatriz Taibo y exteriores en el carnaval de Montevideo. El film fue fotografiado en AgfaColor (por Ricardo Younis) y además en AlexScope, sistema local de pantalla ancha con lente anamórfico, similar al CinemaScope norteamericano. El sonido fue registrado en stereo, con un sistema denominado "Estereoperspecta".

1958

–Viñoly Barreto reitera la experiencia (AgfaColor, AlexScope, Younis) con **Los dioses ajenos**, rodada en el norte argentino y estrenada el 24 de junio. El AgfaColor será el procedimiento más utilizado durante la primera primera mitad de la década del '60 y ha demostrado soportar estupendamente el paso del tiempo.
–El 11 de septiembre se estrena **Luces de candilejas**, de Enrique Carreras con Alberto Castillo. Se destaca el discreto uso del AgfaColor en interiores, por el fotógrafo Américo Hoss.

1961

–El 6 de septiembre se estrena **Esta tierra es mía**, de Hugo del Carril, con fotografía de Francis Boeniger en Eastmancolor y CinemaScope. Hasta la producción **Caballos salvajes**, de Marcelo Piñeyro (1995), fue la última película argentina filmada en pantalla ancha, después de varios títulos realizados en ese formato tanto en color como en blanco y negro.
–Se generaliza la tendencia a filmar cortos publicitarios en color para su exhibición en los circuitos cinematográficos.

1980-85

–El Ministerio de Turismo produce una larga serie de documentales en Eastmancolor.

1988

–Se generaliza el uso del Eastmancolor en los largometrajes argentinos. Con el tiempo las copias procesadas en este material viran fatalmente al rojo, y aunque el defecto es evidente, hasta ahora nadie ha movido un dedo por poner en práctica alguna de las técnicas que se utilizan en el exterior para recuperar el color perdido.

1972-75

–Poco a poco los noticieros cinematográficos pasan a rodarse totalmente en color. El primero fue el de LOWE, en 1972.

1978

–Por primera vez, todos los estrenos argentinos de la temporada fueron en color[7].

1980's

–Vuelven a utilizarse otros sistemas, desarrollados por Agfa, Fuji, Kodak y otras empresas.

1994

–El 21 de octubre se estrena **Cortázar**, de Tristán Bauer, primer largometraje argentino cuya imagen fue tratada digitalmente en el exterior. Incluye una secuencia en Ferraniacolor de un documental sobre Buenos Aires realizado en la década del '50.

Notas

1. Ese impulso desembocó en la producción **El gaucho y el diablo** (1952), primer largometraje nacional en color.

2. El CCA organizó funciones especiales en el cine Gran Norte, de Santa Fe y Canning.

3. Las primeras emulsiones color utilizadas por el cine comercial eran de base bicromática (bipack) y permitían registrar un espectro de colores muy reducido.

4. Fox conservó el film y utilizó sus imágenes en otras producciones propias, notablemente en **Batman** (*Idem.*, Leslie Martinson-1966), donde la multitud argentina es transformada en habitantes de Ciudad Gótica. Hay un paneo corto de Plaza Congreso, un plano de un edificio frente al Palacio y otro de un edificio de la Avenida de Mayo desde el que se arrojan flores.

5. **Buenos Aires en relieve** fue la única experiencia tridimensional argentina, hasta la efímera aparición del video 3-D en 1993. Daniel Tinayre anunció en 1954 que iba a filmar en 3-D **La bestia humana**, pero esto no sucedió.

7. Todos en Eastmancolor.

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

La Crujía
CENTRO DE COMUNICACION EDUCATIVA

El arte cinematográfico
Bordwell / Thompson

Teoría y práctica de la historia del cine
Allen / Gomery

Persona y sociedad en el cine de los '90
Caparrós Lera, J.

Así de simple. Encuentro sobre cine
García Márquez, G.

Manual de Documentación Audiovisual
López Yepes, A.

La historia en directo
Dayan / Katz

Cosmopolitas domésticos
Echeverría, J.

Libre - Echange
Bordieu, P.

Reponses
Bordieu, P.

15 %
de descuento al que presente este aviso

Atendemos de lunes a viernes de 10 a 20 hs. en:
Tucumán 1999 - Capital Federal
Tel/Fax: 375-0376 / 0664

control VCF

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

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

Louise Brooks, de Barry Paris

mujer pasional

por **Fernando Martín Peña**

"Esta mujer es un escándalo público y debe llevar al suicidio a las mujeres sin amor y cambiar la forma y el contenido del mundo".
Ado Kirou, *Le surrealisme au cinéma*, 1963

La actriz norteamericana Louise Brooks no tuvo una carrera muy destacada en el cine de su país, básicamente porque no quiso. Desilusionada y aburrida con un oficio que le proporcionaba dinero pero escasas satisfacciones personales, Brooks rompió su contrato con la empresa Paramount, en un momento de su carrera que se perfilaba especialmente próspero, y se fue a Alemania para ponerse a las órdenes del director Georg W. Pabst y protagonizar un film titulado **La caja de Pandora** (1929). La película fue un fracaso comercial pero, a largo plazo, le cambió la vida y la convirtió en uno de los mayores íconos del cine. También le permitió desarrollar una insospechada carrera como escritora, tan llena de angustias y contradicciones como de perspicacia y agudeza.

Retrato imposible

Era muy hermosa, pero además había en ella algo menos definido e igualmente radiante que todavía subyuga. Al proponerse una biografía de Louise Brooks, el crítico e historiador Barry Paris debió comprender que ningún texto podría dar debida cuenta de esa cualidad extraordinaria pero halló una forma de compensación en una investigación exhaustiva que termina por justificar cada una de las 550 páginas del libro. El esfuerzo valía la pena porque su mejor resultado es un elaborado retrato de la personalidad torturada y compleja que sostenía esa presencia cautivante.

Brooks nació en el pueblo de Cherryvale, Kansas, el 14 de noviembre 1906. Desde niña se sintió atraída por la literatura y la danza, lo que la condujo a devorar la biblioteca familiar y a improvisar pequeñas coreografías para amigos y parientes. Destacó pronto como bailarina infantil y después de algunos éxitos locales se trasladó a Nueva York para estudiar en la escuela de Ted Shawn y Ruth St. Denis, pilares de la danza moderna norteamericana. Entre sus compañeras se encontraba, por ejemplo, una juvenil Martha Graham.

