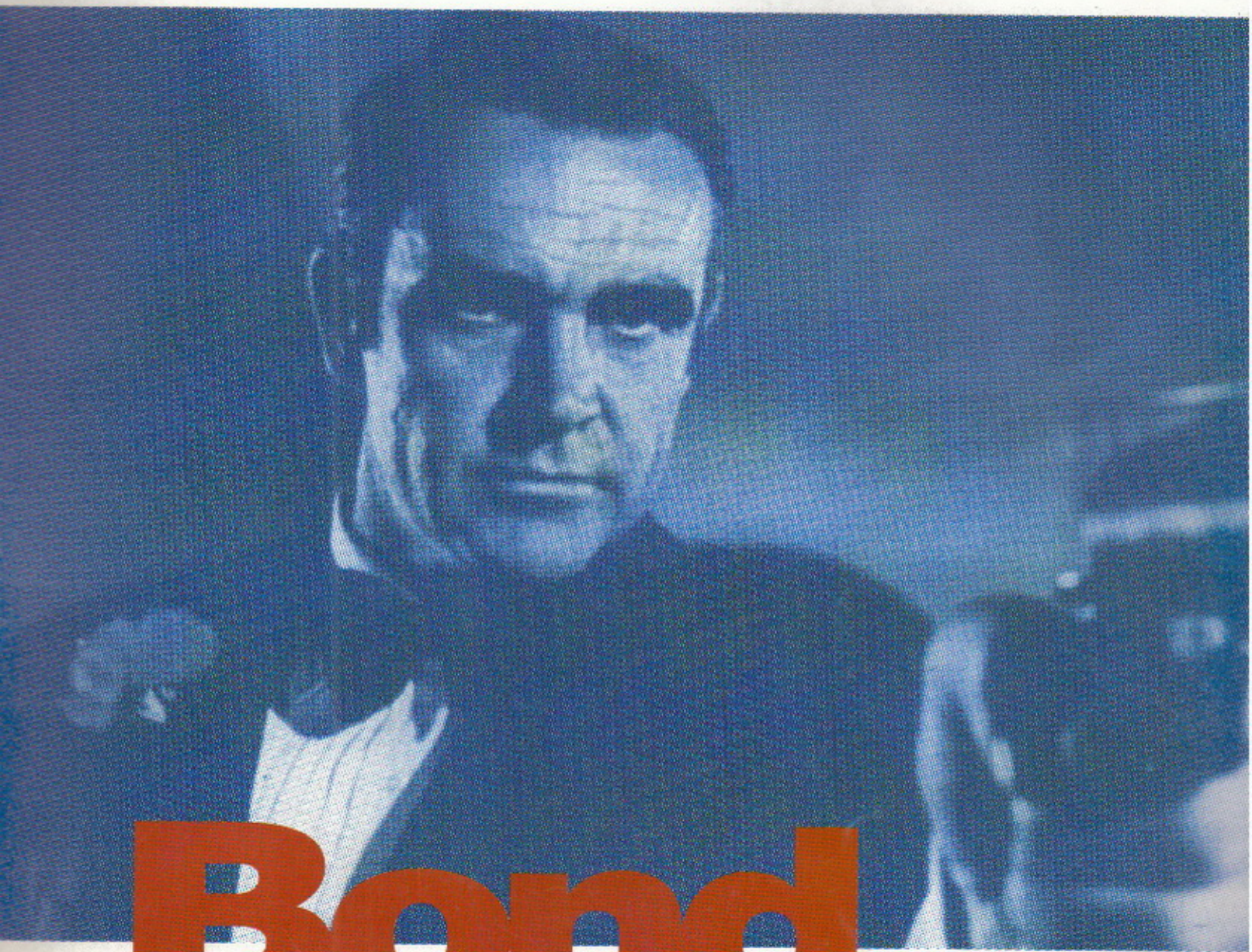
# Film



## Bond dossier

**Casino** Scorsese en Las Vegas

**Robbe-Grillet** entrevista **Troisi** el cartero

**Cine Argentino '95** en la mira II

**Más** Tolkien Conan Schlieper Saslavsky Ciria Mercado

**Film17** Año 3 Diciembre/Enero 95/96 $7

# Pepe Eliaschev

STUDIO GRAF

## Muchos zappeados, pocos elegidos.

**CableVisión**
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

# Film17

## Diciembre/Enero 95/96


6 **Malón**

Nueva sección con material diverso sobre música y cine, últimos estrenos, *laser discs*, films en video que no pasan por el cine, clásicos, libros y exceso de equipaje.

12 **Casino**

Antes del estreno argentino, Alvaro Buela vio el último film de Martin Scorsese en el Festival de Londres.

16 **Alain Robbe-Grillet**

Entrevista exclusiva con el creador del Nouveau Roman, guionista de **El año pasado en Marienbad** y realizador de algunos de los films más extraños de la historia del cine.

38 **Cine argentino '95**

En esta segunda y última aproximación a la producción nacional del año, Sergio Wolf repasa los estrenos y anuncia films en camino.

22 Dossier **James Bond**

Todos los films y toda la historia del personaje de Ian Fleming para demostrar por qué **GoldenEye** no es un film de Bond aunque así lo parezca. Christian Kupchik hace las presentaciones, Diego Curubeto rastrea imitadores y acuña el curioso término "*Spaghetti-Bond*", Fabio Blanco rescata la delirante **Casino Royale** y Sergio Wolf discute la posible relación de Bond con **Intriga internacional**, de Hitchcock.

46 **Marcello Mercado**

De creador a creador, charla con uno de los realizadores más fascinantes del video argentino contemporáneo. Por Pablo Rodríguez Jáuregui.

52 **Video x 3**

Demasiados festivales de video para una revista bimestral: Rosario '95, Francolatino y Festival de Escuelas de Cine, reseñados por Fernando Martín Peña, Mariela Gargano y Luciano Monteagudo respectivamente.

56 **Massimo Troisi**

La obra del notable comediante napolitano, evocada con descubierto fanatismo por Patricio Narodowski. Una entrevista complementaria con Michael Radford y Antonio Skármeta sobre **El cartero**, por Paraná Sendrós.

60 **Clásicos nativos**

Raúl Manrupe apunta las sorprendentes ambigüedades de **El Retrato**, de Carlos Schlieper, y **Vidalita**, de Saslavsky.


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
Diego Curubeto
Marcelo Dos Santos
Elvio E. Gandolfo
Mariela Gargano
Fernando Kabusacki
Christian Kupchik
Axel Kuschevatsky
Raúl Magrupe
María y Nicolás Meda
Luciano Monteagudo
Patricio Narodowski
Agustín Neifert
Pablo Rodríguez Jáuregui
Paraná Sendrós
Carlos Vallina

**Corresponsales:**
**N.York**
Gabriela Chistik

**Los Angeles**
Guillermina Zabala

**Impresión**
Sociedad Impresora Americana

**Distribución**
Vaccaro Sánchez & Cia.

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

**en la tapa**
Sean Connery como
James Bond

**en la pagina anterior**
Salvador Sammaritano
conoce a Bond
durante el rodaje de
**For your eyes only**

**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

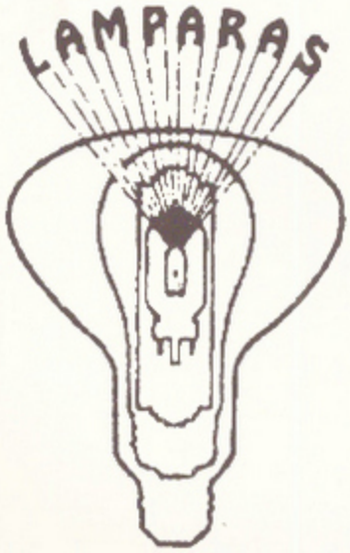
# EL CIUDADANO

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

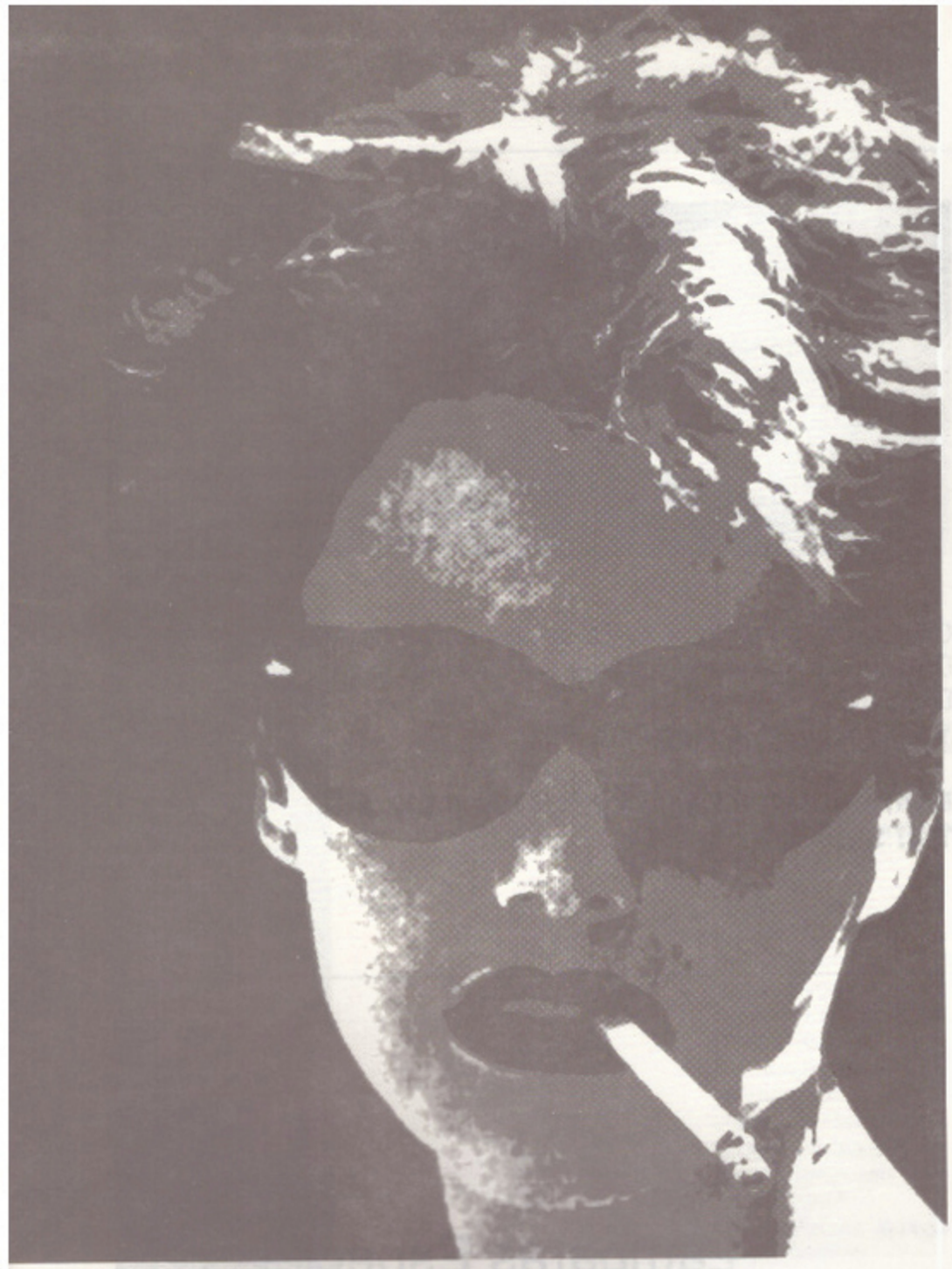
**Filmación y Proyección**

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



# **video** sin pasar por el cine
# *prisión de mujeres*, de john mcnaughton

Tiene su misterio este film de cárcel de mujeres, aparentemente realizado para ser distribuido sólo en video:

-El John McNaughton que lo firma es el mismo de **The Borrower** (1991), **Henry: retrato de un asesino** (*Henry; Portrait of a Serial Killer*, 1990) y de **Una mujer para dos** (*Mad Dog and Glory*, 1993).

-El libreto está escrito por Samuel Fuller y su esposa, Christa Lang.

-La coproductora Debra Hill ha colaborado con Carpenter en sus mejores films y hoy interviene en títulos como **Gemelos**, y otros que difícilmente pueden ser calificados de modestos.

-Un rótulo final anuncia que el título original **Girls in Prison** fue debidamente adquirido a los herederos de Samuel Arkoff y James H. Nicholson, dueños del sello A.I.P. que a través de los años se especializó en películas de clase B y que en 1956 habían hecho ya un **Girls in Prison** (dir.: Edward L. Cahn) aunque con argumento distinto.

El film está ambientado en los primeros '50 y sigue el recorrido de tres adolescentes que son vertiginosamente condenadas a cadena perpetua en los primeros minutos del relato. Melba (Bahni Turpin) ve por TV algunas tomas de los primeros soldados muertos en Corea y reconoce allí a su hermano, mientras al mismo tiempo su madre, al ver las imágenes, muere de un infarto. Con decisión, Melba va al canal, ingresa al estudio y –en cámara– asesina a martillazos al conductor del programa de TV, durante una emisión fascista

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

en la que reclamaba la persecución y la horca para todos los "gusanos rojos". Aggie (Missy Crider) es huérfana y ha compuesto una bella canción en la que evoca el "sueño interminable" de sus padres. Ilusionada, lleva el demo a un editor de discos que al día siguiente aparece asesinado a puñaladas, lo cual deriva en el inmediato arresto y condena de Aggie. El padre de Carol (Ione Skye) es un actor famoso que está teniendo problemas con el Comité de Actividades Antiamericanas, mientras al mismo tiempo interpreta una obra que denuncia la actividad de dicho comité. En el transcurso de esa obra, cuando el actor pronuncia un encendido discurso exponiendo los argumentos por los que se niega a responder sobre su filiación comunista, los espectadores comienzan a levantarse de sus butacas y a saltar sobre el escenario para golpear al actor mientras gritan: "¡¿Eres comunista, eres comunista?!". El pobre hombre sobrevive al ataque pero queda parapléjico. Cuando Carol, destrozada por el shock, está en un bar procurando reponerse, oye a un fanático decir que a los comunistas hay que aniquilarlos, así que no puede contenerse, lo mata de un botellazo y va a la cárcel.

El film nunca recupera ese brío inicial, pero McNaughton hace lo que mejor puede con el resto, alternando la aparente improvisación de la cámara en mano con *travellings* medidos y precisos. El resultado es desconcertante y seguramente merecerá en la popular guía del crítico Leonard Maltin los calificativos "*abysmal, bottom-of-the- barrel, bomb*", pero hay algo deliberado y fulleriano en la sucesión de disparates que lo hacen disfrutable a pesar de la ineptitud de la mayoría de sus intérpretes y del aspecto descaradamente miserable de la producción (la cárcel parece un corralito). El toque de Fuller está en la secuencia inicial, en el uso de las primeras planas de los periódicos sensacionalistas, en las delirantes connotaciones políticas, en la caprichosa inclusión de una carrera de embolsados entre las presas, en un poco de lesbianismo interracial (después de todo este es un film de cárcel de mujeres) y sobre todo en algunos diálogos:

-Le volé las pelotas de un tiro.

-Huy, ¿y se las cosieron?.

-Querida, no quedó nada que se pudiera coser.

O en la reconfortante declaración del detective mexicano que promete demostrar la inocencia de Aggie:

-Encontraré la pista de esa perra, la seguiré, la alcanzaré, la desnudaré, la llevaré a una casa en las afueras, la esposaré, la torturaré y la haré chillar de hambre hasta que confiese, pero no dejaré que muera y no te dejaré morir en prisión.

Algún procedente guiño a Robert Aldrich y una dedicatoria a James H. Nicholson terminan de definir la intención de los realizadores: esto no es un homenaje más, sino la recreación consciente de un modo de hacer y concebir el cine.

**Prisión de mujeres** (*Girls in Prison*, EE.UU.-1994)
*Dir.*: John McNaughton. *Libr.*: Sam Fuller y Christa Lang. *Fot.*: Jean de Segonzac. *Mus.*: Hummie Mann. *Mont.*: Larry Block. Con B. Turpin, I. Skye, M. Crider, Jon Polito, Annie Heche, Nicolette Scorsese, Miguel Sandoval. Prod.: Lou Arkoff, Debra Hill, Willie Kutner, David Giler. *Dur.*: 80'. *Editó*: Penta.

por **Fernando M. Peña**

## **laser** la colección particular

El *laser disc* se impone como el formato ideal para poseer películas y verlas como se debe. Algunos argumentos persuasivos.

**The Day the Earth Stood Still**
**Special Collector's Edition**
(Fox Video)

Sin duda **El día que paralizaron la Tierra** merecía una edición especial. La más popular de las tres primeras películas con invasiones extraterrestres de los años '50 –la trilogía se completa con **The Thing (From Another World)** de Christian Nyby/ Howard Hawks y la mucho más económica **The Man From Planet X** de Edgar G. Ulmer– es un superclásico de la ciencia-ficción que realmente merece todos los *bonus* que preparó la gente de la Fox:

-Comentario del director Robert Wise junto a su colega y experto en el tema Nicholas Meyer, en la pista analógica de sonido.

-Un documental de 70 minutos, **Making the Earth Stand Still**, que incluye reportajes a Wise, a los intérpretes Patricia "Klaatu Barada Nikto" Neal y Billy Gray y al productor Julian Blastein.

-El último lado, en el que viene este documental, es CAV. Eso permite parar los fotogramas con todos los afiches y lobby-cards imaginables, los diseños del legendario robot Gort, un visita al lugar del estudio donde todavía guardan la maqueta del plato volador del marciano Michael Rennie, memos del productor ejecutivo Darryl Zanuck, el guión del rodaje página a página y fotos de la filmación y de los decorados.

Los comentarios y reportajes logran una aproximación muy completa al film. Entre las anécdotas más divertidas se puede mencionar la de la fragilidad del robot gigante Gort. Al no encontrar un actor de más de dos metros de estatura, Wise contrató para el rol a Lock Martin, un altísimo acomodador

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

del Grauman Chinese Theatre de Hollywood. En la escena más famosa de la película, el robot no tuvo la fuerza necesaria para levantar a Patricia Neal, y hubo que parar el rodaje para inventar un sistema de cables que sostuviera a la actriz en brazos del poderoso Gort.

Algunos fanáticos a muerte de la película podrán pensar que estos *bonus* no son suficientes. Para ellos la Fox ha creado una edición aún más especial que ésta, íntegramente en CAV, dedicada y autografiada por Robert Wise, que trae un CD de oro con la banda sonora de Bernard Herrmann.

**On the Air**
(Amuse Video)

Después de la ya mítica **Twin Peaks**, David Lynch y Mark Frost acometieron otro proyecto televisivo que por esas cosas del *rating* tuvo muy corta vida. **On the Air** es una comedia de humor absurdo sobre la época de la TV en vivo a fines de los años '50. Dean Stockwell es un astro de cine en decadencia que pierde popularidad en la pantalla chica cuando aparece a su lado la debutante y completamente idiota Nancye Ferguson. También actúan Miguel Ferrer, Ian Buchanan, y Tracy Walters (**Repo Man, The Two Jakes**) como el encargado de los efectos de sonido del programa, que no ve nada no por ser ciego, sino por tener una visión psicodélica especial.

David Lynch dirige el primer episodio –son ocho, duran menos de media hora y fueron emitidos en 1992– pero todos tienen su inconfundible estilo surrealista, en este caso sin los elementos más perversos que caracterizan sus películas y su serie de TV anterior.

Esta edición es japonesa –**On the Air** no ha sido editada en los Estados Unidos– y por lo tanto viene subtitulada al japonés. El sonido *stereo surround* es excelente, y aprovecha al máximo la excelente banda sonora jazzística de Angelo Badalamenti.

*Graham Chapman, Eric Idle, Michael Palin y Terry Gilliam, en* ***Monty Python and the Holy Grail***

**Monty Python and the Holy Grail**
(Criterion)

El mejor film de los Monty Python (es decir, el mejor film cómico de los últimos tiempos) ha tenido una edición muy consciente del culto que persigue al grupo. Ofendida por la distribuidora local con el imposible título *Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores*, la película toma puntualmente el mito fundacional de la historia británica y lo tira por el aire, hasta alcanzar un balance entre el surrealismo y la verosimilitud que desafía cualquier descripción.

La versión de Criterion (el sello más respetuoso de los films que edita) trae los siguientes bonus:
-Una larga serie de fotos de rodaje.
-Un doblaje al japonés en una de las pistas analógicas de sonido.
-Un fragmento en el que el audio en japonés aparece subtitulado, a pedido de los directores Terry Gilliam y Terry Jones, que se preguntaban cómo pasarían a otro idioma los chistes verbales intraducibles. La respuesta es sencilla (y muy conocida por el público argentino): se los reemplaza por cualquier otra cosa.
-27 segundos adicionales en la escena del castillo Anthrax, con Zoot (Carol Cleveland) y Sir Galahad (Michael Palin), suprimidos antes del estreno del film.
-El *trailer* del film, tan original e imprevisible como cualquier sketch de los Python.
-Gilliam y Jones comentan anécdotas de rodaje y explican cómo resolvieron los innumerables problemas de producción, a lo largo de todo el film, en la otra pista analógica de sonido. Los films posteriores de Gilliam son suficiente evidencia de su aporte en **Holy Grail**..., pero el comentario permite descubrir también todo el talento que se oculta detrás del bajo perfil de Terry Jones.
(Para más datos sobre la película, ver *Film* 9, agosto/septiembre de 1994).

**Salt of the Earth**
(Criterion)

Hoy es un reconocido clásico, pero en 1953 este film norteamericano sobre las huelgas de un grupo de mineros en Nuevo México fue silenciado por el macartismo y sólo tuvo una circulación moderada fuera de los Estados Unidos. Su realizador Herbert Biberman, el productor Paul Jarrico, el libretista Michael Wilson y el actor Will Geer, uno de los pocos intérpretes profesionales del film, estaban todos en la lista negra de Hollywood cuando lo hicieron.

**La sal de la tierra** no es una novedad para los cinéfilos locales, ya que tuvo estreno comercial en su momento y Cinemateca Argentina pasaba hace años una copia en 16mm., bastante maltratada y con algunas omisiones, pero esta impecable edición permite finalmente verla en una copia óptima.

El disco incluye también un cortometraje testimonial muy poco visto, **Los diez de Hollywood**, en el que los cineastas que fueron sentenciados a un año de cárcel por negarse a responder las preguntas del Comité de Actividades Antiamericanas, explican al público las circunstancias de sus condenas, unos días antes de comenzar a cumplirlas.

por **Diego Curubeto** y **Fernando M. Peña**

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

## **schobert** el depresor

Walter Schobert es gordito, alegre y de buen diente. La primera palabra que aprendió en castellano fue "lomo" y la última vez que estuvo se entusiasmó especialmente por algo que leyó en las carteleras: "*¡Aquí hay algo sobre un vermouth!*". Hubo que explicarle que alguna vez la sección vermouth incluía entre nosotros, efectivamente, una copa, pero eso fue a principios de siglo y sólo el nombre queda de tan bonita costumbre.

Pero Schobert es también director del Museo de cine de Frankfurt. Por gentileza del Instituto Goethe, una vez al año, Schobert viene a contarnos una película. Este año fue **Desde el alba hasta la medianoche** (*Von Morgens bis Mitternacht*, 1920), una rareza que sólo Lotte Eisner consigna. El hombre la dio un solo día, en la sala Lugones, con **El gabinete del Dr. Caligari** como complemento.

La presentó así:

"Uso un término superlativo: no hay películas más depresivas que estas dos. Son dos obras terriblemente alemanas, todo negro, gris y sin consuelo. Pero, mientras una es la película alemana más conocida del mundo –por lo menos de nombre– la otra es la más desconocida. Desde su producción en 1919, apenas la han visto un puñado de personas.

Lo explico. **Desde el alba hasta la medianoche** nunca se estrenó comercialmente. Iba a estrenarse inmediatamente después de Caligari, pero como ésta fue un fracaso estrepitoso, los productores no se animaron a fracasar de nuevo. Muy poco después, **Caligari** tuvo éxito en París y Nueva York, y entonces se relanzó en Alemania, pero la otra quedó olvidada. Ese fue, en verdad, el comienzo, la culminación y el final del cine expesionista. Muchos creen que todo el cine alemán de entonces era expresionista, pero sólo estas dos fueron realmente expresionistas (pienso aportar pruebas comparativas dentro de dos años), y ya ven lo que les pasó.

Cada tanto, algún que otro libro menciona **Desde el alba...**, pero, si leen con atención, advertirán que sus autores hablan de oídas. La película parecía perdida. Recién en 1963 volvió a encontrarse (¡en Japón!) pero ya las principales historias del cine habían sido escritas y esta película no figuraba. Aparte, la única copia que se conserva, salvada de un incendio, no era de lo mejor y le faltaban los intertítulos. Quizás se los sacaron los japoneses. De todos modos, ¿hacían falta intertítulos? ¿Los habría habido originalmente?

La película se basa en una pieza de teatro, pero de ningún modo es teatro filmado. Quizás, el propio director, Karl Heinz Martin, advirtió que no necesitaba intertítulos. En Alemania se los intentó poner, tomando frases de la obra teatral original, pero con ellos la película perdía toda su violencia, su viaje enloquecido hacia una depresión absoluta, y su estilo también absoluto, porque los actores son expresionistas a todo lo largo del filme y su historia es todavía más radical que la de **Caligari**, ya que ésta se relativiza dentro de un marco, y **Desde el alba...** no acepta relativizaciones. Es todo negro.

En su historia, un cajero descubre que su vida no merece ser vivida. Harto de la rutina familiar y de la rutina laboral, cruza los límites, roba, y con el dinero robado intenta comprar la felicidad. Pero no la encuentra, porque en este mundo no hay felicidad, sólo hay desesperación. Y la película no pretende contar ésto como si se tratara de una historia individual, sino que lo hace refiriéndose al destino universal del hombre. Por eso mismo, el personaje no tiene nombre, y una misma mujer hace todos los papeles femeninos, descubriendo siempre al final de cada escena, un rostro de muerte. Eran los años de posguerra, cuando todos pensaban que el mundo sería destruido. Viendo la película, vuelve a tenerse la misma sensación. Prometo que el año que viene voy a traer una comedia".

Transcripción y prólogo: **Paraná Sendrós**

## **música** duro de oído

Una respuesta más que satisfactoria la da el recuerdo de una frase de Pauly Jean Harvey (cantante del grupo PJHarvey):

"*Dejé de hacer esculturas y me empecé a dedicar al rock porque el rock afecta a todo el cuerpo*". Esto parece obvio en casos como el de **Apolo 13**. Mi recuerdo de esta película es el de haber estado allí. Es decir, no sólo como espectador sino como participante de la situación. Tengo el mismo tipo de recuerdo de películas como **Die Hard (The Revenge)**. De hecho, mi cuerpo vibró con la música, y éste recuerdo físico está en mi memoria; en mi cuerpo. Por ésto es que los sonidos (voces y efectos sonoros) son inseparables de la música.

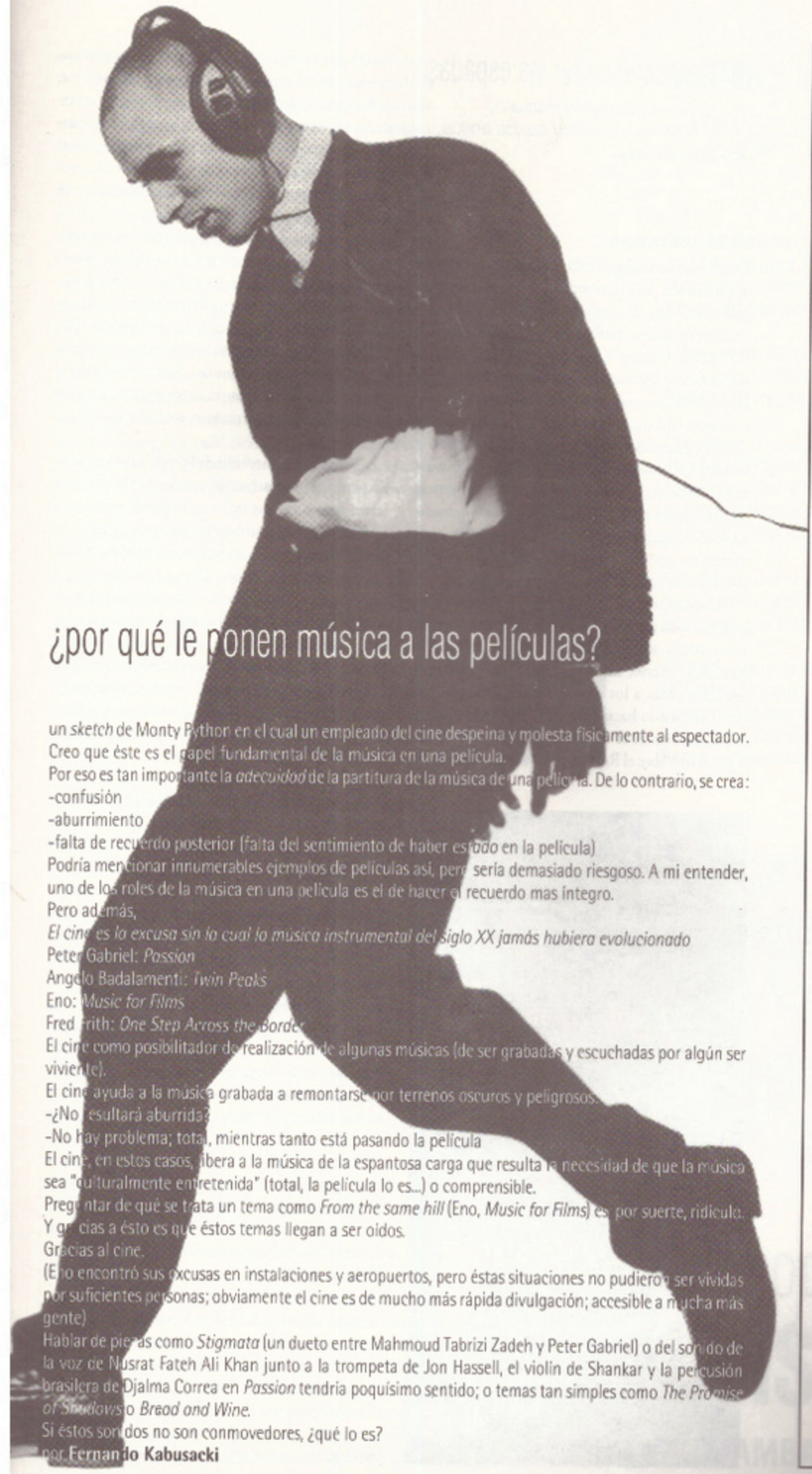
Otra respuesta está dada por el entendimiento de que directamente se asocian determinadas épocas a determinados estilos musicales (y ésto tal vez esté relacionado con lo anterior, de alguna forma). En el caso de **Pulp Fiction**, esto es clarísimo en la escena del baile entre Uma Thurman y Travolta. La música en esta escena subraya la época, el twist (el espectador recuerda lo mismo que –se supone que– recuerdan los personajes). Es una escena inolvidable.

La gracia de remontarse a otra época, de poder estar en un lugar recordando otro lugar, otro momento; una gracia que el espectador comparte con el personaje. Algo así como el humor; el juego entre lo posible y lo irrealizable en el momento real.

En síntesis, si el cine siguiera siendo mudo, nuestra experiencia en el cine dejaría excluido al cuerpo. Sería puramente intelectual y emotiva. Recuerdo



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



# ¿por qué le ponen música a las películas?

un *sketch* de Monty Python en el cual un empleado del cine despeina y molesta físicamente al espectador.
Creo que éste es el papel fundamental de la música en una película.
Por eso es tan importante la *adecuidad* de la partitura de la música de una película. De lo contrario, se crea:
-confusión
-aburrimiento
-falta de recuerdo posterior (falta del sentimiento de haber estado en la película)
Podría mencionar innumerables ejemplos de películas así, pero sería demasiado riesgoso. A mi entender, uno de los roles de la música en una película es el de hacer el recuerdo mas íntegro.
Pero además,
*El cine es la excusa sin la cual la música instrumental del siglo XX jamás hubiera evolucionado*
Peter Gabriel: *Passion*
Angelo Badalamenti: *Twin Peaks*
Eno: *Music for Films*
Fred Frith: *One Step Across the Border*
El cine como posibilitador de realización de algunas músicas (de ser grabadas y escuchadas por algún ser viviente).
El cine ayuda a la música grabada a remontarse por terrenos oscuros y peligrosos.
-¿No resultará aburrida?
-No hay problema; total, mientras tanto está pasando la película
El cine, en estos casos, libera a la música de la espantosa carga que resulta la necesidad de que la música sea "culturalmente entretenida" (total, la película lo es...) o comprensible.
Preguntar de qué se trata un tema como *From the same hill* (Eno, *Music for Films*) es, por suerte, ridículo.
Y gracias a ésto es que éstos temas llegan a ser oídos.
Gracias al cine.
(Eno encontró sus excusas en instalaciones y aeropuertos, pero éstas situaciones no pudieron ser vividas por suficientes personas; obviamente el cine es de mucho más rápida divulgación; accesible a mucha más gente)
Hablar de piezas como *Stigmata* (un dueto entre Mahmoud Tabrizi Zadeh y Peter Gabriel) o del sonido de la voz de Nusrat Fateh Ali Khan junto a la trompeta de Jon Hassell, el violín de Shankar y la percusión brasilera de Djalma Correa en *Passion* tendría poquísimo sentido; o temas tan simples como *The Promise of Shadows* o *Bread and Wine*.
Si éstos sonidos no son conmovedores, ¿qué lo es?

por **Fernando Kabusacki**

## & VideoLanzamientos

**El apasionado excéntrico**
de Jean Poiret,
con Thierry L'Hermite.
(Transeuropa)

**Ella vino a matar**
de William Graham,
con Gene Francis.
(Plus)

**Duro aprendisaje**
de John Singleton,
con Larry Fishburne.
(LK-Tel)

**Village of the Damned**
de John Carpenter.
*Entre enero y marzo está anunciada la salida de esta obra del autor de* **En la boca del miedo**.
(AVH)

**Instintos violentos**
de Paul Warner,
con Mickey Rourke
y Stephen Baldwin.
(Transeuropa)

**La historia del fantasma de Charlie**
de Anthony Edwards,
con Linda Fiorentino.
(Transmundo)

**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

**&**

**Video**Clásicos

**Tres páginas de un diario/ Diario de una perdida**
de G. W. Pabst,
con Louise Brooks.
(Epoca)

**Brigadoon**
de Vincente Minnelli,
con Gene Kelly, Cyd Charisse.
(Video Collection)

**La cabalgata del circo**
de Mario Soffici,
con Hugo del Carril
y Libertad Lamarque.
(Arte Video)

**Cada ocaso yo muero**
de William Keighley,
con James Cagney
y George Raft.
(Oliv-Nav)

**Roberta**
de William Seiter,
con Fred Astaire
y Ginger Rogers.
(Video Collection)

**Los tres berretines**
de Equipo Lumiton,
con Luis Sandrini, Luis Arata
y Luisa Vehil.
(Arte Video)

**La bestia humana**
de Jean Renoir,
con Jean Gabin.
(Epoca)

**El hombre mosca**
de Sam Taylor
y Fred Newmeyer,
con Harold Lloyd.
(Video Collection)

**Pascua de sangre**
de Giuseppe de Santis,
con Lucia Bosé.
(Arte Video)

# **video** la canción de las espadas

Dos clásicos: *Conan el Bárbaro*, de John Milius y *El señor de los anillos*, de Ralph Bakshi

## I - La literatura

Existe una rama del género fantástico, cercanamente emparentada con la ciencia-ficción de imperios galácticos, con el relato de caballerías y con los cuentos de hadas, denominada *Espada y brujería* ("Sword & Sorcery"). Sin dejar de ser un ghetto, esta vertiente ha conquistado multitud de adeptos, especialmente entre intelectuales universitarios, conversos del misticismo heavymetalero de los '70s, los psicodélicos alucinogenistas de los '60s y los medievalistas y oscurantistas de toda índole. Es que la espada y la brujería remiten directamente a esos universos enraizados firmemente en la tradición mitológica y legendaria occidental, especialmente en sus aspectos más célticos, boscosos y cubiertos de nieblas.