Desde sus comienzos profesionales en los espectáculos vanguardistas que organizaba la escuela, Brooks se estableció como una figura que combinaba talento con informalidad, características que se mantuvieron invariables a lo largo de toda su vida. En poco tiempo se ganó un espacio como destacada solista y obtuvo una entusiasta reacción crítica, pero su incapacidad para cumplir con los ensayos y su tendencia a llevar una vida más o menos escandalosa hicieron que la conservadora St. Denis resolviera echarla a patadas de la escuela en 1924. Su amistad con Barbara Bennett[1] le permitió obtener un trabajo como corista en una popular revista musical de Broadway conocida como George White's Scandals, donde volvió a destacar de inmediato, no sólo por su belleza sino por su sólida formación como bailarina.

A través de Bennett, Louise supo además de la existencia de hombres influyentes dispuestos a invertir dinero en jóvenes bonitas. Tendía a aburrirse con los simples millonarios, pero aceptó la informal protección de quienes consideraba verdaderamente interesantes, como el director Edmund Goulding, el banquero Otto Kahn, o el ejecutivo Walter Wanger, que estaba vinculado a la empresa Paramount y que fue una de las relaciones más firmes que estableció en esta estapa de su vida. También la atraían los intelectuales, como Herman Mankiewicz, entonces crítico teatral y luego guionista cinematográfico. Cuando una borrachera impidió que Mankiewicz redactara a tiempo la crítica de un estreno, Louise no tuvo ninguna dificultad en reemplazarlo imitando su estilo, una habilidad ciertamente extraordinaria en una corista de dieciocho años.

Cuando la familia de Barbara decidió enviarla a un sofisticado colegio privado en Europa, Louise dejó los Scandals sin previo aviso para acompañarla y sólo volvió cuando se le acabó el dinero. No podía volver a los Scandals pero ya era lo suficientemente notoria como para que el famoso empresario Florenz Ziegfeld reparara en ella y decidiera incorporarla a sus Follies, que entre 1907 y 1931 fueron el mayor espectáculo de revistas que tuvo Broadway. El dato no impresionaba a Louise, sin embargo, que terminó por abandonar las Ziegfeld's Follies para hacer películas.

Cine a los saltos

Brooks aceptó una oferta de la Paramount desafiando a Walter Wanger, que le aconsejó acercarse a la M.G.M. temiendo que en Paramount el conocimiento de su relación la perjudicara. Trabajó en un total de catorce largometrajes, la mayoría de las veces en roles secundarios, y su impacto en el público fue lo suficientemente considerable como para que la empresa la tratara con consideración a pesar de su desinterés por el trabajo, de sus ausencias y de su odio hacia Hollywood, que la llevaba a escapar a Nueva York cada vez que terminaba un rodaje. Ninguno de esos catorce títulos es extraordinario, pero habría que destacar **The City Gone Wild** (James Cruze, 1927), **A Girl in Every Port** (Howard Hawks, 1928) y **Beggars of Life** (William Wellman, 1928) simplemente porque sus realizadores eran más notables que Frank Tuttle, Malcolm St. Clair o Eddie Sutherland, que la dirigieron en casi todo el resto de su filmografía. A pesar de todo, su presencia luminosa y espontánea quedó impresa en la memoria de mucho público y se impuso por sobre su escasa complacencia personal con publicistas y periodistas.

A fines de 1928 fue convocada por B. P. Schulberg, jefe de producción del estudio, para renovar su contrato en los mismos términos económicos. Brooks sabía que podía pedir más si quería pero en lugar de regatear rechazó toda negociación con Schulberg y se embarcó hacia Alemania por invitación del director Georg W. Pabst que deseaba hacer un film con ella. Brooks ignoraba todo posible mérito de Pabst y no tenía ninguna noticia del tipo de cine que predominaba en Alemania pero una vez allí se estableció entre ambos una

libros

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

relación ideal. Así hizo **La caja de Pandora** y **Diario de una perdida**, dos films con Pabst que aseguraron la permanencia de su rostro y de su arrolladora personalidad, aunque en 1929 se perdieron entre malas críticas, diversos cortes y cambios impuestos por la censura, y el vertiginoso pasaje del mudo al sonoro. El mismo destino fue compartido por **Vanidad** (*Prix de beauté*, 1930) un film de extraordinaria belleza que hizo para una productora independiente en París, sobre argumento de René Clair y con dirección de Augusto Genina.

De regreso en los Estados Unidos, Brooks siguió tomando decisiones equivocadas. Rechazó categóricamente una oferta de Ziegfeld para volver a la revista, se negó a discutir con Schulberg su participación en la sonorización de su último film norteamericano, **The Canary Murder Case** (St. Clair-1928), y rechazó el protagónico femenino de **El enemigo público** (*The Public Enemy*, 1931) un clásico inmediato que Wellman pensaba para ella y terminó dando a Jean Harlow. También rechazó la formalidad de acostarse con el productor Harry Cohn para obtener un protagónico en la Columbia. En cambio participó incomprensiblemente en un atroz cortometraje cómico dirigido por Roscoe Arbuckle (con su seudónimo William B. Goodrich) y al final la necesidad de pagar cuentas la devolvió a papeles secundarios en películas mediocres. Llegó a participar en dos westerns de clase B, uno con Buck Jones y otro con John Wayne; este último, titulado **Overland Stage Raiders** (1938), señaló el fin de su filmografía.