Robert Erwin Howard (1906-1936), texano, amante de las armas, los caballos y las peleas, depresivo crónico, amigo epistolar de H. P. Lovecraft y narrador experto, más allá de algunas excelentes contribuciones a los *Mitos de Ctulhu*, siempre se sintió inclinado hacia este subgénero, y lo cultivó profusamente. A él se debe el sobrecogedor ciclo legendario sobre el Rey Kull de Valusia, un soberano atlante inmerso en copiosas luchas contra engendros subhumanos y hechiceros prehistóricos, las historias de Cormac Macart, un antiguo guerrero celta, y de Conan de Cimeria, un gigantesco bárbaro de la era post-atlante. Su saga, que comprende innumerables cuentos cortos y una maravillosa novela, es, hoy por hoy, casi imposible de obtener en castellano, al menos en la Argentina.

La historia de Conan ha sido contada y recontada una y mil veces: vendido como esclavo cuando niño, el cimerio –una especie de escocés prehistórico, descendiente de los poderosos reyes atlantes y, a través de ellos, de los mismísimos valusios del Rey Kull–, llega a ser rey de la más importante civilización del planeta –Aquilonia–, luchando alternativamente contra magos, insectos gigantes, brujas metamórficas, extraterrestres, serpientes antropófagas, etc.

Las historias cimerias de Howard son modelos de precisión narrativa, de acción trepidante, y el lector más o menos informado puede rastrear en ellas la furiosa anglofobia de su autor: en efecto, los villanos más terroríficos que aparecen en los relatos de Conan (Toth-Amón, Thulsa Doom) siempre son "civilizados", es decir, siempre provienen de una de las ciudades organizadas. Nunca son cazadores de los bosques ni montañeses. Analizando la prosa howardiana, se observa claramente en ella la influencia del *western*, género que, por otro lado, el autor también recorrió. Algunos de estos cuentos pudieron haber muy bien sido escritos por Marcial Lafuente Estefanía o Max Brand.

John Ronald Reuel Tolkien, por el contrario, sudafricano anglosajón nacido en Blomfontein, soporta todas sus ficciones prehistóricas en la premisa opuesta: en la civilización está el refugio y la única esperanza de supervivencia. Al contrario que en Howard, sólo unos pocos de sus héroes son humanos: la mayoría pertenecen a razas mitológicas de la tradición legendaria nórdica (elfos, trolls, enanos) o a especies sintéticas, inventadas por razones de necesidad narrativa (los hobbits). El perfecto complemento del Conan guerrero que obtiene un reino, es Frodo de la Comarca, un *perian* ("mediano" en lengua élfica, ya que así eran llamados los hobbits en razón de medir la mitad de la estatura de un hombre). Frodo tiene una misión, como Conan, y, también, debe derrotar a un Universo hostil para llevarla a cabo. Sin embargo, al revés que aquel, no siente ninguna confianza en la propia capacidad, se sabe pequeño, débil e ignorante, y fundamentalmente tiene miedo, rasgo que Howard nunca permite infiltrarse en sus historias. Conan, como decía Oesterheld, podría definirse como el típico héroe individual, el héroe solo, mientras que Frodo, para salvar el mundo, necesitará del apoyo de razas enteras –los elfos y los enanos– y de la connivencia del Concilio de Elrond, órgano de suprema sabiduría y poder.

La diferencia entre ambos héroes es muy marcada, pero los dos siguen siendo corporizaciones extremadamente fascinantes del universo aventu-

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

rero del que forman parte. Uno más que otro, pero ambos en definitiva, deberán enfrontar las fuerzas de la Oscuridad y destruírlas, para poder forjar un mundo nuevo. Las herramientas para ello serán dos: la espada y la brujería.

**II - Las películas**

El fracaso comercial de **El Señor de los Anillos** (*The Lord of the Rings*, Ralph Bakshi-1978) puede explicarse de dos maneras: en primer término, fue promocionada como un film para niños. El palestino Bakshi, con su proverbial respeto por la obra literaria en que se basó, supo transferir a la película toda la carga densa y opresiva de la prosa de Tolkien y los conflictos internos de los personajes, alejándola así definitivamente de la aceptación infantil, que quedaría diferida hasta que cada niño espectador cumpliera, más o menos, treinta y cinco años. El imbécil que diseñó la campaña publicitaria en cuestión, encontró una igualdad en la fórmula "película de dibujos animados = film infantil" y ordenó estrenarla en vacaciones. Craso error.

El segundo factor es que la película, literalmente "no termina". No hay una conclusión, por el simple hecho de que Bakshi tenía previsto filmarla en dos partes, la primera basada en los dos volúmenes iniciales de la gigantesca novela de Tolkien (*La Fraternidad del Anillo* y *Las Dos Torres*), reservando la continuación y el desenlace de la atrapante historia para un segundo film. Habida cuenta de los retrasos y de las ímprobas dificultades técnicas del rodaje, Bakshi jamás pudo reunir los fondos suficientes para hacerlo y lo que quedó es, pues, un film inconcluso.

Pero esta puede tratarse de una visión simplista del asunto. Podría decirse que *Amerika* de Kafka o *Viaje a la Luna* de Cyrano de Bergerac también quedaron inconclusas, lo cual no las priva de su status de obras maestras. Lo que pasa también es que **El Señor de los Anillos** de Bakshi no es una obra maestra, sino un film muy lejano de los picos narrativos de **Heavy Traffic** (1973), **Fritz the Cat** (1972) y **Fire and Ice** (1983), los mejores logros del musculoso cineasta.

A pesar de la conflictividad del planteo narrativo y de la compleja relación de fuerzas que allí se oponen, **El Señor de los Anillos** está poblada por muñequitos, no por personajes. Hombrecitos unidimensionales, renuentes a expresar lo que les pasa (con la notable excepción de Aragorn/Trancos, descendiente de los Hombres de Númenor y, por tanto, pariente lejano de Conan), que transcurren por la obra movidos como marionetas por fuerzas ajenas, "otras", que los manipulan en un sentido o en otro. Al decir de Fernando Peña, el principal pecado de esta película, en las que todos los personajes buscan el fuego, es ser... fría.

Pero la técnica es formidable. Una de las causas de los retrasos e inflaciones presupuestarias de la película fue que Bakshi rodó todo dos veces: una con actores y otra, dibujando pacientemente sobre ellos. Esto hace que la fluidez del movimiento y el realismo de los cuerpos sean, en muchas secuencias, sencillamente sobrecogedores.

Por otra parte, la ambientación, desde la bucólica paz de La Comarca hasta la sangrienta hierba de los Llanos de la Batalla, pasando por la húmeda, placentaria oscuridad del Bosque de Fangorn o la luminosa paz de Lothlórien,

malón

## estrenos fumando espero

Todas estas películas son recientes e importan ¿Qué llegará y cómo?

**The Addiction**, de Abel Ferrara (EE.UU.)
con Christopher Walken, Lili Taylor, Annabella Sciorra. Historia de vampiros contemporáneos, en blanco y negro, escrita por Nicholas St. John.

**L'appat**, de Bertrand Tavernier (Francia)
con Marie Guillain, Olivier Sitruk, Bruno Putzulu, Richard Berry. Basada en un episodio policial real.

**Clockers**, de Spike Lee (EE.UU.)
con Mekhi Phifer, Harvey Keitel, Delroy Lindo. Escrita por Lee y Richard Price, sobre novela de éste. El proyecto iba a ser dirigido por Scorsese. Ver entrevista con Price en *Film* 2.

**Crumb**, de Terry Zwigoff (EE.UU.)
Documental sobre el mítico Robert Crumb, figura esencial de la historieta *underground*.

**El elefante y la bicicleta/The Elephant and the Bicycle**, de Juan Carlos Tabío (Cuba/Inglaterra)
con Luis Alberto García, Lilian Vega. Producida y escrita por Tabío, realizador de **Plaf!** y codirector de **Fresa y chocolate**.

Ventas
Compras
Consignaciones de Usados con Garantía
Videos VHS/Pal-N
Pases de normas en videos
Retiramos y entregamos a domicilio
CENTRO DE REPARACIONES
LUIS CORTEZ
RIOBAMBA 445 TEL: 476-1332


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

**La flor de mi secreto**, de Pedro Almodóvar (España)
con Marisa Paredes, Juan Echanove, Imanol Arias, Carmen Elias, Rossy de Palma.

**Get Shorty**, de Barry Sonnenfeld (EE.UU.)
con John Travolta, Gene Hackman, Danny De Vito, Renee Russo, Bette Midler, Harvey Keitel, Penny Marshall. Sobre libro de Elmore Leonard. Música de John Lurie. Coproducida por Danny De Vito.

**Home for the Holidays**, de Jodie Foster (EE.UU.)
con Holly Hunter, Robert Downey, Jr., Anne Bancroft, Charles Durning, Geraldine Chaplin, Steve Guttenberg. Coproducida por Foster.

**The Kingdom**, de Lars von Trier (Dinamarca)
con Ernst-Hugo Jaregard, Kirsten Rolffes, Ghitta Norby, Soren Pilmark, Holger Juul Hansen. Coescrita por von Trier. Versión cinematográfica de una serie de TV.

**Kristin Lavransdatter**, de Liv Ullmann (Suecia)
con Elisabeth Matheson, Kristin Tynes Vagen, Bjorn Skagestad. Fot.: Sven Nykvist. Historia medieval basada en novelas de Sigrid Undset.

**Mighty Aphrodite**, de Woody Allen (EE.UU.)
con Allen, Mira Sorvino, Helena Bonham-Carter, Jack Warden, Peter Weller, F. Murray Abraham. Escrita por Allen.

**Neon Bible**, de Terence Davies (EE.UU.)
con Gena Rowlands, Dennis Leary, Diana Scarwid, Jacob Tierney.

**Smoke**, de Wayne Wang y Paul Auster (EE.UU.)
con Harvey Keitel, William Hurt, Forest Whitaker, Stockard Channing.
**Blue in the Face**, de Wayne Wang y Paul Auster (EE.UU.)
con Harvey Keitel, Jim Jarmusch, Roseanne, Lou Reed, Michael Fox, Giancarlo Esposito, Madonna. Ambas fueron escritas por Auster y el productor ejecutivo fue Harvey Keitel.

**Strange Days**, de Kathryn Bigelow (EE.UU.)
con Ralph Fiennes, Juliette Lewis, Angela Bassett, Tom Sizemore, Vincent D'Onofrio, Richard Edson. Historia futurista escrita por James Cameron y Jay Cocks.

**Theremin: An Electronic Oddysey**, de Steven Martin (EE.UU.)
Documental sobre uno de los primeros y más influyentes instrumentos electrónicos, utilizado con eficacia en varios *scores* cinematográficos (Spellbound), y sobre la increíble vida de su creador, Leon Theremin.

Compilación:
**Paula Félix-Didier** y **Fernando Peña**

residencia de los últimos Reyes Elfos de la Tierra Media, justifica por sí sola la visión de todo el film. Puede hablarse también de una cuidada dirección de actores (tanto físicos como vocales y entre estos últimos el gigantesco John Hurt), otro dato que contribuye a hacer de **El Señor de los Anillos** una obra que ha perdurado, a pesar de ser larga y lenta, de sus falencias narrativas y de su final anticlimático.

Al revés que la anterior, **Conan el Bárbaro** (*Conan the Barbarian*, John Milius-1981) fue un éxito de crítica y de pú-blico. La mano firme del narrador, que ya se adivinaba en sus anteriores **Dillinger** (1973) y **The Wind and the Lion** (1975), conduce esta historia a través de un mundo extinto, sin dar respiro al espectador ni permitir la detención del crescendo dramático. Compacto de varias historias cortas del comienzo de la saga cimeria, Conan permite disfrutar de su relación con el *comic*: lo que en Bakshi era trabajoso y embarrado es aquí veloz y espasmódico, dando cada secuencia el pie para la siguiente, aumentando el vértigo, la violencia y la acción una octava por vez.

Hijo del humilde Nial, el herrero, el joven Conan (Jorge Sanz) es testigo de la destrucción de su aldea y el asesinato de sus padres a manos de una banda de ases y vanes al mando del fatídico Thulsa Doom (un fabuloso James Earl Jones). A partir de allí, el joven montañés no se detendrá hasta vengarlos: reclutará a una bella guerrera (Sandahl Bergman), a un arquero hircanio (Gerry López) y a un hechicero (Mako) para perseguir al maléfico negro hasta su guarida y destruirlo. Arnold Schwarzenneger, en su primer protagónico, compone a la perfección al Conan adulto, inexpresivo, fiero y salvaje, muy lejano del bobo de pueblo que le harían hacer en la continuación. Punto aparte para las atormentadoras bellezas de Cassandra Gaviola (la hechicera que se convierte en centella mientras Conan le hace el amor) y de la argentina Nadiuska (la madre del pequeño Conan, decapitada por la espada del malvado mientras tiene de la mano al niño).

Acusada de fascista en su momento –más a causa de las so-berbias personalidades de Milius y de su guionista Oliver Stone que por el contenido real de la película–, **Conan** es una de esas cintas que nos gustaría que nos acompañaran de por vida.

A la explosión de visualidad desbocada debe agregarse la espectacular banda de sonido del reputado maestro Basil Poledouris, quien, en la mejor tradición de Tiomkin, Prokofiev o Herrmann, unió material preclásico –entre el que se destaca *El Fuego* de Mateo Flecha el Viejo, en la larga y aterradora escena de la destrucción de la aldea– con partituras propias absolutamente perdurables.

Debe destacarse, por último, el esfuerzo del eterno Max von Sydow en el papel de un rey que pretende que el héroe rescate a su hija. Un milagro de composición y de *negative performing* en un papelito que apenas es poco más que un cameo.

por **Marcelo Dos Santos**

malón

**El señor de los anillos**
(*The Lord of the Rings*, EE.UU.-1978)
*Dirección*: Ralph Bakshi. *producción*: Saul Saentz. *argumento*: *The Brotherhood of the Ring* y *The Two Towers*, de J. R. R.Tolkien. *música*: Leonard Rosenman. *duración*: 127'. *editó*: Transmundo.

**Conan el bárbaro**
(*Conan the Barbarian*, EE.UU.-1981)
*Dirección*: John Milius. *producción*: Edward R. Pressman. *guión*: John Milius y Oliver Stone. *argumento*: personajes y relatos de Robert E. Howard. *música*: Basil Poledouris. *con*: Arnold Schwarzennegger, James Earl Jones, Sandahl Bergman, Mako, Max von Sydow, Gerry López, Cassandra Gaviola, Jorge Sanz, Nadiuska, Ben Davidson. *duración*: 129'. *editó*: Transeuropa.

*Nota* El autor agradece a Javier Martín Lalanda, de cuyo documentado estudio sobre la vida y la obra de Robert E. Howard se tomó el título de este artículo.

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

# **libros** el dolor de ya no ser

Sobre *Más allá de la pantalla*, de Alberto Ciria

En especial por sus textos sobre la cultura popular en los dos primeros gobiernos peronistas, la aparición de un nuevo libro de Alberto Ciria alentaba una expectativa singular, más aún si la columna vertebral estaba constituída por la producción del sello Aries, que condensa más de treinta años de cine argentino en un arco temporal y político particularmente dramático. La inquietud deja paso a la desazón, al advertirse que *Más allá de la pantalla* prefiere pormenorizar informaciones, datos, estadísticas y recortes periodísticos a menudo insignificantes, y perder de vista, así, la materia misma del cine: las películas.

Luego de la excesiva apertura en la que Ciria memora recuerdos y aprendizajes cinéfilos varios, emprende –a través de casi cien páginas– el abordaje de *Una productora y sus productos: los films de Aries, 1956-1991*. En esta zona del volumen, Ciria elige una modalidad de acercamiento a obras y problemáticas que irá reiterándose en las otras tres partes que dividen el libro: escoge la opción de sumariar argumentos y temas de gran parte de los films de la empresa, buscando la aparición de ciertos "tópicos sociales" en los films. La opción define, a su vez, una imposibilidad: la de proponer una mirada panorámica sobre los films, que periodice no solamente en función de los ominosos avatares políticos del contexto, sino en torno de los cambios de rumbo estéticos que pueden explicar por qué el "realismo mágico" del Olivera de **Los viernes de la eternidad** deviene denuncia social en el Ayala de **El arreglo**, o que arroje algo de luz acerca del proceso de pauperización estética que motivó que Ayala, del rigor de **Los tallos amargos**, haya culminado dando clases de ramplonería moral en **Dios los cría**.... En los escasos pasajes en que Ciria decide abandonar resúmenes de tramas y declaraciones de los directores, su precisión informativa cede paso a afirmaciones genéricas, como al hablar de **El año del conejo** como de la obra con final "abierto" y con la que Ayala logra una "recuperación profesional", o cuando marca insólitos nexos entre los films de la épica soviética y **La Patagonia rebelde**. Resulta sorprendente –por tratarse del autor que se trata– que Ciria no logre vislumbrar que la estética es una política, y que no vea lo interesante de pensar las puestas en escena en términos ideológicos más que como meros receptáculos de "ideas del guión" o de temáticas que aluden a momentos de la coyuntura política. Los films de Aries, así, para Ciria no dicen más que lo que dicen los personajes que habitan las historias, y es por eso que el discurso del autor se empobrece y pierde agudeza.

Dedicado a la Literatura, el Cine y la Historia en Torre Nilsson y a la intersección entre Historia, Sexo, Clase y Poder en Bemberg, el segundo apartado ofrece aristas para la discusión. El texto sobre Torre Nilsson desliza algunas ideas interesantes al abordar la producción literaria y plantear que la traición y la conflictiva de los jóvenes enlaza sus escritos con sus películas. Sin embargo, no hay un hilo que recorra y extraiga conclusiones acerca de la caída de su complejidad de estilo al adaptar obras ajenas: no es equivalente **La casa el ángel** a **La guerra del cerdo**. Por su parte, el artículo sobre Bemberg –al igual que en el caso de Nilsson, coescrito junto a José M. López– no especifica marcas de transformación en su lenguaje de **Camila a Yo, la peor de todas**, prefiriendo sintetizar invariantes: la circularidad de la historia en el país, el eje dominante-dominado.

Si el tercer tramo de *Más allá...* fatiga inicialmente un recorrido demasiado conocido respecto del arribo democrático y sus consecuencias en la producción, legislación y libertad de expresión, no le va en zaga la concentración de lugares comunes sobre Subiela, Solanas, Sorín y Pereira, de los que elude trazar meridianos analíticos para "cederles la palabra" al extractar sus declaraciones en reportajes, o citando las reseñas periodísticas. Ningún aporte hace Ciria sobre los vaivenes de las obras de Subiela y Solanas, ni siquiera respecto de los puntos que más debilidades ofrecen en ambos –la literalidad de la imagen en uno, la alegoría reduccionista del "ser nacional" en el otro–, y que permitían una aproximación que apuntara a la médula.

En su última parte, sin embargo, el volumen termina de perder consistencia al repetir obviedades y reflexiones ya trabajadas respecto de las películas **Los tres berretines** y **Los martes, orquídeas** y de "*algunos films de Manuel Romero*". En estos tres artículos el enfoque de Ciria va más por el lado de la reconstrucción del imaginario de época que de la historia y la política, las dos disciplinas elegidas en los apartados previos. La discusión sigue siendo el fuera de campo.

por **Sergio Wolf**

**Más allá de la pantalla;**
**cine argentino, historia y política**
por Alberto Ciria
Ed. de la Flor, Buenos Aires, 1995. 288 páginas.

## & Libros

**Jean Luc Godard**
por Liandrat-Guigues
(Ed. Cátedra)

**Persona y sociedad en el cine de los '90**
por José María Caparrós Lera
(Ed. EUNSA)

**Drácula de Bram Stoker/**
**La noche del cazador**
por T. Fernández Valentí
(Ed. Dirigido)

**Peter Greenaway**
por Jorge Gorostiza
(JC)

**El cabo de miedo/**
**El Gatopardo**
por Francisco Marín
(Ed. Dirigido)

**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

"Junio 24, 1994. Viernes. Levantado a las 8. **Casino** Me despierto feliz. Desayuno, hago bicicleta, me ducho, me afeito. Luego leo los diarios, algunos artículos sobre películas recién estrenadas, y por alguna razón me deprimo **Scorsese** nuevamente. ¿Qué estoy haciendo? ¿Estoy haciendo una película que la gente quiere ver? Tal vez debo hacer un western. **La regla del juego** Ford y Hawks hicieron westerns. Pero no soy ni Ford ni Hawks, y ellos hacían dos o tres películas al año. Yo hago una cada dos años. por **Alvaro Buela** (desde Londres)

Más tarde me doy cuenta de que esta película es un 'western urbano'".

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

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

El pasaje pertenece al diario personal de Martin Scorsese durante la pre-producción de **Casino**, su nueva travesía por las entrañas de la cultura americana, cuyo estreno mundial tuvo lugar en el último London Film Festival (noviembre, 1995). En esa oportunidad pudo comprenderse el motivo de aquellas vacilaciones previas al parto, pero sobre todo pudieron comprenderse las iluminaciones. Porque **Casino** encuentra sus fuentes en el exceso, en la paranoia y en la ambición sin sentimientos; procede por acumulación (de violencia, de vacío, de histeria) sin permitirse un respiro, un personaje simpático, una descarga de tensión o de culpa; y encima todo eso puede parecer algo ya visto en la propia filmografía. O peor. Algo "demodé" en la era post-**Pulp Fiction**.

Sin embargo, los auténticos creadores no pueden con su genio ni con sus obsesiones. Podrán caer en la depresión, podrán adelgazar su energía con el aguijón de la duda, incluso podrán copiarse a sí mismos, pero a la larga terminan 'derrotados' por la obra, doblegados ante una idea mucho más fuerte que ellos. En ese sentido, **Casino** es Scorsese al desnudo. Y también lo es por su tema, una indagación en los códigos de la mafia de Las Vegas, circa 1973.

Scorsese siempre tuvo un imán para los códigos: del boxeo, del catolicismo, de los ítalo-americanos, de la sociedad de principios de siglo en New England, de la mafia a secas. En todos los casos, se trata de universos autogestionados, dominados por leyes incompatibles con las del "mundo exterior", lo cual supone desfasajes y paradojas. Por un lado, reglas de pertenencia muy estrictas, que una vez transgredidas no aceptan la vuelta atrás; por otro, un carácter provisorio, de mundos en continua progresión.

Por eso Scorsese fue atraído por el argumento de **Casino**: porque se ambienta en una época en que las grandes corporaciones hoteleras y los ejecutivos del entretenimiento todavía no se habían adueñado de Las Vegas. A principios de los '70, la ciudad era un volcán de neón dominado por gángsters, quienes impartían su propia ley a punta de cañón y transformaban el dinero corrupto en dinero más corrupto. Es cierto: a su manera, **Casino** es un "*western* urbano", como le gusta decir a Scorsese.

"*Esa etapa particular de Las Vegas es el verdadero fin del Oeste Salvaje. Hay escenas en el film con matones entrando en los casinos y atemorizando a los empleados, como hacía el chico malo en los viejos* westerns, *cuando entraba al* saloon *y empezaba a los tiros, y tenía que venir el* sheriff *a detenerlo. Pero en este caso no hay* sheriff, *ni tiroteos en el casino* ".

Hay una referencia aún más explícita, cuando dos personajes se encuentran en el desierto, y se enfrentan en un duelo verbal saturado de la adrenalina que sólo aparece cuando esos personajes están interpretados por Robert De Niro y Joe Pesci. La escena es un prodigio de cine en una película llena de prodigios, sacando el mayor partido del paisaje blanco y de la tensión de los cuerpos tomados en pantalla panorámica, de la crispación del montaje y de la amenaza latente de un posible orgía de sangre. En ese escenario natural y descarnado se vuelve más evidente el concepto de Scorsese, su paralelismo entre el Oeste inmediatamente previo al ingreso de la Civilización (el que Sam Peckinpah supo retratar como nadie) y la época en que Las Vegas era un nido de mafiosos, al menos de mafiosos sin escrúpulos.

Antes de que llegaran las trasnacionales sin rostro, ambos lugares tenían sus propios códigos, sus defensores identificables y sus venganzas terribles para los caídos en el honor. Scorsese parece sentir nostalgia por eso. Su mirada suele confundirse con el vértigo que alienta la historia desde su mismo comienzo, y a pesar de que esta vez no hay redención a la vista, los personajes tienen en la dirección un aliado para comprender su desesperación. Desde la sucesión de *hits* de los '70 que atiborra la banda sonora hasta el detallismo maniático en la recreación de época (ese terrible mal gusto de los '70), y desde el *glamour* de la imagen hasta la coreografía que organiza la cámara en las salas de juego, se llega a una suerte de "romantización" del asunto.

Quien se asombre de que la brutalidad pueda ser digna de tal tratamiento deberá remitirse a **Mean Streets**, a **Taxi Driver**, a **El Toro Salvaje** y, sobre todo, a **Goodfellas**; es decir, a los films que hicieron de Scorsese el mayor poeta de la alienación urbana en el cine contemporáneo.

**Casino** está construida como una epopeya de 3 horas que sigue el apogeo y caída de Sam "Ace" Rothstein (De Niro), un timador de los hipódromos de Chicago que es contratado por la mafia del medio Oeste de los Estados Unidos para dirigir sus casinos, todos construidos con dinero sucio de los sindicatos. Mientras Rothstein agranda el negocio, llega Nicky Santoro (Pesci), su amigo de la infancia, para encargarse de la "seguridad" (léase, "de los crímenes"). Santoro es un caso patológico de personalidad violenta, capaz de asesinar antes de la cena sin perder el apetito, destrozar el cuello de un hombre con la punta de una lapicera, o triturar la cabeza de otro con una prensa. No se sabe si lo hace con disgusto o con placer, porque todo el tiempo está posesionado por una verborragia sin sentido y una inquietud que lindan lo irritante. Como personaje Santoro resulta auténticamente detestable, lo cual habla bien de Pesci, que está magnífico.

Pasado de rosca, Santoro pronto caerá en desgracia ante los ojos de Rothstein cuando éste descubre que sus métodos de presión desbordan el menor decoro (después de todo Rothstein debe cuidar las apariencias ante la clientela del casino). Pero el verdadero detonante de la separación y de la posterior guerra abierta entre ambos será la relación que Santoro comienza a establecer, más o menos clandestinamente con la mujer de Rothstein, un arma de doble filo de nombre Ginger McKenna (Sharon Stone). Prácticamente una esposa comprada, ambiciosa y nunca liberada de la relación que mantenía con su anterior 'dueño' (James Woods), Ginger pasará con los años de un papel de esclava al de fiera desencadenada, y de una máscara de sumisión al desafío frontal. Siempre será una personalidad acorralada, sin embargo, algo que el contacto con el dinero y el casamiento con el hombre que no ama amplificarán hasta límites insoportables.

El triángulo viciado que forman Rothstein, Santoro y Ginger, sirve a Scorsese para recrear un universo en miniatura, "*Esta es gente que traspasa las fronteras. Por obra de su orgullo no sólo se vinieron abajo ellos mismos sino que tiraron abajo todo un imperio*". Y la destrucción de ese imperio permite un espectáculo tan abrumador como había sido su construcción, sobre todo si detrás está un hombre tan abiertamente fascinado por la mecánica del poder (y de la impotencia) y tan desinteresado en la moralina hollywoodense: una mente que avanza junto a la interacción de fuerzas, nunca adelante ni encima. Con sus personajes al borde de algo siniestro, con su curso intensivo de la interna de los casinos o de códigos mafiosos, con su estructura sincopada y eléctrica, **Casino** construye un amasijo indestructible. En primer lugar, porque realiza un acopio monumental de recursos narrativos y técnicos que se organizan a su modo dentro del caudal de ideas; pero además porque esa puesta en escena se envuelve en el argumento como si se contara una historia bíblica, con tanto de grandeza como de fatalidad.

En su diario, Scorsese cuenta algunas de las peripecias que sufrió la filmación, los miles de detalles que debía decidir en un instante, cuánto de improvisación quiso dejar librada a los actores y, como se trata de un material con base real, qué consejos recibía de testigos sobre hechos acontecidos dos décadas atrás y qué presiones recibía de los abogados; cuenta que fue haciendo el guión sobre la marcha junto a Nicholas Pileggi, autor del libro en que se basó **Goodfellas**, el cual "*había salido años antes que la película, y por lo tanto todo estaba claro de antemano*"; y cuenta sus inseguridades.

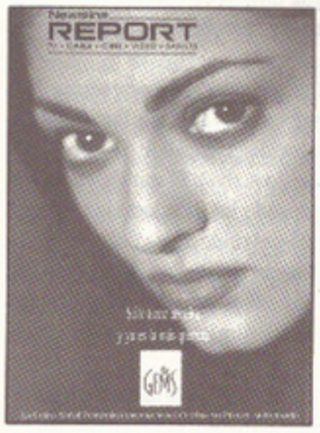
Afortunadamente nada de eso hizo mella en la película, siempre y cuando sus intenciones hayan sido hacer una operación lujosa y fulminante en el vientre de un dinosaurio. Si así fue, misión cumplida. Lo demás –si alguien la verá, Ford, Hawks, etc.– son las trampas que tiende la llamada neurosis creativa.

Los diarios de Scorsese fueron publicados en el número de diciembre de la revista *Premiere*. Las declaraciones fueron tomadas de un reportaje realizado por el diario *The Guardian*.


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

Entrevista con

# Alain Robbe-Grillet A veces

Gracias a su barba y a su desordenado cabello, Alain Robbe-Grillet (n. 1922) tiene hoy un aspecto bastante semejante al que tenía John Huston en la ancianidad. Hace cuarenta años inauguró una forma de ficción que fue conocida en Francia como el Nouveau Roman y que básicamente prefería intentar una descripción objetiva y necesariamente parcial de la realidad, aceptando su naturaleza compleja, negando ciertos recursos de la interpretación poética y cuestionando los límites de las estructuras tradicionales del relato. En 1960 trasladó esas inquietudes al cine, escribiendo para Alain Resnais el clásico **El año pasado en Marienbad** y luego inició una filmografía propia de permanente búsqueda e incondicional libertad expresiva, cuya culminación podría ser **L'homme qui ment** (1971), con Jean-Louis Trintignant. Tanto el Nouveau Roman como **Marienbad** pertenecen a un pasado lejano, más propicio para la experimentación y la ruptura, pero su influencia todavía repercute en el relato contemporáneo.

Robbe-Grillet llegó al Festival de Gramado invitado para presidir el jurado principal del evento. Es afable y locuaz, y tiende a evocar con nostalgia aquel pasado en el que ser un autor no suponía necesariamente marginarse.

-Hoy el cine es producto, fabricado para un público que ya existe. El arte se dirige a un público que todavía no existe. Como las telas de Van Gogh que no tenían mercado, ni comprador, ni críticos, ni museo. Eso es lo que diferencia a la producción del arte de la producción de papas. Cuando uno produce papas lo tiene que hacer según el gusto de la gente. En la época de **Marienbad** era posible hacer cosas que no tuvieran que ver estrictamente con el gusto del público porque había una especie de curiosidad.

**-En el Río de la Plata no se exhiben las películas que usted dirige. ¿Podría decirnos qué es lo que ha hecho en los últimos años?**

-Viajar y ocuparme de mantener una colección de cactus. En serio, tengo cuatrocientas especies en un vivero. Nunca produje mucho. Tengo solamente una decena de novelas y una decena de películas. No estoy para nada obsesionado por la idea de producir. Hay escritores y cineastas que quieren hacer un libro o una película por año. Para mí es absurda esta especie de productividad. Flaubert escribió tres novelas en total y alcanzaron para convertirlo en Flaubert. No me fío del que produce mucho.

Hace poco terminé una serie de tres libros que lleva el título general *Le romanesque* [Lo novelesco] y que son más o menos autobiográficos, pero de una autobiografía velada, fantasmática. El último se publicó el año pasado y los dos primeros ya están traducidos al español[1]. Después hice una película, titulada **Un bruit que rend fou** (t.l.: *Un ruido que enloquece* ). El ruido en cuestión es el de las fichas de dominó Ma Jonhg sobre la mesa de juego cuando los jugadores las recogen y las mezclan. Cuando hay veinte o treinta mesas de juego en la sala, el ruido de las fichas en todas ellas es verdaderamente infernal. La película se presentó en el último festival de Berlín pero fue recibida con... frialdad, para decirlo de algún modo. Al terminar el Festival, uno de los productores se acercó a la presidenta del jurado y le preguntó qué pensaba de mi film, y ella respondió: "*Ah, es el formalismo de la época de Marienbad* ".

Se trata verdaderamente de un film que está en la línea de mis películas anteriores pero este tipo de cine, el cine de autor, es cada vez más y más rechazado por el sistema. Por otra parte, el cine en general es más caro e incluso mis películas terminan costando mucho dinero. El público existe, pero se trata de un público bastante limitado. Todos mis films fueron hechos con poco presupuesto y tuvieron suficiente público, de manera que el productor pensaba que todo marchaba bien. Pero desde los '80 se nota que la situación se degrada poco a poco. Yo no puedo quejarme porque es el productor el que me pregunta si deseo hacer una película, pero es cierto que antes había más mercado que ahora. Hay una cosa positiva: la coparticipación europea. Antes una película francesa era financiada con capitales franceses y ahora intervienen también alemanes, belgas, italianos. Yo hice mi último film con un productor francés, otro belga y otro suizo. Y se filmó en Grecia.

A veces me siento un dinosaurio. Pero hay muchos dinosaurios. Antonioni, por ejemplo, que para mí es el mayor cineasta vivo, siempre tuvo problemas para conseguir productor. Sin embargo,

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

a pesar de su parálisis y su mutismo, acaba de dirigir un film. Él sería un súper dinosaurio: ya está parcialmente fosilizado. Yo escribí un guión, titulado **La fortaleza**, para que él lo protagonizara. Siempre se negó a actuar, pero esta vez había aceptado encantado, porque era una forma de salir de la inactividad y el aburrimiento. Pero ahora que volvió a dirigir ya no tenía sentido que actuara. Reescribí el proyecto y voy a realizarlo con otro actor, posiblemente Trintignant. En la misma época de **Marienbad**, Antonioni también quería hacer una película conmigo y todo fue muy bien hasta que yo dije: "*Me gustaría ver sobre la pantalla...*" Y él replicó: "*Vos no te ocupés de la pantalla. Contame una historia y yo te voy a decir qué es lo que va a ver en la pantalla*". Pero si yo pienso en una película no pienso en una historia sino en lo que se ve y se escucha, así que la cosa no fue posible. En esta última película pasó algo así. Wenders estaba contratado como codirector, básicamente para que la compañía de seguros tuviera una garantía y aceptara cubrir el film. Pero Michelangelo no le permitió acercarse a la cámara.