Lulú en la sombra

Después de su caída, Louise pasó algunos años en Hollywood aguardando algo que en el caso de alguien más convencional podría denominarse una oportunidad. Finalmente, en 1940 decidió volver a la casa de su familia en Kansas y procurar una convivencia que sabía difícil por razones de orgullo e idiosincrasia, pero necesaria para subsistir. Allí abrió una pequeña academia de baile con un socio y hasta escribió un folleto titulado "Los fundamentos del buen baile de salón", donde increíblemente se las arregló para adornar el tema con el tono mordaz y divertido que será característico de sus ▶

&

El libro del guión y del guionista
por Syd Field
(Plot)

Woody Allen en imágenes y palabras
(Ediciones B)

El cine; concepto y práctica
por Edward Dmytryk
(Limusa)

Andrei Tarkovski
por Carlos Señor
(JC)

El significado del filme
por David Bordwell
(Paidós)

Quentin Tarantino
por F. Delgado, M. J. Payán y J. Uceda
(JC)

Más allá de la pantalla
por Alberto Ciria
(Ed. de la Flor)

Teoría y práctica de la historia del cine
por R. C. Allen y D. Gomery
(Paidós)

Así de simple 1 y 2
Conversaciones con los directores Robert Redford, István Szabó, George Lucas, Francis Ford Coppola y otros.
Serie Taller de Cine, dirigida por Gabriel García Márquez
(Voluntad)

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

textos posteriores. Pero la empresa no fue bien, en buena medida porque Brooks tendía a discutir violentamente con su socio y a reírse de la torpeza de sus alumnos. Después de eso se trasladó a Nueva York, trabajó brevemente en la radio y se sumergió progresivamente en la oscuridad, el alcohol y, por lo menos hasta cierto punto, en la prostitución.

De todo ello la rescató el historiador de cine James Card, a cargo de la Eastman House en la ciudad de Rochester, una de las mayores entidades norteamericanas dedicadas a la conservación, restauración y difusión del cine. Card había logrado ver los films europeos de Brooks en París, por intermedio de Henri Langlois, director de la Cinématheque Francaise. Langlois accedió a la curiosidad de Card con cierto disgusto pero vio los films con él y éstos lo fanatizaron: "*¡La Garbo no existe! ¡La Dietrich no existe! ¡Sólo existe Louise Brooks!*". Ese entusiasmo generó un redescubrimiento de similares características al que paralelamente experimentaba Buster Keaton. Como la de él, la obra de Louise Brooks no había sido debidamente apreciada en su momento por el gran público, pero sí por los intelectuales en general y por los surrealistas en particular; como él, Brooks había destrozado personalmente su carrera; como él, vivía retirada en una oscuridad denigrante.

Card la localizó, estableció con ella una fluída relación epistolar, la hizo partícipe del entusiasmo que sus películas estaban generando y la invitó a disfrutarlo. También vivió con ella un romance oculto, porque Card estaba casado, tenía dos hijos y no pensaba abandonarlos. El asunto terminó mal, pero fue Card quien en 1956 llevó a Louise a Rochester, donde ella permaneció hasta su muerte, el 8 de agosto de 1985.

Segunda carrera

Desde su redescubrimiento y alentada por sus amigos, Brooks dio forma concreta a su vocación literaria con un estilo seco, directo y hasta brutal, en textos fascinantes que siempre fueron una forma de autoanálisis. En un principio intentó disfrazar sus recuerdos escribiendo novelas, invariablemente inconclusas, con protagonistas de ficción que eran proyecciones directas de ella misma. Después trabajó una serie de artículos sobre diversos temas de la historia del cine que también fueron un modo de catarsis personal, aunque en apariencia trataran sobre otras personas.

Sólo una pequeña parte de su producción fue publicada, en parte porque Brooks era extraordinariamente crítica con su material y lo destruía con facilidad, y en parte porque no todas las revistas especializadas se atrevían a utilizar sus textos sin modificarlos de alguna manera, ya sea para aligerar su franqueza o para evitar seguras polémicas con personalidades que todavía vivían. A la larga terminó publicando su propio libro, *Lulú en Hollywood* (1984), que reunía los que consideró sus mejores artículos y que tiene la extraña virtud de poder leerse como una serie de relatos de ficción a la vez que documenta diversos episodios del cine norteamericano de 1925 a 1930[2] con característica agudeza y la autoridad de un testigo privilegiado. Brooks tenía una enorme voluntad para profundizar en un tema si le interesaba y exigió a Card que le enseñara a utilizar el archivo de films de la Eastman House y su enorme colección de libros y documentos. Siempre que puede, Paris permite que la prosa de Brooks intervenga en el libro, tomando material de sus muchos manuscritos inéditos, de sus diarios personales y de la descomunal correspondencia que sostuvo con amigos y familiares, en particular durante la década del '60. A pesar de la insistencia de sus amigos y de algunos editores, Brooks se negó a escribir una autobiografía formal y, mientras pudo, se negó a colaborar en posibles libros sobre ella. En 1977 le dijo al prestigioso crítico Herman G. Weinberg: "*Tu exquisita amabilidad te forzaría a otorgarme un hermoso carácter y los lectores dirían: 'Esa no es la perra que yo conozco'*".

En un texto que tituló "Por qué nunca escribiré mis memorias" y que fue publicado en 1978 por la revista inglesa *Focus on Film*, explicó que "*el lector no es capaz de comprender el carácter y las obras del individuo a menos que se procure una comprensión básica de los amores, odios y conflictos sexuales de esa persona.* [Yo no] *estoy dispuesta a escribir toda la verdad sexual que haría que mi vida mereciera ser leída*". Al comenzar su biografía con esta cita, Barry Paris se propone como uno de sus objetivos centrales contar toda esa verdad sexual y reconstruir para ello la extensa lista de sus amantes. Aunque Paris completa adecuadamente el dibujo de su personaje de esta manera, su éxito termina siendo relativo, no por falta de información sino por una cierta tendencia a adjetivar, a veces con ironía, las muchas relaciones de Brooks. Hay una especie de moralina contradictoria en esa actitud, que tiene poco que ver con esa mujer absolutamente libre y caprichosa que Georg W. Pabst percibió tan próxima a Lulú.

El resultado, a pesar de ello, es un documento impresionante y tiene un atractivo adicional e involuntario en las frases que los traductores han imaginado equivalentes de la prosa del libro. Así, el término "indies", apócope de "independents" en la jerga cinematográfica, se convierte en "indios" sin más razón aparente que la homofonía. Con ese criterio en cuenta, el lector rioplatense podrá divertirse horas imaginando, por ejemplo, el original inglés de la frase "*la cachonda está caliente*", en la página 190.

Notas

1. Barbara Bennett era hija del entonces célebre actor Richard Bennett, que años más tarde interpretó al jefe de la familia Amberson en Soberbia, de Welles. Benett también tuvo otras dos hijas, Constance y Joan Bennett, que tuvieron carreras cinematográficas prolongadas y muy exitosas.

2. El libro compila artículos de Brooks sobre Garbo, Lillian Gish, Humphrey Bogart, W. C. Fields y William Wellman, entre algunos otros. A pesar de su título, incluye también un texto fascinante sobre su propio trabajo con Pabst en Alemania.

Louise Brooks

por Barry Paris
editoral Circe, Barcelona, 1994.
550 páginas.

causas y azares
Los lenguajes de la comunicación y la cultura en (la) crisis
Buenos Aires Argentina
▮ ESTUDIOS CULTURALES
▮ Medios masivos
▮ COMUNICACION ALTERNATIVA
▮ Identidades
▮ Arte y comunicación
▮ HISTORIA Y CRITICA CULTURAL
▮ Cultura y política

LA REVISTA QUE MASS-MEDIA
nº 23
¡YA ESTÁ EN TODOS LOS KIOSKOS!
CONSIGNAS
MEDIOS & COMUNICACION
CONSIGNET
1- BBS de Comunicación
POLOS ECRI
FICCION/REALIDAD

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

esculpiendo milagros

eemm REVISTA

música en todas las direcciones

INFORMES \ TEL.FAX \ # 362 - 1944

PAIDOS
50º Aniversario

A. Gaudreault y F. Jost
EL RELATO CINEMATOGRÁFICO

D. Bordwell
EL SIGNIFICADO DEL FILM

D. Bordwell y K. Thompson
EL ARTE CINEMATOGRÁFICO

R. C. Allen y D. Gomery
TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA HISTORIA DEL CINE

A. Ortiz y M. J. Piqueras
LA PINTURA EN EL CINE

Q. Casas
EL WESTERN, EL GÉNERO AMERICANO

J. E. Monterde
VEINTE AÑOS DE CINE ESPAÑOL (1973-1992)

J. Bassa y R. Freixas
EL CINE DE CIENCIA FICCIÓN

C. Losilla
EL CINE DE TERROR

A. Costa
SABER VER EL CINE

F. Casetti y F. Di Chio
CÓMO ANALIZAR UN FILM

LA MAGA

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.

RETIRAMOS Y ENTREGAMOS A DOMICILIO

Riobamba 445
476-1332

CENTRO DE REPARACIONES
LUIS CORTEZ

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

La Tigra

Un lunes de abril de 1994, ante un puñado de curiosos –tres críticos incluidos–, el Cine Club Núcleo exhumó **La Tigra**, film nacional que seguramente no merecería revisión alguna de no ser una obra temprana de Leopoldo Torre Nilsson y versión de una pieza de Florencio Sánchez. Sin embargo, la curiosidad mayor residía en el hecho de que hace treinta años que no se exhibía públicamente y que antes de su estreno permaneció silenciada otros once. Su historia privada es más apasionante que la que cuenta el dramaturgo.

La obra

Nacido en Montevideo el 17 de enero de 1875 y muerto en Milán el 7 de noviembre de 1910, Florencio Sánchez residió y trabajó la mayor parte de su vida en Buenos Aires, donde obtuvo una enorme reputación y pasó a la historia como uno de los más grandes autores rioplatenses. Una obra tan rica como la de Florencio Sánchez carece, curiosamente, de versiones cinematográficas que le hagan justicia. En los años '30 y parcialmente en los '40, la industria cinematográfica argentina acudió repetidamente al teatro nacional, pero escogía autores acaso más directos, más populares (Malfatti y De las Llanderas, Darthés y Damel, Escobar), sin el aura o el prestigio de Sánchez. En la época muda se filmó **Los muertos** (1919), con María Esther Podestá y Argentino Gómez, dirigidos por otro dramaturgo de fuste, Francisco Defilippis Novoa. En 1936 José V. Grubert realizó **Barranca abajo**, con Carlos Perelli y otra vez la Podestá, versión que el crítico Jorge Miguel Couselo considera "lamentable". **Pasión imposible** en 1948, dirigida por Bayón Herrera. En 1953, Rubén Martínez Cuitiño realizó –tras el seudónimo Luis Lentier– una versión de *Marta Gruni*; se filmó con el título **La calle**, carecía de actores profesionales y nunca llegó a exhibirse comercialmente.

La Tigra es una comedia en un acto que relata brevemente el calvario de una prostituta ya madura, madre de un hijo que no vive con ella, que canta tangos en un cafetín boquense para después atender a los clientes diligentemente provistos por su rufián para nada melancólico. Su rutina se altera ante la aparición de un jovencito burgués, que se enamora de ella y en cierto sentido es correspondido, pero el final será el que lógicamente corresponde a un drama naturalista: la Tigra seguirá sometida al rufián y el muchacho volverá a sus clases de pintura y a su aburrida novia. Estrenada por la compañía de Pablo Podestá el 2 de enero de 1907, en el Teatro Argentino, *La Tigra* fue la 15a. de las veintiuna piezas de Florencio Sánchez. Como una "*pintoresca representación de café concierto, cerrada con una breve escena de intensidad psicológica* " la definió Roberto Giusa, un especialista en la producción del autor. Otro, Dardo Cúneo, estima que esa pieza y *Moneda falsa* son "*obras ciudadanas de la vida pobre* ". Juan Carlos Ghiano la incluye, con *El desalojo*, *Los curdas*, *Moneda falsa* y *Marta Gruni* entre "*sus piezas breves de marcada intención social* ". Sergio Chiáppori, autor de un extenso artículo sobre la obra de Sánchez, opinó que en *La Tigra* "*se intenta elaborar una teoría de psicología femenina bordeándose temas tan proclives a la cursilería como la maternidad y la prostitución* ". Más cercanamente, Griselda Gambaro también la emparenta con *Moneda falsa* entre sus sainetes "*imperfectos pero vitales* ", en tanto Jorge Lafforgue hace hincapié en "*la vigencia de algunas de sus piezas cercanas al sainete* " y menciona ambos títulos.

En Montevideo, entre otras oportunidades, *La Tigra* fue interpretada por Tita Merello, integrante de la compañía Carlos Muñoz, en una producción al aire libre, y también por Mery Greppi como cabeza de un elenco que incluía a Thelma Biral y Sancho Gracia.