**-¿Cuál sería, desde su punto de vista, el aporte del Nouveau Roman a la literatura?**

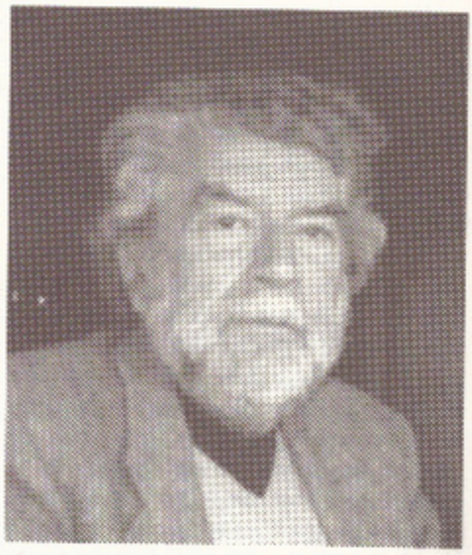
-Eso deberían responderlo los historiadores. El Nouveau Roman, sobre todo, fue una puesta en cuestión del relato. En mis películas, en mis novelas y en el Nouveau Roman en general, la propia narración pone en cuestión lo que se narra. La narración no está allí para expresar un relato sino para ponerlo en cuestión, en tanto relato. Y eso es lo que se rechaza hoy. Las historias que se cuentan hoy deben ser sólidas y lineales, y cuando no lo son, se dice que no se entienden. Todos mis libros y películas surgen de una lucha interior con la escritura. Hay en ellos polos narrativos que luchan entre sí. Ahora, esto es insoportable para el gran público pero en la época de los dinosaurios podía hacerse.

**-¿Se pretendía generar un debate?**

-Más bien una reflexión. Una reflexión sobre la naturaleza de la realidad. Desde Joyce, Faulkner, Kafka y Borges la naturaleza de la realidad es cuestionada. Borges es el caso más evidente, por supuesto.

**-¿Y Bioy Casares?**

# siento un dinosaurio



por **Fernando Martín Peña**
(desde Gramado)

¿Conocen la historia de **Blow Up**? A Antonioni le encanta contarla. Él tiene la costumbre de filmar dos veces más de lo previsto por el contrato, lo que obviamente es ruinoso para el productor, que en este caso era Carlo Ponti. Y como la mayor parte de los cineastas, Michelangelo empezó filmando las escenas que no eran las más importantes desde el punto de vista del relato: las escenas más personales, las que son el fruto verdadero de su imaginación cinematográfica. Cuando ya llevaba quince días de atraso, Ponti lo llamó a Londres y le preguntó si la película estaba terminada; Antonioni le dijo que todavía le faltaban dos semanas. Ponti replicó que sólo podría contar con dos días más y que el film se terminaría así. Antonioni dijo que no era posible, que nadie iba a entender nada: faltaba la explicación del enigma. Pero Ponti no cedió: "*Vos haces una película con lo que tenés*". Y eso dejó un hueco en el relato: la foto es la ampliación de no se sabe qué.

En realidad, Ponti no hizo más que reproducir lo que el propio Antonioni había hecho antes. Ponti sabía que en **La aventura** (1960), Antonioni había filmado la escena en que se recupera el cuerpo de la mujer desaparecida pero que resolvió suprimirla después en el montaje. Y esa decisión cambió todo el film: la muerte de la mujer nunca se convierte en una certeza. La grandeza de lo que logra Antonioni está en lo que falta.

-Sólo en una parte de su obra. Desde luego sí en las cosas que escribió con Borges como Bustos Domecq. Cortázar es más cercano al Nouveau Roman. Hay un film de Antonioni basado en el cuento de Cortázar sobre el Axolotl; ¿no lo conocen? Es un cortometraje muy extraño.

Digámoslo de este modo: en la realidad todo es siempre complejo: las historias pasionales, los crímenes, la ciudad... La estructura de las ciudades es compleja en la realidad. Pero en el relato "realista" tradicional todo está claro. Puede que al principio haya algo incomprensible, una intriga, como en las películas de Hitchcock. Pero al final todo se aclara. Mientras que para mí en los grandes films, cuanto más avanza el relato, menos claro es todo. Daría como ejemplo **La conversación** (*The Conversation*, 1974), que me parece el mejor film de Coppola: a medida que avanza, uno entiende menos. Y ni siquiera el protagonista entiende nada.

Para mí, una de las funciones del arte es poner en cuestión la realidad porque ésta es compleja, ambigua, inestable, contradictoria. Es curioso: la ciencia admite la contradicción, la psicología admite la contradicción, desde Hegel la filosofía también admite la contradicción. Pero la literatura y el cine no la admiten. Es necesario un mundo de certezas, un mundo fabricado para sentir seguridad. Y eso ha cambiado mucho desde los años '50 y '60.

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

El trastorno de la guerra creó, incluso en el público, una impresión de incertidumbre y búsqueda; la realidad había perdido su sentido y por lo tanto el sentido quedaba abierto. Uno podía buscarlo en cualquier parte, mientras que ahora se ha cerrado completamente en torno al relato "realista". Para mí el "realismo" es lo contrario de lo real, porque en ese "realismo" todo tiene sentido y ese sentido es claro. En lo real, el sentido se mueve sin cesar, está lleno de agujeros, de ausencias y de contradicciones. Pero no me quejo, yo viví una época feliz en la que teníamos derecho a dar cuenta de esa complejidad. Ahora para los jóvenes la situación es dramática.

**-¿Por qué el cine?**

-Qué pregunta rara... Porque tenía ganas. La pregunta debería ser: ¿por qué me dejaron? Por qué me dieron el dinero para hacerlo es lo más extraño. [Risas] A los veinte años comencé una carrera como ingeniero agrónomo, a los treinta comencé otra como escritor y a los cuarenta otra como cineasta.

Hay algo aparentemente obvio que querría subrayar: la escritura y el film son dos medios muy diferentes de exploración de la realidad. Se cree que una imagen y una descripción son lo mismo, pero son dos cosas completamente diferentes. No tienen la misma función, no cumplen el mismo rol, etc. Cuando Freud analizó el inconsciente pensó que todo podía pasar por las palabras, trabajaba solamente con las palabras. El paciente cuenta su sueño, utilizando palabras, de una manera más bien incierta, y Freud escribe el sueño. De manera que se convierte en un texto. Y es sobre ese texto que trabaja Freud. Esto tiene algo de escandaloso y de hecho ha inquietado a ciertos psicoanalistas. Lo justificamos con una célebre fórmula, que creo pertenece a Lacan: *el inconsciente está estructurado como la lengua*. Pero la frase completa de Lacan sería: *el inconsciente está estructurado como la lengua, o bien el psicoanálisis es imposible*. Y esto es un poco tonto, porque hay otros modos de explorar el inconsciente, como por ejemplo las imágenes y el sonido. Si a uno le interesa explorar lo real, puede hacerlo a través de un texto y escribir palabras, pero también se pueden utilizar recursos completamente diferentes, como las imágenes y el sonido, ambos juntos pero a menudo en desacuerdo, en conflicto, o en contrapunto, como decía Eisenstein.

Es una lástima que el cine se haya quedado en el respeto formalista por lo real, porque es un medio de exploración mucho más extraño. Un medio para explorar la extrañeza de lo real y no la familiaridad de lo real. Aquí en el festival, por ejemplo, las películas presentadas reproducen la ideología "realista" y, por lo tanto, el mundo familiar, como hizo el neorrealismo italiano. Para mí, el film más interesante es **Amnesia**, que resulta notablemente no-realista[2]. Es una película muy extraña: toca un tema real pero no es "realista". Este es el cine que verdaderamente puede servir para algo. Hay muchos otros films que pueden estar muy bien pero que retratan un mundo realista, no real, y de pronto aparece este film chileno, con una presencia muy fuerte de la realidad del mundo, si bien la historia es completamente absurda, desde un punto de vista kafkiano.

**-¿En qué películas de la historia del cine ve esas características? Antes mencionó** La conversación...

-Los grandes autores de la Alemania expresionista que luego trabajaron en el cine norteamericano: Murnau, Fritz Lang.... En la inmediata preguerra me interesa el cine escrito por Prevert y realizado por Carné. Creo que **Amanece** (*Le jour se leve*, 1939) es un film extraordinariamente ambiguo, el espectador no puede decir qué es lo que verdaderamente está sucediendo. También me interesan Orson Welles, Sternberg, Godard. Y Antonioni, claro, el más grande. Pero debo decir que en todos lados se hacen films apasionantes por su extrañeza. Un argentino filmó una especie de tragedia griega sobre la historia de Electra que era muy notable[3], así como **Invasión** de Hugo Santiago, sobre guión de Borges. El danés Lars von Trier hizo un film muy borgesiano, **The Element of Crime** (1984), absolutamente asombroso.

**-Además de ser la película de autor por excelencia,** Marienbad **condicionó su obra posterior como realizador. ¿Le molesta que se la recuerden en todas las entrevistas?**

-Para nada, porque la historia de esa película es muy interesante. Por empezar, cuando la terminamos el productor decidió que no iba a estrenarse nunca, que uno no debía burlarse de la gente hasta ese punto. Durante los seis meses que el film permaneció inédito, realmente pensamos que no se iba a estrenar jamás, así que comenzamos a hacer exhibiciones privadas: la primera para Antonioni, la segunda para Sartre (que prometió que nos iba a ayudar y no hizo nada) y la tercera para André Breton. Después se estrenó porque se dio con éxito en Venecia. Lo paradójico es que a Venecia no había ido por razones artísticas sino porque los italianos querían hacer quedar mal a los franceses a causa de la guerra de Argelia.

Después de Venecia, el film que se había presentado como un film maldito se transformó en un objeto de moda, que es exactamente lo contrario: como era moda, había que verlo.

**-¿La idea fue suya o de Resnais?**

-De ninguno de los dos. El productor tenía un contrato con Resnais, **Hiroshima mon amour** había sido un gran éxito y él quería hacer ahora una película sobre la guerra de Argelia. Pero dudaba entre dos guionistas: Simone de Beauvoir y Françoise Sagan; Resnais quería trabajar con una mujer. Entonces el productor me preguntó si yo no quería escribir una sinopsis para un film de Resnais. Dije que sí, escribí tres argumentos en una noche y se las llevé a Resnais, a quien no conocía. Leyó las tres y dijo "*Puedo filmarlas todas*", pero eligió la que mejor convenía a Delphine Seyrig, que era la mujer de su vida en ese entonces. Y entonces aceptó que yo escribiera directamente la película. No sólo un argumento, sino directamente el guión técnico, plano por plano, con los movimientos de cámara y todo.

**-Hay quienes han visto en el film una influencia no declarada de** *La invención de Morel*, **de Bioy Casares.**

-Es curioso, esta opinión fue formulada por primera vez por Jacques Rivette, que hizo **Céline et Julie vont en bateau** (1974), un film fuertemente influenciado por *La invención de Morel*. Es cierto que yo la había leído, y también que fui uno de los primeros que habló de ella en Francia, en un artículo para *Critique* antes de **Marienbad**. La conocía, pero la releí después y no vi ninguna relación. Sigo sin verla. Lo que me gustó de la novela era un tipo de comportamiento de los personajes que ya estaba en obras anteriores, y sí es muy curioso que en el momento en que el personaje de la primera historia reaparece por primera vez, Bioy Casares hable de "*gente que baila, que pasea y que se baña en la pileta, como veraneantes instalados de hace tiempo en Los Teques o en Marienbad*".

-El tono particular, monocorde, con que se dicen los textos en el film ¿cómo surgió?

-Antes del rodaje, Resnais grabó todos los textos y los diálogos de todos los personajes, con mi propia voz, como ya lo había hecho en **Hiroshima mon amour** con la voz de Marguerite Duras. Es por eso que todos los amigos de Marguerite Duras que no conocían a la actriz Emmanuelle Riva decían que esa era la voz de Marguerite. Porque él dirigía haciendo escuchar la voz de Marguerite. Para **Marienbad** hizo lo mismo pero sólo con los hombres, es decir, Giorgio Albertazzi y Sascha Pitoeff. Ellos reproducen exactamente mi entonación. Seyrig no tuvo derecho a mi voz. Resnais se interesó por su personaje y en realidad fue en gran parte creado por él. En mi versión la mujer era una especie de estatua más carnal y más opaca.

Resnais seguía pensando en un film alrededor de la memoria, lo que es absurdo, porque el narrador jamás encuentra a la mujer. ¿Por qué se dice "*Yo te encontré el año pasado en Marienbad*"? No hubo año pasado, no hubo Marienbad. Ella dice que nunca estuvo en Marienbad y él replica que eso no es lo importante. El espectador debería sentirlo, porque al comienzo, una cámara que es un poco una cámara subjetiva de los ojos de alguien, del extranjero que llega, vaga por el hotel y se detiene de repente en una joven. El hombre entonces inventa una historia completamente clásica, un hombre conoce a una mujer pero se desencuentran. Eso es todo.

Para el rodaje, yo había imaginado diferentes posibilidades, inclusive utilizar la verdadera Marienbad. Pero Resnais buscó y encontró este hermosísimo castillo del siglo dieciocho en Baviera. Es uno de cinco castillos que construyó un arquitecto francés. Los exteriores se hicieron en un castillo y los interiores se hicieron combinando otros. Una vez que el guión estuvo escrito, fue modificado en función de las locaciones. Resnais las verificó y me dijo que, por ejemplo, una de las frases iniciales era demasiado larga y uniforme para los pasillos que había disponibles para hacer su *travelling*. "*Eso no es problema, la cambio*", le dije. "*Decime cómo es el travelling y yo te escribo una frase con*

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

*curvas* ". "*No* ", respondió. "*Quiero que la frase quede como está* ". Así que envió al director de arte al castillo e hizo reconstruir en estudios un pasillo similar que tuviera el largo de la frase. Luego vino el fotógrafo, Sacha Vierny, vio el decorado y dijo que faltaba el techo. "*Si no tiene techo, no funcionará*". Así que hicieron un techo, pero cuando empezó a filmar resultó que el techo le molestaba así que lo hizo sacar.

Lo mismo pasó con la estatua. Yo había descripto una estatua en la que había un hombre, una mujer y un perro. Pero buscaron por todas partes y no pudieron encontrar una con perro, así que la mandaron hacer. Lo del perro era para justificar una línea del diálogo. Cuando el marido da una explicación histórica de la estatua y le preguntan qué hace el perro, él responde: "*No, el perro pasaba por ahí*". Ofrecí sacar la frase, pero Resnais insistió y ordenó que un escultor copiara una estatua existente y que le agregara el perro. El transporte de esta estatua de yeso a Baviera costó un dineral. No me gusta este tipo de derroche. Tengo más estima por Godard, que filma con lo que tiene, que gasta sólo lo que tiene y saca provecho de todo eso.

**-Pero su guión fue escrupulosamente respetado.**

-Sí, claro. Podría decir que lo psicologizó un poco, pero en general respetó todo de un modo notable. Yo no estuve durante el rodaje, pero sé que cuando un actor le preguntó "*¿Por qué hacemos esta escena?* ", él respondió: "*No sé, es lo que está escrito aquí* ". Es un film muy raro, porque verdaderamente tiene dos autores. Resnais quería hacer un film sobre la memoria y yo quería hacer un film sobre la persuasión. La idea de la memoria es una cuestión totalmente imaginaria: todo sucede en el presente, ahora, aquí. Y en cuanto a la persuasión, a veces me preguntan si **Marienbad** es acerca de un hombre que quiere persuadir a una mujer para que lo siga. Yo respondo que no, que es acerca de un escritor que quiere persuadir a un director para hacer un film de vanguardia.

*Notas*

1. El primero se llama *Le miroir que revient*, el segundo *Angelique* o *Le enchantement*, y el tercero *Le dernier jour de Corinthe*.

2. *Amnesia*, de Gonzalo Justiniano. Pudo verse en Montevideo durante el último Festival Internacional de Cinemateca.

3. Se refiere a *El reñidero* (1965), de René Mugica.

Esta entrevista se realizó con la colaboración de Alberto Ojam, Walter Hugo Khouri, Guillermo Zapiola y Paula Félix-Didier.

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

LIPARI
RESTAURANT

Obligado 1734
entre Pampa y José Hernández

Martes a Sábados desde las 20:00 hs.
Domingos abierto al mediodía

Cocina Italiana, Leyenda
y Experiencia.
Aromas, sabores
y el verdadero espíritu
de la mesa italiana
en un ambiente íntimo
a un precio razonable.