El film

Los derechos cinematográficos fueron adquiridos por Armando Bo, quien encargó una adaptación al mediocre guionista Carlos Alberto Orlando –que trasladó la acción a 1929– y contrató como protagonista a Diana Maggi, que está espléndida en ese papel. Bo confió el paquete a Leopoldo Torre Nilsson, con quien lo unía una larga relación laboral y amistosa iniciada en **Pelota de trapo** (1948) y prolongada en otros títulos hasta **Días de odio** (1953), su primer film en solitario.

La Tigra se rodó entre el 17 de agosto y el 25 de septiembre de 1953, incluyendo en su elenco a Raúl de Valle, Duilio Marzio, Elcira Olivera Garcés y el compositor Manuel Sánchez, registrándose para el anecdotario la única aparición frente a las cámaras de Nilsson mismo, y también de Paulina y Guillermo Fernández Jurado y Juan Berend, alumnos del realizador en el Instituto Grafotécnico. Tras la revisión del film es preciso coincidir con el crítico Antonio Salgado[1] en que no sólo fue para Nilsson un compromiso contractual sino también en que resultó un mal film. Su ambientación realista no resiste que los personajes se traten de usted o de tú, los diálogos son imposibles de digerir, las actuaciones secundarias son espantosas –con un pico máximo en Elida Dey, quien comprensiblemente no hizo carrera– y el acabado técnico, precario. A favor, algunos pocos e intensos momentos de intimidad, algunas tomas sin diálogo –la Tigra caminando por la ribera, la Tigra quitándole las botas a su rufián–, la feliz descripción de un ambiente popular dominado por una mujer, como en **Días de odio** y en la posterior **Para vestir santos**, anticipos del gran Torre Nilsson que sería en pocos años.

La copia exhibida por Núcleo dura escasamente una hora: es lo que resta de la original de 70 minutos, y fue rescatada por el coleccionista Fernando Peña de un exhibidor santafesino que la tenía en sus depósitos. Tras su rodaje, el film fue excluido por la Dirección General de Espectáculos de la protección de la ley 12.999 en cuanto a los beneficios de la obligatoriedad de su exhibición, y calificado como prohibido para menores de 18 años. Un error histórico es que estuvo prohibido: en realidad fue ignorado por los exhibidores, que se aferraron a esa exclusión para no estrenarlo. Bo casi estuvo a punto de presentarlo el 3 de noviembre de 1955 en los cines Suipacha, Astor y diecisiete simultáneos, pero se resignó a comercializar una copia en 16 milímetros en salas del interior. En 1958 fue preestrenado por Núcleo, en 1960 por el club Gente de Cine y en 1961, insólitamente, por el Canal 9 de televisión, en horas de la tarde y en el programa *Sábados circulares de Mancera*, que le dio un tratamiento de *avant première*. Tan sólo el 10 de septiembre de 1964 llegó a los cines (el Gran Victoria y el Loria), con apenas 59 minutos y distribuido a disgusto por Pel-Mex, que también comercializaba los films de Bo con Isabel Sarli. Nunca más se supo de **La Tigra** hasta ahora.

La historia menuda registra una anécdota que da cuenta del sentido comercial del productor. Bo y Nilsson tantearon a Diana Maggi sobre la posibilidad de hacer algún desnudo. "*¡De ninguna manera! Yo para la mersa no me desnudo. Si ustedes quieren verme, ¡aquí tienen!*". Y les mostró un pecho.

Este texto de Daniel López fue publicado previamente por *La Razón* el 13 de abril de 1994 y se reproduce con autorización del autor.

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

Del guión a la puesta

por Paraná Sendrós

Vaya a saber dónde estaría la escena en que Olivera le pega a la Tigra con una toalla mojada, como corresponde a todo cafishio que se precie, y como cantaba Edmundo Rivero en servicial milonga. Dicha escena, así como otras dos citadas por Tomás Eloy Martínez ("Un diálogo entre lesbianas, otro entre toxicómanos")[2] no figuran en el guión del adaptador Carlos Alberto Orlando, ni en una cantidad de páginas con escenas adicionales obviamente ajenas a ese guionista y redactadas en hojas con membrete del sello S.I.F.A.

Cotejando este ejemplar del guión[3] con la copia que queda del film, surgen una larga serie de diferencias.

Por empezar, los planos de la mujer en la Boca, para los títulos, y luego toda la escena en que abre la puerta de su cuarto, cansada, se observa en el espejo, recorre la habitación con la mirada, retira la muñeca de la cama, se agita y espía por la ventana, y luego, resignada, se va desnudando, no figuran en el libreto. Son, evidentemente, resultado de una decisión posterior que ha de enlazar con las tomas finales del muchacho recorriendo en sentido contrario los mismos lugares de la Boca, y con las últimas, reiteradas tomas de la mujer, que, desde luego, tampoco están en el guión.

Para Orlando, la película empieza con la descripción de una toma de conjunto en la que unos estudiantes de pintura trabajan cerca del muelle, entre ellos el joven protagonista y su noviecita. El resto sigue en coincidencia, salvo la inserción de un diálogo clave del cafishio Olivera a la Tigra: "*Zarpazos no, ese gusto no te lo voy a dar en vida* ". Y la alteración de otro diálogo entre la Tigra y Magda, otra prostituta, que no le cambia el sentido. En verdad, muchos diálogos pulen su artificio literario en boca de sus intérpretes, que los hacen algo más naturales.

Falta, desgraciadamente, un diálogo simpático que el guión había previsto para dos de las mujeres del cabaret:

–¿Te parece poco? Le saca lo que tiene y además le pega.

–¿Y qué? Ella también le pega. Se quieren así. Yo entiendo eso. Una vez me pasó lo mismo. ¡Es lindo!

En cambio aparecerá más tarde un chiste antojadizo, a propósito de un extra con cara de Florencio Sánchez:

–Me voy a la India a conocer a los indios.

–¿Y con quién te vas?

–¡Con un indio!

Un episodio en que el chico mira la silueta de la mujer que se desviste junto a la ventana, hasta que viene el cafishio, está reemplazado por unos tiros que lo espantan y que conducen a Olivera, con muy distinto semblante, hasta el bulín. No es lo mismo entrar reclamándole a la mujer que deje las provocaciones en la

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

La Tigra
(Argentina, 1954)

Dirección: Leopoldo Torre Nilsson. *libreto:* Carlos Alberto Orlando, basado en la obra teatral homónima de Florencio Sánchez. *fotografía:* Enrique Wallfisch. *cámara:* Roberto Matarrese. *1er. ayudante de cámara:* Ramón Carbonell. *2do ayudante de cámara:* Víctor Merlo. *foto-fija:* Max Jacoby. *jefe electricistas:* Angel Blanquet. *música y dirección musical:* José Rodríguez Fauré. *canciones: En carne propia, La tigra, Prohibido,* música de Manuel Sucher y letra de Carlos Bahr. *utilería:* Domingo Vilaseco. *montaje:* Rosalino Caterbetti. *asistente montaje:* Carlos F. Baldo. *armado de negativo:* Margarita Brondolo. *asistente de dirección:* Rodolfo Blascó. *ayudante de dirección:* Rubén Martínez Cuitiño. *2do. ayudante de dirección:* Oscar Baigorria. *sonido:* Germán Szulem. *modista:* Aurora de Recuero. *maquillaje:* S. Piccone Bardon. *continuidad:* Ofelia C. de Wallfisch. *títulos:* Faiman. *laboratorios:* Alex. *Elenco:* Diana Maggi (La Tigra), Raúl del Valle (Olivera), Duilio Marzio (Luis), Elcira Olivera Garcés (Magda), Elida Dey (Zulema), Lina Bardó ("la mala"), Carlos A. Dussó, Manolo Sucher, Silvana Mariscal, Teresita Pintos, Anita Beltrán, Elsa Roza, Blanca Lafont, Liza Barnet, Justo Martínez, Syla Spanberger Parera, Héctor Achával, Sara Barg, Cota Anton, Margarita Lazarte, Chichi Lazarte, Néstor Achával, Tito Nobili, Dardo Ruben, Alberto Fernández, Nelly Grizan, Leopoldo Torre Nilsson (profesor de pintura). *Productor:* Armando Bo. *director de producción:* Elías Hadad. *asistente de producción:* Alberto Palomero. *ayudante de producción:* Justo A. Sola. *productora:* S.I.F.A. (Sociedad Independiente Filmadora Argentina). *estreno en Buenos Aires:* 10 de septiembre de 1964, cines Gran Victoria y Loria. *duración original:* 70' (aprox.) *duración:* 59'. *calificación:* PM18.

ventana para otro momento, que entrar con la cola entre las piernas y mandando trancar la puerta. Allí aparece (provista desde un agregado posterior) el personaje de Teresa, una chica que quiere cantar en el cabaret y que el papá no la deja.

Agregado sin figurar en el guión es el momento en que, al otro día, el chico sube a la "vuaturé" de un amigo y le dice, porteña e inocentemente: "*Nunca salgo, ¡pero anoche! Te voy a contar lo que me pasó* ". Otro agregado, del que apenas quedan rastros por culpa de los cortes: Olivera, urgido por negocios que desconocemos, delega en un tal Raúl la atención de la joven Teresa, "*pero nada de hacer pavadas, ¿eh?* ". Luego, la Tigra castiga al fulano que evidentemente hizo alguna pavada, mientras Teresa vuelve mansita a su casa para reconciliarse con el padre, una escena más propia del primer Armando Bo que de Torre Nilsson.

Una charla de pintura entre la Tigra y la noviecita del chico está eliminada, y también falta una escena en que la chica ya no sabe dónde buscar a su novio, a esta altura perdido detrás de la Tigra. También falta un tango de la Tigra, presumiblemente porque alguien lo cortó de la copia para guardárselo. Esa costumbre de robar trozos musicales fue algo muy común en los canales de TV, donde las copias fílmicas han sido siniestra y minuciosamente amputadas, en beneficio de ocasionales programas "de recordación de nuestras figuras". Ya va a aparecer.

El romance entre la Tigra y el chico sigue más creíble y contenido en la puesta en escena. El primer beso será robado, y no acordado, con labios largamente entreabiertos, como proponía Orlando. Tampoco habrá un arranque de llanto de la mujer viendo el retrato de su hijo sobre la mesita de luz. Y es más creíble que, en vez de obedecer cuando ella lo echa, Olivera la tire en la cama y... sobreimpresión. Después, ella, en combinación, mirando el techo, saca el calentadorcito a alcohol del ropero...

El guionista Orlando castiga al muchacho privándolo del premio en el certamen pictórico. Torre Nilsson se lo da, y le hace decir al padre, mientras contempla el óleo del piringundín: "*Menos mal que no pintaste la gente que vive detrás de esas puertas* ". En cambio, la Tigra dirá, mirando el mismo paisaje: "*Me parece que tiene demasiado sol* ". Se sorprenderá luego, al sentir una nena llamando "*Mamá, mamá* ", aunque no es a ella, por supuesto.

Una escena en el Rosedal, agrega esto y simplifica toda una conversación prevista por el guión. La hace menos romanticona, terminándola con un exabrupto de la mujer al chico enamorado: "*No quiero verte más, te haré echar como a un perro* ". Pese a lo cual el pibe mantiene un intercambio de amenazas con Olivera e, insistente, consigue un revólver para cumplirlas.

Más mejoras en la puesta: una situación de cafetín culmina cuando el chico advierte que su rival ya le pagó la consumición, haciéndole notar que para él es todavía una criatura nada peligrosa. Una discusión Tigra-Olivera ("*Decime, ¿lo querés?* ") tiene más peso y franqueza al convertirse en confesión Tigra-Magda, con las mismas palabras y el agregado de un "*Salvate, y salvalo* ". Ahí es donde la mina canta aquello de "*En carne propia sentirás la angustia sorda de saber que quién amaste más es quien te hiere* ". Luego, cuando la pareja sale al bulín, Torre Nilsson inserta, simplemente, una vieja alcahueta.

De todos modos, la charla en el bulín, aún reformada respecto del guión, sigue pareciendo un poco burda, apresurada. Por lo menos, evita decir, respecto del cafishio: "*Todo aquí es de él, todo lo tiene él* ", para en cambio acrecentar el suspenso con un "*Siempre va a poder más que vos, más que yo* ". Al mismo tiempo el rufián está en camino, dispuesto a matar.