Reservas: 784-9682

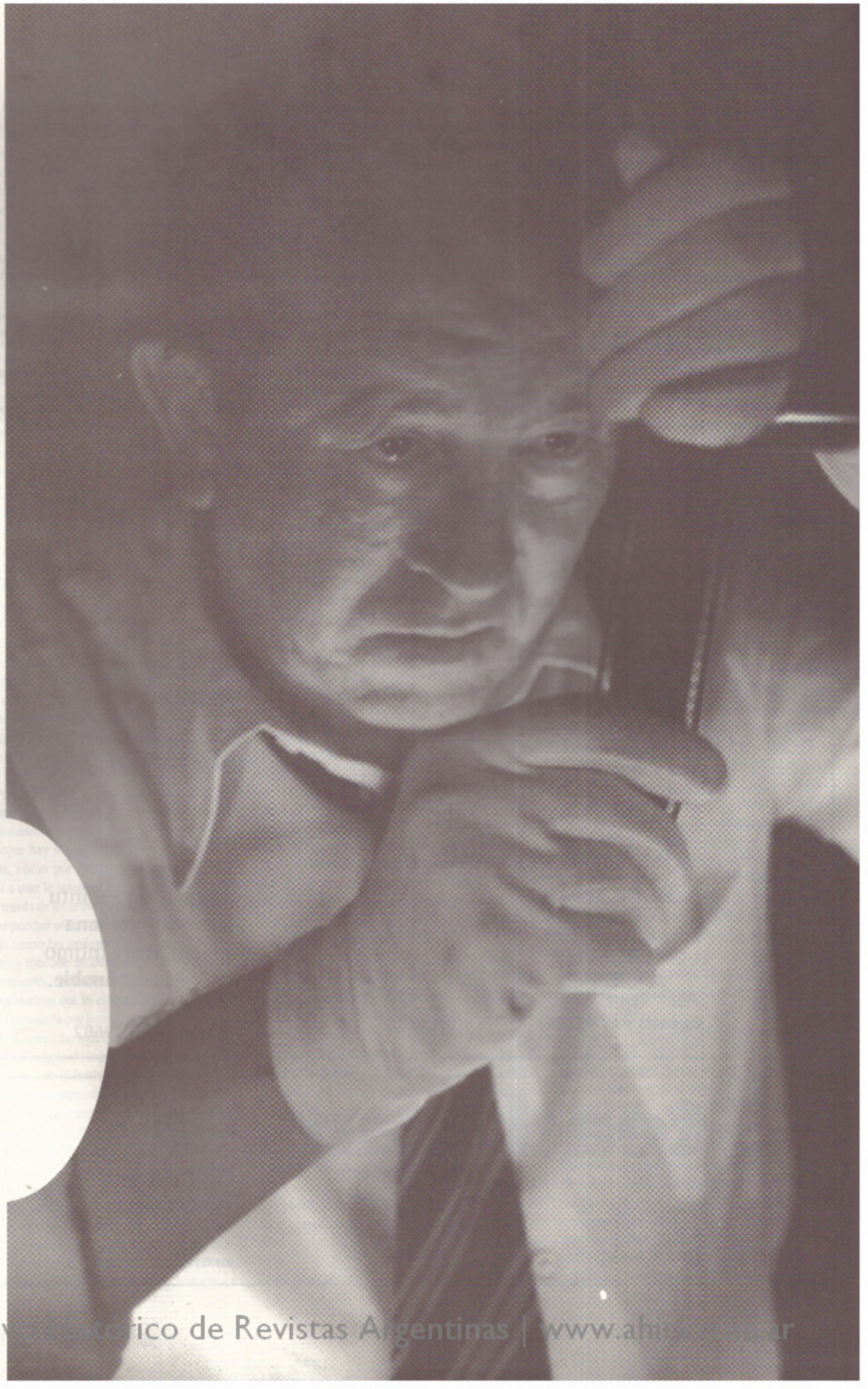
**Steadycam**

Cursos intensivos de operación por **César Lapidus**

Grupos reducidos
Equipos profesionales
16 mm - U-Matic

**Cievyc**
Cochabamba 868

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



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

*"El cine argentino es un milagro adverso"*
Adolfo Bioy Casares

# cine argentino '95 mito y tragedia

## segunda parte

por **Sergio Wolf**

Lo pródigo de un año abundante en estrenos argentinos o parcialmente argentinos, recientes o de vieja data, puede pensarse como una ilusión: la ilusión de la existencia de un cine nacional.

Si es verdad que el concepto de cine nacional comenzó a usarse de modo corriente desde la emergencia del Neorrealismo Italiano de los '40, la Nouvelle Vague francesa y el Free Cinema inglés de los '50, no es menos cierto que tuvo su continuidad en el empleo de la palabra "nuevo", que fue aplicada a distintas cinematografías décadas después, como las de Polonia o Checoslovaquia a mediados y fines de los '60, las de Suiza o Australia en los '70, o la de Nueva Zelanda en los '90. La idea de "nacionalidad" en el cine de un país está íntimamente ligada a modos de representación: lugares, entonación y estilo de los actores, tipología de conflictos, referentes culturales y políticos. Así, en el surgimiento del llamado Nuevo Cine Alemán, allá por los comienzos de los '60, uno de los disparadores de la incipiente renovación fue el hecho de que su país produjera una gran cantidad de coproducciones híbridas, habladas en un idioma neutral, con actores de países diversos –desde Curd Jurgens hasta Volonté–, en locaciones disímiles y donde se "ablandaban" las alusiones locales en favor de cierto aspecto de generalidad.

Siguiendo esta dirección, la última producción del cine argentino empieza a rozar, a empantanarse en esta zona crítica, donde los capitales terminan por incidir en las tramas, alterando personajes y líneas de diálogo, o dando por sentado cuestiones que no lo están, como se advierte en **La nave de los locos**, de Wullicher, en la continuación de **Las cosas del querer**, de Chávarri, o en la infame **De amor y de sombra**, de Kaplan. Una lectura rápida de las historias y elencos de los films nativos para 1996 confirma el problema. Está planteado un dilema que tal vez debiera pensarse más en términos de cómo recuperar a los espectadores para la producción nacional, que respecto de exportar films híbridos, que terminan por carecer de estética y de público tanto en su país como en el extranjero. Este eje asoma como de crucial importancia para los años próximos, y sigue sin ser discutido por funcionarios, cineastas y críticos.

No es ocioso apuntar que los "cines nacionales" de muchos países cierran filas ante la potencia exportadora del cine norteamericano, pero este nudo conflictivo no tiene su resolución en modificar tramas y locaciones. Sobre este punto podrían agregarse dos interrogaciones retóricas. Una: ¿alguien dudaría en afirmar que los cines norteamericano o francés son los más "nacionales" del mundo? Dos: ¿no es obvio que el único cine de autor trascendente de la última mitad del siglo ha tenido como eje de admiración la intensa relación con su origen y lugar de producción?

Explicitada esta cuestión, a esta altura nodal, de la cinematografía argentina, cabe continuar con el año '95, planteando que, en términos de producción, más de la mitad de los films pertenecen a años muy anteriores, lo que dividió aguas en un público concentrado en las cuatro o cinco películas que era previsible concitaran la casi totalidad de la atención. Este supuesto crecimiento industrial, en realidad no fue sino inflación aparente.

El secretario de cultura Mario O'Donnell, se apuró en comunicarle al presidente que el cine argentino estaba en alza, utilizando quizá una calculadora solar un día nuboso, dado que la cantidad de producciones o coproducciones locales apenas si superó la decena, a menos que se tome en cuenta como parte de la última producción de cine algo impreso en celuloide mediante una cámara, con gente que hace las veces de actores, que dicen supervisó Luis Rodrigo en 1987, se titula **La bailanta** y por pudor y vergüenza no se comenta en este artículo, aunque se dio algunos días en una sala porteña mientras alguien se frotaba las manos tras cobrar por ello el subsidio para el lanzamiento de un film nacional[1]. Y hay no más de otra decena de films previstos para 1996. Mal que le pese a Mario O'Donnell, sigue sin constituirse una industria, y no solamente por la exigua cifra de productos anuales sino –y lo que es más relevante– porque el cine argentino nunca ha terminado de construir o de recuperar –desde los '60 hasta acá– sus propios públicos.

En este sentido, no parece casual la pobrísima performance de películas como **La ley de la frontera**, de Aristarain, en tanto los espectadores no siguen a determinados directores, así se trate como en este caso de uno de los pocos y más sagaces narradores que hay en el país, incluso en lo referido a cómo pensar y salir de la trampa de la coproducción. Pero lo trágico radica en que el circuito –o mejor: el laberinto– está cerrado por ambos lados, ya que tampoco parece haber espacio para films que requieran un "otro" tipo de espectador, que podrían hacerse con algún subsidio y arreglarse con menos espectadores, como ocurrió con las dos revelaciones de la temporada: **Hijo del río**, de Ciro Cappelari, y **Que vivan los crotos**, de Ana Poliak. Como si hubiera una conspiración manifiesta dispuesta a homogeneizarlo todo, y mientras en Gran Bretaña, Francia, España, Estados Unidos, México y Brasil se apoyan iniciativas menos ortodoxas y diferenciadas del "gusto promedio", en argentina la televisión privada ha

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

actuado con la actitud más conservadora que podía imaginarse: produjo a Subiela y a Piñeyro, los dos proyectos que podían preverse como de mayor reproducción económica. El tema de la construcción de públicos propios –nunca está de más recordarlo– es lo que permitió realizar un buen número de films, por ejemplo, a cineastas como Marguerite Duras, John Cassavetes, Jean-Luc Godard, Marco Ferreri y Jacques Rivette.

En términos estéticos –y para complementar el punto de la "nacionalidad"–, la cinematografía producida parcial o totalmente en Argentina no arrojó grandes novedades, salvo las citadas obras de Cappelari, Poliak, Aristarain, y con muchas objeciones las de Stagnaro, Rocca, Sarquis y Céspedes-Guarini. La compulsión alegórica que campea en el cine argentino desde los '60, se mantiene más vigente que nunca según se desprende de productos concebidos desde el cálculo, como **La nave de los locos**, de Wullicher, **No te mueras sin decirme adónde vas**, de Subiela, o **Caballos salvajes**, de Piñeyro. Esa fatigosa pretensiosidad, esa altisonancia que ha alejado del cine argentino a tantos espectadores, mantiene su letal vigencia.... Por otra parte, la esperanza suscitada por los jóvenes hacedores de los cortos que conformaron **Historias breves** –en especial, Gaggero, Caetano, Rossell-Tambornino y Martel– no debiera llamar a confusión: si bien su relación con el cine no es de una inconciencia rupturista como la de **1000 boomerangs**, no les hace bien a ellos endilgarle la responsabilidad de destronar años de iniquidades y estolidez estética, ni es muy sensato confrontar algunos cortometrajes subsidiados con films de millones de dólares, ni parece estratégico para el futuro industrial de ellos que se los ubique en el incómodo lugar de "niños terribles" que denostan todo el cine argentino que los precedió. Ha sido un año donde la acción del INCAA fue motivo de debate continuo en todos los ámbitos ligados al cine argentino, poniendo en el blanco las gestiones de O'Donnell y Márbiz así como las de algunos integrantes del Consejo Asesor y su cercanía excesiva con los concursos de crédito. Habrá que esperar... ¿Habrá que esperar?

## 1. Historia

Si un eje estructurante elige Nicolás Sarquis para su **Facundo, la sombra del tigre**, es el del relato como viaje ya no iniciático sino final. Este Facundo (Lito Cruz) no es un personaje de estampita, sino un trágico autoconsciente: jugador, mujeriego, vehemente a la hora de discutir con ese cerebro calculador que es el Rosas (Claudio García Satur) que presenta la película. La tragicidad de Facundo está en consonancia con su negativa a oír las voces diversas que lo alertan sobre la trama conspirativa que se va tejiendo a su alrededor, y con su transformación como personaje –marcada por el corte de pelo inicial, o por su frase "*mis manos han matado*"– que lo conduce ciegamente a buscar "esa Ley" que pacifique la nación. Sarquis despliega inicialmente algunas ideas narrativas sugestivas para un panorama argentino carente de ellas: por un lado, el empleo del ladero y ayudante del héroe, Ortiz (Víctor Manso), como interlocutor a veces real y a veces imaginario de los brillos y delirios de Facundo; por otro, la construcción de un potente fuera de campo encarnado en la figura del "Manco" Paz al que alude hasta el final el protagonista; y por último, la presentación del desafío de la muerte a través del juego y de la idea de velocidad ciega que empujan a Facundo a la tragedia.

El problema consiste, sin embargo, en que Sarquis acude a ciertos lugares comunes trajinados por el relato popular argentino –como la figura del jinete de la muerte–, y en especial a la desproporción de una obra en duración y ordenamiento, desproporción que excede a la idea de Sarquis de un relato que enlace su desmesura con la de su criatura. La apelación a las imágenes mentales y a las "voces interiores" de Facundo que trabaja Sarquis, más que apuntalar lo dramático paso a paso, al reiterarse sin mayor convicción termina por desviar el curso agonista de su héroe. Recurrencia es la palabra ejemplar para marcar los desniveles narrativos, donde quedan sumergidos todos los apuntes felices que el relato anunciaba en su despliegue inicial.

## 2. Olvido

Como si hubiera vuelto a un balbuceo pre-cinematográfico, Gerardo Vallejo retorna al largometraje de ficción –luego de experiencias comunitarias en video para el sindicato ATE– con el film **Con el alma**. Atrás quedaron las historias de vida con base documental –**El camino hacia la muerte del "Viejo" Reales**– y la mitologización de la gesta popular –**El rigor del destino**–, cediendo paso a un proyecto ambicioso, en la medida en que procura la convergencia de líneas narrativas múltiples. Vallejo busca hacer confluir dos tiempos: el presente del cineasta argentino en el exilio (el mismo Vallejo), y el pasado que avanza desde su infancia y el temprano vínculo con el cine, pasa por la adolescencia y llega hasta la juventud, el comienzo de su amor por Ana (Ewa Piwowarski) hasta la partida obligada cuando irrumpe la última dictadura militar.

**Con el alma** está recorrida por sentencias sobre cómo vivir –"*hacé tu película*"– y por la pretensión de reflexionar en voz alta sobre el acto creativo del cineasta. En este último territorio de auto-reflexión, Vallejo, impúdicamente "olvida" los antecedentes lúcidos que atraviesan la Historia del Cine. Es decir; las miradas que tematizaron dificultades e iluminaciones del creador, como la de **Sherlock, Jr.** (Keaton, 1924), **El ocaso de una vida** (Wilder, 1950), **Cautivos del mal** (Minnelli, 1952), **El desprecio** (Godard, 1963), **8 1/2** (Fellini, 1963), **La noche americana** (Truffaut, 1974) y hasta las opciones de su propio país (**Dar la cara**, de Martínez Suárez, 1962; **La película del rey**, Sorín, 1985; o **Sinfín**, Pauls, 1986). De modo evidente, los materiales se rebelan a Vallejo, resistiéndose a ser compaginados, mostrándole la decisión obvia de depurarlos, de aligerar esa multiplicidad de zonas que se mantienen paralelas hasta llegar a un final que no logra enlazarlas. Queriendo buscar raíces –propias en sus recuerdos de infancia, "genéricas" en el encuentro de Martín Fierro (Lito Cruz) con Don Quijote (Alfredo Alcón)– las pierde, porque olvida su propia carrera. **Con el alma** es un film emblemático del destino argentino, pero no como lo entiende Vallejo en torno del "nuestro destino argentino" sino de la fatalidad del olvido de la humildad de los creadores argentinos vinculados al cine.

## 3. Adaptaciones

En **Patrón**, el debutante Jorge Rocca trabaja sobre el breve cuento homónimo de Abelardo Castillo. En busca de la siempre discutible necesidad de fidelidad al origen literario, Rocca narra la dialéctica del amo Antenor (Walter Reyno) y la esclava Paula (Valentina Bassi) en un ambiente campero, con la consecuente inmovilidad de roles. Pero al revés de lo que proponía Buñuel, Rocca embellece a sus pobres agonistas al tratar de hacernos identificar con Paula, como si su "lucha liberadora" no fuera una lucha individual, una historia, sino una reivindicación "de clase" o "de grupo social". En su traslación cinematográfica, el cuento sufrió dos variaciones decisivas: la primera, es que Rocca se preocupa demasiado en extender la sucinta economía de Castillo, añadiendo escenas que no agregan sino que alejan a los personajes del drama que viven; la segunda, es que Rocca estiliza la brutalidad, y por ese mismo mecanismo quiebra el eje comprensión-estallido que podía dar sostén al relato, y que era tal vez la violenta cualidad literaria del original de Castillo. A diferencia de tanta ópera prima desgajada y ahistórica, **Patrón** no es inocua ni rinde culto a la amnesia, sino que escenifica los referentes del autor, aunque pueda discutirse la pertinencia o el uso de esas elecciones: hay un código que remite al primer cine de Leonardo Favio y una austeridad en la marcación actoral que se esfuerza por seguir los patrones formulados por Robert Bresson. No parece desmedido, entonces, esperar con cierta esperanza una nueva película de Rocca.

## 4. Pretensiones

En **Comix: cuentos de amor, de video y de muerte**, el director Jorge Coscia propone un film narrado en tres episodios: **Textual**, **Trip** y **Fundido a negro**. El trinomio de mediometrajes que componen la película está regido por la inclusión del sexo, los sueños y el video.

En el episodio inicial, y pese a lo declarado por el título mismo, un miserable no se anima a abalanzarse sobre una bella mendiga cuyas razones para deambular desnuda el espectador desconoce. Cuando él habla –y lo hace de un modo permanente– sus acciones no se corresponden con lo que expresa verbalmente, pero esta disociación entre imagen y sonido no es jugada por Coscia desde la evolución

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

del relato (como ocurre con los personajes de Rohmer y Hartley, por ejemplo), sino solamente explicitado. El segundo segmento de **Comix**, en cambio, elige la ciencia-ficción, y la escasez presupuestaria no aparece como el problema mayor, sino los frecuentes quiebres de tono con su evidencia en el desenlace sorpresivo gracioso. Como tercer relato, **Fundido a negro**, parece encaminarse hacia una zona más atractiva respecto de incluir el video en una historia, en tanto un portero de edificio (Manuel Callau) instala una cámara oculta en un departamento y, especialmente, en el de su vecina Perla (Inés Estévez) que suele insinuársele en un tono de evidencia quizá excesivamente habitual en el último cine argentino. Un fárrago de supuestas "verdades" sobre teoría y gramática cinematográficas se hilvanan bajo el pretexto de aprendizaje del portero con su *camcorder*, pero terminan por constituirse en puros efectos de la pretensiosidad de Coscia, al igual que en los otros dos episodios y al igual que en su película **Cipayos** (1988). Como tantas veces sucede en el cine nacional, la idea ingeniosa, a los cineastas, les parece tan suficiente como para no ocuparse además de su ejecución.