La puesta agrega otras mejoras al desenlace, dando a la Tigra ocasión de arañar la cara del hombre que la domina, de espantar al pobre chico con unos gritos y de resignarse:

Olivera: *–Mirá si me mata.*

La Tigra: *–Me salvaba de los dos... Ya vio sangre, no volverá.*

Como en alguna pieza moralista de Sudermann o Zola, mientras la mujer vuelve a agacharse en el rito –ya reiterado– de quitar los zapatos y masajear los pies de su hombre, el chico en cambio va caminando hacia el amanecer. Es evidente que no volverá.

La que vuelve es la Tigra, en planos similares al comienzo, que hacen entender todo el relato como una evocación suya. La que echó al jovencito para salvarlo, todavía lo espera.

Notas

1. En Tiempo de Cine, n. 18/19; Buenos Aires, marzo de 1965.

2. En La obra de Ayala y Torre Nilsson en las estructuras del cine argentino, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

3. Conservado en la biblioteca del Museo Municipal del Cine por gentileza de Duilio Marzio.

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

1er Festival Internacional de Video y Artes Electrónicas

FIV 95 BUENOS AIRES ARGENTINA

Workshops & Talleres

INSTALACIONES Y NUEVAS TENDENCIAS EN MEDIOS

A cargo de :
Christine Van Assche.
Directora de Video del Centro Georges Pompidou. Con el auspicio de la Alianza Francesa de Argentina. Certificado de Concurrencia F.I.V.

20, 21 Y 22 DE NOVIEMBRE DE 10 A 13 HS.

ANIMACION COMPUTARIZADA

A cargo del especialista australiano **Peter Callas.**
Con el auspicio de la Embajada de Australia en Argentina y el Centro CAO de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la U.B.A.
Certificado otorgado por la Universidad de Buenos Aires U.B.A.

23, 24 Y 25 DE NOVIEMBRE DE 10 A 13 HS.

CINE ELECTRONICO: LA FUSION DE LOS MEDIOS

A cargo de:
Hermann Nöring.
Co-Director del European Media Arts Festival de Osnabrück, Alemania.
Con el auspicio de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la U.B.A.y el Instituto Goethe.
Certificado otorgado por la Universidad de Buenos Aires U.B.A.

23, 24 Y 25 DE NOVIEMBRE DE 10 A 13 HS

REALIZACION DE PROGRAMAS DE TELEVISION PARA NIÑOS

(proyección,guión y dirección)
A cargo de la especialista en televisión infantil de la Televisión Cubana, **Iraida Malberti Cabrera.**
Con el Auspicio de Panamericana de Diseño y Publicidad. Certificado de concurrencia otorgado por F.I.V y Panamericana de Diseño y Publicidad.

23, 24 Y 25 DE NOVIEMBRE DE 10 A 13 HS

VACANTES LIMITADAS

ORGANIZAN

Buenos Aires Secretaría de Cultura
Centro Cultural Recoleta
BABILONIA

PATROCINAN

Panamericana de Diseño y Publicidad
Buenos Aires Design Recoleta
Plaza del Pilar
Oliva
WALL Vision
INCAA Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales
M Museo Renault
VCC
Asociación Amigos Centro Cultural Recoleta

Guardia Vieja 3360 (1192) Capital Federal · Tel. 862-0683 Fax 866-1337

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

correo

Sres. Directores:

No puedo guardar silencio ante un desliz, un error conceptual, me arriesgo a decir, que cometieron en un número anterior. Me refiero concretamente a la elogiosa nota acerca de Leni Riefenstahl, tristemente célebre cineasta oficial del nacionalsocialismo alemán. Esta mujer fue nazi, apoyó el genocidio que costó a la Humanidad más de cincuenta millones de muertos en seis años, compartió el lecho del feroz asesino que inmoló seis millones de víctimas en Holocausto y, lo más grave de todo, nunca se arrepintió de su pasado ni de sus convicciones.

No podemos callarnos. Ni yo, ni quienes pasaron por el infierno en vida gracias a "personas" como Leni Riefenstahl y sus amigos, sicarios, personeros de la muerte, la mutilación y la vejación; ni ustedes, periodistas ilustrados a quienes presumo jóvenes, horrorizados igual que yo por estos episodios históricos.

Israel I. Wesselhoefft
Capital

R: *Creo que la única vez que mencionamos a LN fue en una nota mía sobre su film* **Olympia**, *en* Film 5, *(diciembre/enero del 93/ 94). Si esa es la nota que motiva su carta, debo decir que desde su título ("*Idolos con pies de barro"*) traté de distanciarla de cualquier tono que pudiera suponerse "elogioso", porque comparto la idea de que no se ha hecho el suficiente hincapié en la extrema contradicción de su posición en la historia del cine. Algo parecido ocurre -todavía hoy- con el feroz racismo de* **El nacimiento una nación** *(Griffith, 1915). En ambos casos, sin embargo, espero que la opción no pase sólo por el extremo de negar su existencia, que sería tan políticamente correcto como hipócrita, sino que resulte alguna cosa del amplio debate cultural que estas y otras obras generan.* **F.M.P.**

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

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

Respetada *Film*:

Hace meses que quería escribirles por dos razones: una, para felicitarlos por la calidad en general que mantiene la revista y por la seriedad con que toman su trabajo (poco común en Argentina), y dos, para agradecerles infinitamente por el *dossier* sobre "Mujeres Directoras" (aunque creo, que se olvidaron de Jodie Foster) y por el de "Directores Negros" que salió en la misma revista

En general todos los números de *Film* son un alivio para el corazón seriamente amante del cine... Creo, que el trabajo previo que evidencian sus notas es un ejercicio que mucha gente debería no sólo respetar sino imitar.

Es una pena que salgan sólo cada dos meses pero prefiero esperar un poco más en caso de que la revista sea mensual y afectaría, en algún grado la excelente calidad que están manteniendo.

Denise A. Almeida
Rosario

Gente de *Film*:

Mis felicitaciones por la revista, y espero que dure mucho y no desaparezca por un agujero negro como tantas otras cosas en este país. Mi única queja es que se hace muy difícil conseguirla aquí, y por lo que me han dicho pasa lo mismo en otros puntos del interior. Por favor, traten de que su distribuidor para el interior ponga más empeño. No tengo los 2 primeros números, ya que por lo que sé aquí no llegaron nunca. Si se pueden pedir por contrarreembolso o giro postal, por favor indiquen cómo en el próximo número.

Con respecto al contenido, me causó una gran alegría el artículo sobre Lovecraft y el cine. Estoy muy de acuerdo con las observaciones hechas sobre las deficiencias de las adaptaciones ya realizadas. Me ha dejado ansioso la información de que se está haciendo una versión de *La sombra sobre Innsmouth*, ya que es (a mi juicio) uno de los cuentos de HPL en los que veo difícil caer en el *gore* o el erotismo morboso. Una aclaración, donde ponen "En las montañas de la *luna*", debería decir "En las monta ñas de la *locura*", a menos que haya un cuento con el primer nombre y que desconozco. ¿Y si ahora se ocupan de Robert Howard y lo que el cine ha hecho con sus Conan y Sonja? También me haría babear de gusto algo sobre Clive Barker, sus películas y adaptaciones hechas por otros de su obra (¿vieron **Candyman**, esa joyita?).

Mis felicitaciones por ocuparse asiduamente del cine de animación, tema injustamente desvalorizado en general por los adeptos a la idea de que "no es serio". Relacionado a esto, ya que soy un gran aficionado al asunto, me encantaría que se ocupen un poco de las adaptaciones del *comic* (historieta pa'los amigos) al cine, ya sea de animación o no. Me parece que se habla por ahí con demasiada ligereza sobre la "influencia" del *comic* en determinadas películas.

(...)

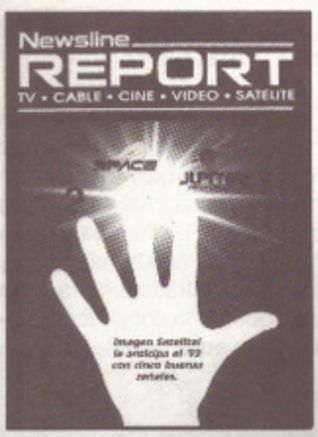
Saludos a todo el staff y colaboradores. Larga vida y mantengan el nivel. Si por ahí tienen algún interesado en mantener correspondencia con un no hace mucho llegado a esta afición, es bienvenido. Chau.

Carlos Gonzalía,
Casilla de Correos 811,
8000-Bahía Blanca,
Provincia de Buenos Aires.

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

Desde hace cuatro años, la revista

empresarial líder del sector.



Newsline
REPORT
TV • CABLE • CINE • VIDEO • SATELITE

Informacion Estrategica

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

agenda

XIII Concurso Nacional de Video Amateur Georges Méliès

Organizado por la Embajada de Francia, la Fundación Cinemateca Argentina y UNCIPAR, el XIII Concurso Nacional de Video Amateur Georges Méliès de este año, tuvo como eje temático "la tolerancia". El Primer Premio le correspondió a **Justicia perseguirás**, de Ezequiel Crupnicoff. A partir del atentado a la Embajada de Israel y del posterior ataque a la AMIA, el realizador elaboró un interesante documento *acerca de la falta de memoria*.
El jurado integrado por Clara Zapettini, Luciano Monteagudo, Paulina Fernández Jurado, Michelle Froloff, Liliana Amate y Javier Garrido, otorgó además: Primera Mención a **Día de Comunión** de Leandro Eisenstaedt y Segunda Mención a **Tiempo**, de Sergio Rodríguez.

Amerigramas: I Muestra de Cine del Mercosur

Del martes 7 al domingo 12 de noviembre se llevará a cabo en Buenos Aires el encuentro Amerigramas. El mismo está organizado por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires y es auspiciado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audivisuales y UNESCO. El evento consistirá en la proyección de largometrajes y cortos en fílmico y videó de la última producción, con obras de Argentina, Brasil, Uruguay y Paraguay, contándose también con la presencia de países observadores como Bolivia y Chile. Las exhibiciones se llevarán a cabo en la Sala Leopoldo Lugones del Teatro Municipal General San Martín.

Cine y erotismo

Calibán Libros, la primera librería especializada en literatura erótica y sexualidad ofrecerá una charla sobre *cine y erotismo* a cargo de Guillermo Hernández, encargado de espectáculos de FM Rock&Pop, el jueves 9 de noviembre a las 19 hs. en Viamonte 1696 2º 6. Para mayor información comunicarse con la librería al 371-8358. El cupo será limitado.

Cine, filatelia y diseño

Conmemorar los cien años del cine es dar testimonio del "hacer la historia", en donde lo visual en movimiento la revela. Diseñar para una seria filatélica obliga a seleccionar y resignar gran parte de la misma historia. Límite real al cristalizar en apenas un fotograma, una sola imagen. Límite aparente también, porque en su dimensión está su virtud (la del cineasta). El diseño por el registro de la filatelia sella y hace trascender a los hacedores de las imágenes que hacen posible la construcción de la comunicación y la cultura. **Alfredo Saavedra**, diseñador.

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, **Cronemberg**

Aún están en venta
los viejos números de
Film

Film16 sale los últimos días de **diciembre**

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

FILM COMICS MAGAZINES

SI TENES TODO LO QUE ANDABAS BUSCANDO:
SERIES DE TV CULT MOVIES
CLASICOS DEL CINE FANTASTICO Y EL TERROR
VIDEOS INEDITOS BOOKS LAS PUBLICACIONES
MAS INCREIBLES DEL GENERO
VIDEOS DE FX Y CARACTERIZACIONES CON TODA
LA LINEA DEL ESTUDIO BURMAN'S
STAR WARS STAR TREK
TODAS LAS TONTERIAS QUE SE TE PUEDAN
OCURRIR ESTAN EN

AV. CORRIENTES 1381 (ESQ. URUGUAY)

MONTAJI

EQUIPOS Y SERVICIOS PARA CINE Y TELEVISIÓN

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

DESCUENTOS PARA ALUMNOS

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

Eastman

EXR

FILM

SYSTEM

BY KODAK

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