Silvio Fischbein, a su vez, retornó al largometraje luego de **Mamá querida** (1987) con **Hasta donde llegan tus ojos**. En su nueva película, Fischbein intenta narrar la historia de un grupo de estafados que resisten en una casa tomada, mientras pelean contra una justicia pretendidamente kafkiana en su accionar. Lo que se prioriza estética y narrativamente es el empleo desembozado de una pretensiosa alegoría: expedientes que caen en cámara lenta, personajes que incursionan en escasas oportunidades y sólo para explicitar ideas, contraposiciones fáciles entre fútbol y miseria. Pese a que los vínculos eran evidentes, Fischbein ni siquiera pudo conectar su punto de partida narrativo con *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, las dos novelas interconectadas de Roberto Arlt, lo cual hubiera aportado un nivel alusivo a tanta altisonancia. Y los carteles que se valen de sentencias populares –"El saber no ocupa lugar", "Lo que mata es la humedad"–, lanzándonos lugares comunes que a su vez los personajes dicen, es decir, funcionando inversamente a como los utiliza Eric Rohmer. El demagógico epílogo con la topadora y el grupo resistente obliga a pensar en la pequeña y ejemplar **La estrategia del caracol** (Cabrera, 1993) que curiosamente se estrenó en Buenos Aires en esta misma temporada y contaba sin "pretensiosidades autorales", desde las antípodas estéticas, una historia similar.

El caso de **El censor**, de Eduardo Calcagno, toma cierta distancia del clisé para ambicionar una lectura de los censores, narrando el film desde la perspectiva de uno de estos prohombres de la moral y las buenas costumbres, y de nombre emblemático: Veiravé. Son dos las líneas que abre la trama: una, remite al quehacer del censor (Ulises Dumont) y a la progresiva obsesión con una bella actriz, cuyos fotogramas en diversos y oscuros films él va guardando, transformándose en un *voyeur* coleccionista y enfermizo; la otra, refiere a los vínculos con las

*Fotos del alma, de Diego Muziak*

jerarquías militares, y al caso de la desaparición del hijo de un exhibidor cinematográfico (Lorenzo Quinteros), por el cual hace poco y nada.

Para **El censor**, Calcagno volvió a convocar en el guión a Alan Pauls, con quien ya trabajara en un film previo con no pocas conexiones como **Los enemigos** (1983), y escritor de la novela *El pudor del pornógrafo* (1984), en la que retorcía la cuestión de la mirada subjetiva y su relación con el amor dificultosamente correspondido. Ambos relatos y pese a la disparidad de soportes, estaban sostenidos en ciertas ideas que la narración se ocupaba de explorar, y un cierto perfume de ellas se puede vislumbrar con esfuerzo en este nuevo film de Calcagno. El punto de inflexión, o mejor la distancia con aquellas formulaciones cinematográficas y literarias es el de la ambición, la desmedida pretensión con que ordenaron las propuestas tanto el guionista como el director. El relato mantiene como centro a un Veiravé a través del cual la historia es narrada, y hay un inusitado corte temporal que "sólo existe en la cabeza del personaje" y que quiebra de manera rotunda el tono más bien realista que había utilizado hasta ahí el director. Sin mayores informaciones el film muta, salta seis o siete años en los que desconocemos lo que le ocurre a Veiravé, y retorna a un presente para materializar una serie de observaciones banales sobre "lo democrático" desde la óptica alucinada de su personaje. La confusión está en la focalización, o para decirlo con otras palabras, en el punto de vista. Si bien Calcagno y Pauls evidentemente desestimaron hacer juicios valorativos "en la película" sobre semejantes criaturas monstruosas, y narraron la historia desde el monstruo, la puesta en escena quizá debió

## FILMS ARGENTINOS PARA 1996

**Historias de amor, de locura y de muerte**, de Nemesio Juárez, sobre la vida y la obra de Horacio Quiroga, rodada en Misiones y con protagónico de Victor Laplace –quien cumpliera ya ese rol en la miniserie para TV de Eduardo Mignona: **Horacio Quiroga, de personas y personajes**–, secundado por Fabián Vena, Ulises Dumont, Ingrid Pelicori e Inés Estévez. El proyecto había triunfado en el Concurso de Co-participación del entonces INC.

**El verso**, nuevo film de Santiago Carlos Oves, el mismo de **Revancha para un amigo**. El papel central es encarnado por Luis Brandoni, que hace el "verso" para sobevivir. Acompañan a Brandoni, Virginia Lago y Tincho Zabala.

**Geisha**, ópera prima de Eduardo Raspo.

**El túnel de Moebius**, primer largometraje producido por la Universidad del Cine, con un equipo de 41 alumnos supervisados por Gustavo Mosquera, cuya ópera prima fue **Lo que vendrá**.

**El sekuestro**, de Eduardo Montes, con Sandra Ballesteros, Adan Black y Rodolfo Ranni. Opera prima filmada en Florida.

**Lola Mora, mujer**, de Javier Torre, con Leonor Benedetto al frente del elenco.

**Carlos Monzón, el segundo juicio**, con el que debuta el asistente de dirección Gabriel Arbós, conduciendo a los actores José Luis Alfonzo, Norma Aleandro, y Carola Reyna.



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

**La revelación**, duodécimo largometraje de Mario David, también coguionista junto a Oscar Yedaide, a su vez autor del relato *El secreto de Américo Zivano*. La adaptación literaria siempre ha sido una característica de los proyectos de David, quien ya adaptara dos veces a Kordon, y una vez a Borges, Plá, Aguinis y Rozenmacher. El film –rodado entre agosto y septiembre– tiene por protagonistas a Daniel Kuzniecka, Emilia Mazer, Lorenzo Quinteros y María Valenzuela.

**De mi barrio con amor**, de José Santiso, quien hiciera su primer y único film, **Malayunta**, en 1985.

**El dedo en la llaga**, de Alberto Lecchi, cuya ópera prima fue **Perdido por perdido** (1993). El reparto lo encabezan Darío Grandinetti, Luisina Brando, Juanjo Puigcorbe y Karra Elejalde.

**Policía corrupto**, de Carlos Galettini.

**La sonámbula**; empezó el rodaje hacia fin de año de la esperada incursión de Fernando Spiner en el largometraje, con este proyecto que tiene a Sofía Virubof como protagonista en un relato de ciencia-ficción. Uno de los ganadores del Concurso Opera Prima 1995.

**Tres veranos**, de Raúl Tosso.

**Buenos Aires viceversa**, de Alejandro Agresti. Regreso del más prolífico –y uno de los más brillantes– realizadores de la última generación. Es uno de los proyectos ganadores en el Concurso a Película de Calidad 1995. Todavía se espera el lanzamiento comercial de **El acto en cuestión**, preestrenada por *Film* en 1994.

trabajar esta asimetría entre personaje y autor desde lo visual, o discriminando momentos según la ubicación de la cámara o el empleo de la luz y la música. Y si bien Calcagno asegura haber querido desestimar todo subrayado, la grotesca presentación del Capitán Artaza (Patricio Contreras), la revelación de Veiravé con un Torre Nilsson camuflado bajo el nombre de Larsen, negociando los cortes, o la protesta callejera de los travestis, no parecen demostrarlo. Asimismo queda flotando la pregunta sobre las cercanías y diferencias respecto del guión, en la medida en que la referencia a *La pérdida del reino* –última y gran novela de Pepe Bianco– quedó reducida a una mera alusión sin continuidad en la trama ni en los personajes, o el hecho de que la actriz que obsede a Veiravé aparecía tibiamente y no en primer plano como ocurre en el film[2].

## 5. Lenguaje

Todo el recorrido del rumor parece verdadero al ver –no sin perplejidad– en qué quedó convertido el proyecto de **Peperina**. Se decía que su director Raúl de la Torre había filmado los recitales de reunión del grupo Serú Girán, y que pretendía con ese material en mano que le otorgaran un crédito. Fuentes informadas aseguraban que el Instituto se negaba esgrimiendo que para obtener ese dinero debía presentar un guión, y qué este fue desarrollado en veinte (20) páginas por un terceto de "guionistas de apuro", rubro de escritura por demás usual en el cine argentino.

Todo el recorrido del rumor parece verdadero al ver **Peperina**. El pretexto de la historia del personaje (de algún modo hay que denominar la presencia de Andrea del Boca) nunca conecta con las "tomas" del recital. Ella, incomprendida por sus mayores, procura emblematizar un conflicto generacional expuesto con tanta ramplonería que convierte en modelo de actualidad el de James Dean y Sal Mineo en **Rebelde sin causa**. El film nunca decide su formulación cinematográfica: oscila entre el documental rockero y el videoclip (como en las imágenes que "ilustran" la letra del tema que dice "*un río de cabezas aplastadas por el mismo pie* "), oscila entre tópicos del filmrock como la cárcel y la actitud policial o los empresarios de discográficas cínicos o la frase aleccionadora para jóvenes, como el "ponete algo" de ella antes de acostarse con uno que merodea la trama. De la Torre parece querer inventar un nuevo empleo del montaje paralelo: su literalidad. Es así que las dos líneas narrativas –de algún modo hay que denominarlas– son literalmente paralelas, jamás confluyen. No hay comparación, sino disociación. **Peperina** es una operación logística, es de esa clase de films que dicen más por lo que escandalosamente omiten que por lo que simulan decir. Todo el recorrido del rumor parece verdadero al ver **Peperina**.

En su opera prima, Diego Musiak propone en **Fotos del alma** un relato que gira en torno de Pablo (Jorge Diez), un heterosexual enfermo de SIDA, buscando desmontar, a través de su *via crucis*, ciertos preconceptos y ciertas generalizaciones que sobrevuelan el tema y sus abordajes en los medios de comunicación y en el cine. Musiak trabaja el drama de su personaje básicamente mediante dos relaciones: la propia, aprendiendo a convivir con la idea de la inminencia de la fatalidad; y la que mantiene con "los otros", contraponiendo a aquellos que buscan un acercamiento con aquellos que prefieren la negación o el desdén.

En esa linealidad elemental inusualmente desprovista de pretensión, Musiak elige un arma de la que incluso la TV no suele estar exenta: el didactismo. Un didactismo inverso, para el caso, en tanto no sigue didácticamente el proceso de deterioro físico (como en **Filadelfia**, de Jonathan Demme) sino a hacer didáctcas las relaciones de la enfermedad con lo mejor y lo peor de los otros. Si bien Musiak no moraliza con sentencias, sí lo hace al contraponer comportamientos respecto de lo que hay que hacer o no en una situación semejante. No contento con el didactismo, en el último tramo del film, Musiak toma la decisión menos conveniente al optar por estetizar, por desnudar alegóricamente la tragedia de Pablo al compararla con el calvario de Cristo. Es entonces cuando el director arría la mejor virtud que le quedaba: su falta de ostentación.

Para Zuhair Jury, en cambio, pareciera que el cine es un vehículo, un mero formato ni mejor ni diferente de otros empleados para "embutir ideas". Al menos es lo que se desprende de **El largo viaje de Nahuel Pan**. Lejos, muy lejos se ubica Jury de aquellos que –como Pasolini, Buñuel, Biberman, Gleyzer o Rocha– construyeron su cine pensando modos específicos e instransferibles de contar historias de miseria y desprotección, como la que padecen Nahuel Pan (José Cantero) y Fernando



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

(Alberto Segado). Jury atiborra de temas su película sin decidirse por profundizar ninguno, adoptando un tono crítico cuya exaltación sólo es superada por la propensión a lugares comunes y vulgaridades. Ahora será más difícil pensar que la demorada **La mayoría silenciada** (de 1982 e inédita) es una obra de la densidad e importancia que Jury afirma que tiene.

## 6. Documentales

Los dos documentales argentinos que se vieron en 1995[3] difieren al punto de adoptar opciones estéticas contrapuestas. Si en **Que vivan los crotos** su directora Ana Poliak hace suya la concepción moderna del documental en la medida en que proposiciones "documentales" y "ficcionales" no se eliminan entre sí sino que se entrelazan[4]; en **Jaime de Nevares, último viaje** sus responsables Marcelo Céspedes y Carmen Guarini toman un postura distinta respecto de su material.

En **Jaime...** los representantes del grupo Cine-ojo se desplazaron de la historia de un grupo social marginal (trabajado en su obras **Hospital Borda, un llamado a la razón** o **La noche eterna**) hacia el relato de la historia de un personaje. Así, esta vez parten del último encuentro del obispo con el pueblo neuquino, al dejar su cargo en dicha provincia.

El eje más prolífico de la película es el vinculado con el punto de vista. Céspedes y Guarini no eluden la contradicción que habita en el personaje, como cuando un testigo afirma que De Nevares era un hombre de su clase, visible en el "De" que precede a su apellido, y de ahí se marca la trascendencia de su cambio. Esta contradicción, sin embargo, merecía una exploración mayor, una tensión que el relato sostenga, lo cual no sucede.

La escasez de materal de su personaje justifica la hibridez de soportes empleados por Céspedes y Guarini. Es por eso que **Jaime...** utiliza material fílmico, video o archivo, en la medida en que refieren a la dificultad de formulación misma del documental como modo de representación, y a la del documentalista, que descubre el sentido de las imágenes y las palabras en el armado mismo del trabajo. Este concepto implícito y autorreferencial –que trabajaran documentalistas como Raymond Depardon, Marcel Ophüls o Edgardo Cozarinsky[5]– se resiente cuando aparece la imagen de Guarini explicándolo, mirando fotos y sobreimprimiendo una voz que no agrega a la autoreflexión de los procedimientos, y remarcando lo que se había evidenciado por el orden mismo del material. Esa zona –la de la explicación de mecanismos de construcción de sentido–, es quizás la más endeble del film, en la medida en que hay otras decisiones que podrían haber requerido un cierto anclaje de la palabra, y no están. Es el caso de la ruptura de la cronolgía, que en un pasaje se empieza a esbozar y después queda trunca. No es que "haya que seguir una cronología tradicional del personaje", sino que su comienzo de expresión y su desaparición deberían haberse clarificado o bien explicando la falta de información, o de imágenes, o su inutilidad como línea narrativa.

Céspedes y Guarini evidencian un cambio, una transformación cualitativa desde **La noche eterna**. Lo hacen cuando aciertan en evitar voluntaria e inteligentemente el apunte de los nombres de los testigos –recurso por demás trivializado por el programa periodístico televisivo– justificados en la medida en que "*De Nevares es Neuquén y cualquier otro podría haber testimoniado las afirmaciones y anécdotas que allí se exponen*". También aciertan al descubrir en el curso mismo de su obra la metáfora visual clave, la que identifica y sintetiza al personaje, y que proviene del seguimiento mismo que los directores efectúan: la figura del camino. Este cruce de un elemento que juega "ficcionalmente" su relación con toda una tradición cultural argentina, marcada por el traslado, debió tener más presencia, en vez de ser alimentado por la alegoría populista de las banderas en cámara lenta que ofician de *leit motiv* visual y disparan el relato hacia una épica que De Nevares no parece encarnar. Ya que lo suyo parecía ser la escucha sistemática y la palabra propicia, originada en una percepción particular del silencio.

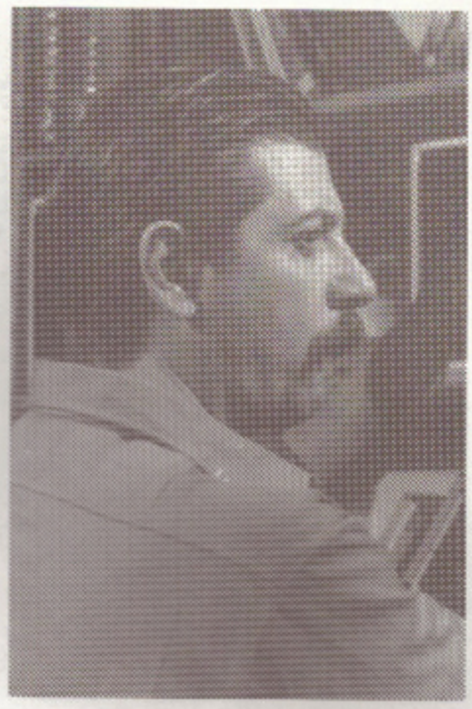
*Notas*

**1.** Para más detalles acerca de lo ocurrido respecto de dicho subsidio previsto por la llamada Nueva Ley de Cine, ver *Film* 16, octubre-noviembre de 1995.

**2.** En diálogo informal con el autor, Jorge Goldenberg –quien se mantuvo cerca de la escritura del guión y supervisó su última versión– refería que había toda una zona de obsesión de Veiravé que ocurría dentro de su propia imaginación, o al menos que el guión pedía que se trabajara en esa dirección. Calcagno rodó las escenas de la actriz en primeros planos, como si fuera una estrella célebre....

**3.** Si bien los dos documentales estrenados en salas cinematográficas fueron **Que vivan los crotos** y **Jaime de Nevares, último viaje**, deben mencionarse otros dos importantes trabajados terminados en soporte video: el excepcional Macedonio Fernández, de Andrés Di Tella –exhibido en el canal ATC, en su ciclo D.N.I.–, y **La convención**, del Taller de Cine de Santa Fe que lidera Raúl Beceyro.

**4.** Ver referencias en *Film* 16.



*Comix, de Jorge Coscia*

en la página anterior:
***Con el alma**, de Gerardo Vallejo*

## CONCURSO DE COPARTICIPACION

Finalmente, y luego de largas dilaciones, el jurado integrado por Héctor Olivera, Isaac Aisemberg, Ariel Ramírez, Jorge Coscia y Alberto de Mendoza, seleccionaron los tres proyectos de coparticipación, es decir, aquellos en los que el INCAA funcionará como coproductor, a ganancia o pérdida. Los elegidos fueron **El sueño de los héroes**, de Sergio Renán y sobre la novela homónima de Adolfo Bioy Casares, con elenco tentativo de Leo Sbaraglia –como el perplejo Gauna–, Carlos Carella y Fernando Fernán Gómez; el segundo es **La maestra normal**, de Carlos Orgambide, sobre novela de Manuel Gálvez (el mismo de *Nacha Regules*), con un reparto que *a priori* encabezarían Carolina Fal y Julio Chávez; y por último **Sol de otoño**, el nuevo proyecto de Eduardo Mignona, que retorna al largometraje de ficción luego de **Flop**, e imagina la historia protagonizada por Rodolfo Ranni, Federico Luppi y Norma Aleandro.



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

**Hacia el final de los años '50** la cultura popular conoció un corte en su identidad tan fundamental como el que protagonizaron a través de sus obras escritores tan exitosos como Edgar Allan Poe o Arthur Conan Doyle. La nueva era *pop* había concebido para sí a su héroe paradigmático: ya no se trata de un antihéroe clásico de acuerdo al modelo impuesto por el *film noir* a partir del período de entreguerras, sino de un despreocupado deportista, autoirónico y con la insolencia de un escolar. En sentido estricto, James Bond no es un estoico combatiente del crimen, ni un policía especializado, ni mucho menos un detective privado (en todo caso, arma exponer públicamente la privacia de su condición). Como agente secreto, sin embargo, se nos presenta como un héroe con rasgos sobrehumanos aunque con "debilidades" más que humanas.

Un nombre de cuatro letras, Bond, James Bond, pronto se reveló a lo largo y a lo ancho del [illegible] no sólo como ideal masculino occidental sino que impuso un estilo de vida [illegible] ficción obligada de todo aquel que buscara un marco de referencia [illegible] films de Bond –a diferencia de lo que ocurre con otros hé[illegible] conservadores en sus mecanismos de existencia–, el cinismo y la desilusió[illegible] man en un curioso y divertido laboratorio en el cual todo lo que aparezca con[illegible] puede suceder. Bond, por naturaleza, es un consumidor hedonista, que goza [illegible] excesos que le otorga la sociedad moderna hasta rodear su vida cotidiana de [illegible] ra se sensualidad y deseo. Ya se trate de autos o camisas, perfumes o sofás, el héro[illegible] mpre se preocupa de que todos los elementos estén un grado por encima in[illegible] de los más sofisticados *playboys* de cada época. Se diría que en la escala de supe[illegible] el buen James es una suerte de Isidoro Cañones del espionaje. En su modo de relacio[illegible] se con las cosas que lo rodean, descubrimos a un Bond mucho más "femenino" [illegible] narcisista" que el resto de sus antecesores en el Sindicato de Luchadores contra el Crimen.

Esta "feminización" del héroe masculino encuentra como contrapartida los "reproches" de sus mujeres, cuya función esencial parece ser reconfirmar su virilidad. Bond incluso las usa como a cualquier otro de sus productos, a pesar de que resulta ya conocido que las famosas "chicas Bond" no son precisamente inocentes novatas. Por lo general, estas modélicas bellezas suelen ser inteligentes e independientes, tan astutas como fogosas, y en más de un sentido equiparables en rango al propio héroe. Ellas pueden manejar autos o situaciones de gran velocidad, dar un certero derechazo al mentón o conducir peligrosas misiones, a pesar de que después terminen por caer (literalmente, muchas veces) en la sutil combinación de violencia animal y refinada seducción tan "propia" de la naturaleza masculina.

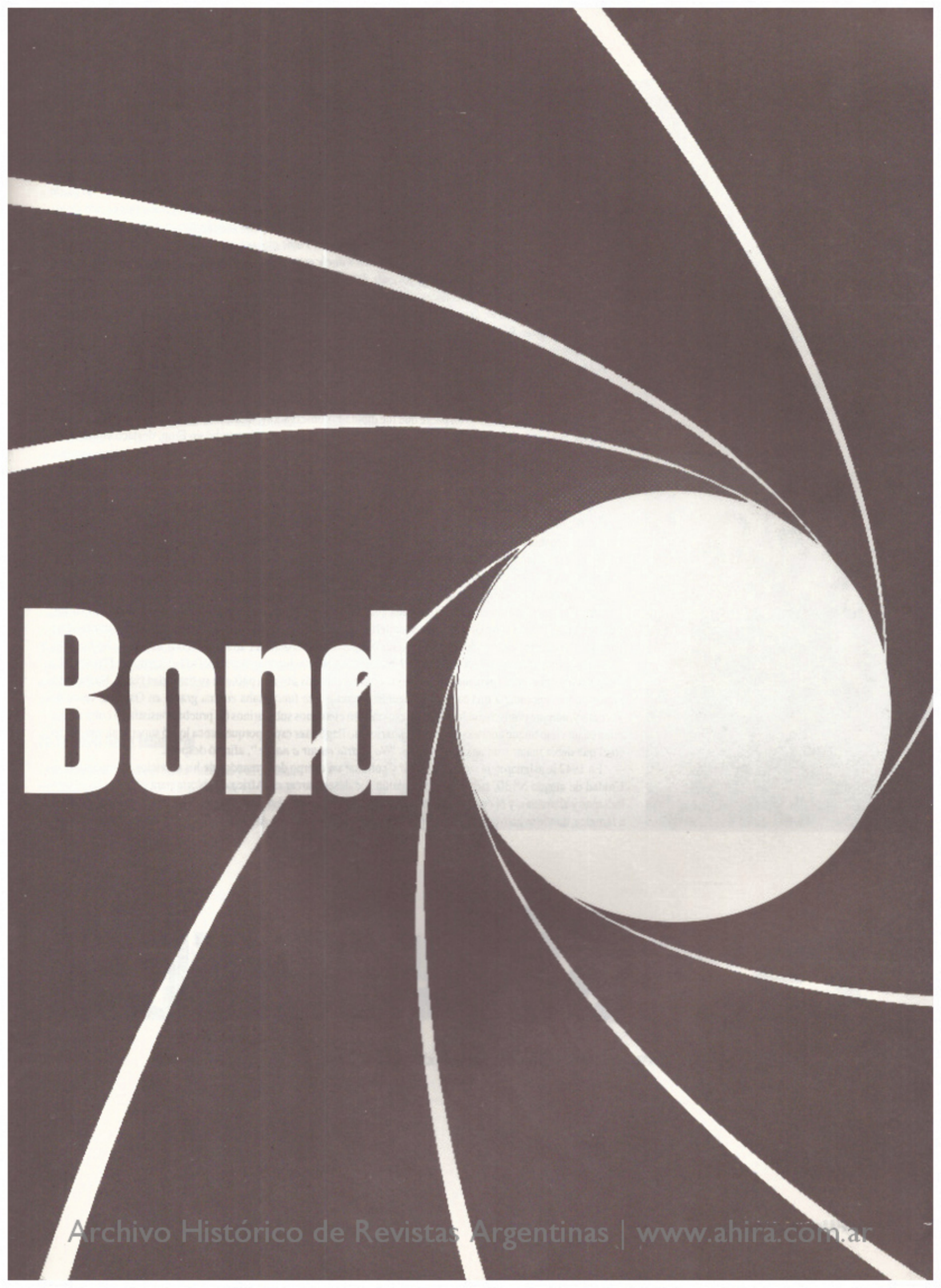
Todo lo que Bond hace tiene que ver con un estilo Bond, que terminó por convertirlo no sólo en un héroe atemporal sino también en objeto de culto. Por ejemplo, su figura fue adorada por los jóvenes *mods* que acabaron por convertirse en el principal gesto vanguardista del *Swinging London* de los primeros años '60.

En los films de Bond la descripción estilizada del personaje se emparenta más con los patrones de la clásica historieta gráfica (Dick Tracy parece su tío más cercano) que con sus predecesores de los films de espionaje hollywoodense. El gran acierto de sus responsables es la cuota de humor con la que fue concebido: el héroe responsable de los destinos de Occidente no tiene pruritos en parodiarse a sí mismo cada vez que puede. Bond apenas si alza indiferente los hombros cuando se le recuerda su sello heroico. Y en ésto, al menos, es absolutamente sincero.

Esta tendencia por ver el heroismo bajo el prisma de la ironía, se vio acentuada naturalmente por el escepticismo que dominó el pensamiento durante los años de posguerra. Tal vez por ello resulta lógico que sus films jueguen con el "ideal de héroe" con todo éxito incluso ya cuando el siglo llega a su fin. Para quien todo está permitido, es un deber comenzar por permitirse reír un poco de sí mismo.

por **Christian Kupchick**

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




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

Pierce Brosnan como el nuevo 007 en **GoldenEye**

en la página siguiente:
*Sean Connery conversa con Ian Fleming*

# Sólo se vive

Cuando James Bond se hizo pasar por muerto en la novela *You Only Live Twice*, su superior en el Servicio Secreto de su Majestad escribió sobre él:

*"James Bond era hijo de un escocés, Andrew Bond, de Glencoe, y madre suiza, Monique Delacroix... Su padre era un representante de la firma de armas Vickers y por esta razón su educación primaria fue en otros países, donde aprendió a dominar el francés y el alemán. Cuando tenía once años sus padres murieron en un accidente de alpinismo en Aiguilles Rouges sobre Chamonix y el joven pasó al cuidado de una tía, ahora fallecida, la señorita Charmian Bond, y fue a vivir con ella en la pequeña aldea de Pett Bottom cerca de Canterbury, en Kent. Allí, en una pequeña casa, su tía (...) le hizo terminar los estudios primarios en una de las escuelas públicas inglesas y a la edad más o menos de doce años pasó satisfactoriamente a Eton, en cuya universidad su padre lo había inscrito desde su nacimiento. Tiene que ser admitido que su estadía en Eton fue corta y sin ningún mérito, y después de dos cursos, me duele escribirlo, como resultado de un posible escándalo con una de las guardianas de uno de los jóvenes, le solicitaron a su tía lo retirase. Cuando partió a la edad de diecisiete años había peleado dos veces por la universidad como peso ligero y además había fundado la primera clase verdadera de judo en la universidad inglesa. En 1941 y alegando tener diecinueve años, con la ayuda de un viejo conocido en Vickers, colega de su padre, entró en una rama de lo que luego fue el Ministerio de Defensa. (...) Al terminar la guerra tenía el grado de comandante. La naturaleza de los trabajos del comandante Bond en el Ministerio tienen que permanecer confidenciales y aun secretos".*

Esta biografía, sin embargo, tiene más relación con su autor Ian Fleming que con el personaje cinematográfico más taquillero de la historia del cine, protagonista de 19 largometrajes en más de treinta años.

Fleming (1908-1964) tuvo un padre que fue diputado conservador y murió en la primera guerra, y una madre violinista con ideas definidas sobre el destino de sus hijos. Como Bond, estudió en Eton, destacó como atleta excepcional, logró calificaciones pobres y tuvo problemas con mujeres. Fracasó sucesivamente como alumno, como cadete de una academia militar, como aspirante al servicio diplomático y como pretendiente de una joven suiza. Terminó sus estudios en una escuela privada del Tirol, donde aprendió alemán y francés y comenzó a escribir. Consiguió trabajo en la agencia de noticias Reuter y fue enviado a Moscú para cubrir el caso de seis ingenieros ingleses que habían sido arrestados por espías. Poco después renunció y se dedicó a hacer dinero en la bolsa, a organizar un club gastronómico, al bridge, al golf y a las mujeres, a las que parece que trataba muy mal. En algún cuaderno de apuntes escribió que con ellas *"sucede como con las drogas. Un hombre necesita dosis cada vez más fuertes, y las mujeres no son otra cosa que mujeres. El consumo de una mujer es sólo el consumo de todas. No se puede doblar la dosis"*.

En 1939, ante la inminencia de la segunda guerra, Fleming fue recomendado para desempeñarse como mano derecha del almirante John Godfrey, director del servicio de información secreta de la Armada y posible modelo para M, el irascible superior de Bond. Entre sus obligaciones se contaba parte de la coordinación de MI5 y MI6, las unidades encubiertas del servicio secreto británico en las que luego se desempeñará el agente de Fleming. La imaginación del escritor para idear operaciones fue mucho más útil a su país que su habilidad física. Hacia 1941 ingresó como aprendiz a una escuela de agentes secretos que funcionaba en una granja en Oshawa, cerca de Toronto y, aunque obtuvo excelentes calificaciones en ejercicios submarinos (la prueba consistía en colocar una mina en un viejo buque anclado en el lago Ontario), no llegó a ser espía porque nunca logró superar un simulacro en el que debía matar a un agente enemigo. *"No podría matar a nadie"*, afirmó después.

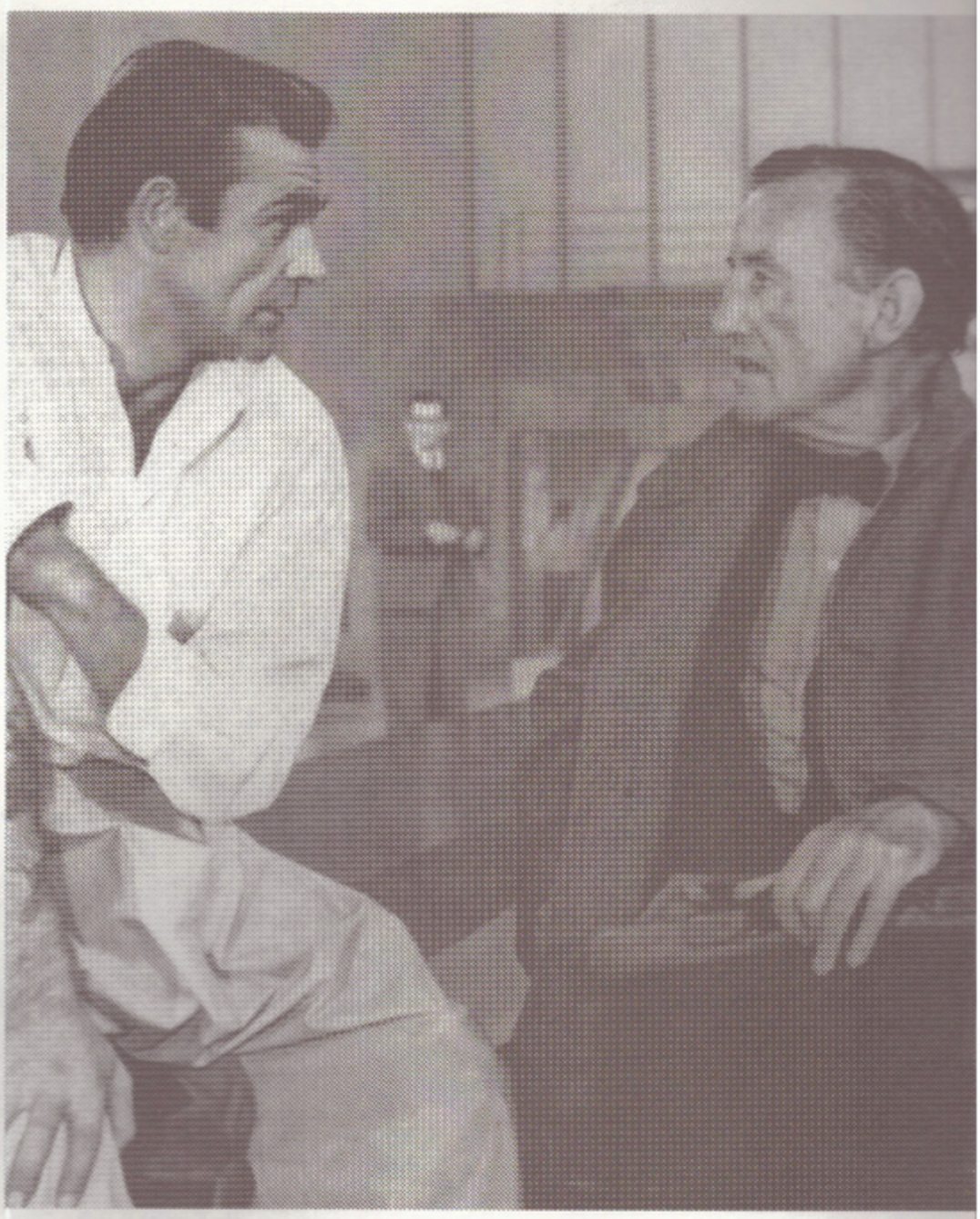
En 1942 le asignaron la tarea de formar y entrenar un cuerpo de comandos de los servicios de espionaje, la Unidad de ataque N° 30, cuya principal misión fue desembarcar en Africa del Norte para obtener las claves italianas y alemanas, y el orden de batalla de la escuadra enemiga. En 1945 se retiró del servicio y se fue a vivir a Jamaica, donde se hizo construir una mansión que llamó Goldeneye. Allí retomó la escritura con mayores bríos,

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

ejerciendo la crítica literaria y redactando cuentos. En 1946 inició un romance clandestino con Lady Anne Rothemere, que estaba casada y terminó divorciándose de su marido cuando quedó embarazada de Fleming en 1952. Dos meses antes de casarse con ella, el escritor concibió a James Bond, cuyo nombre tomó de un ornitólogo norteamericano autor de un libro titulado *Birds of the West Indies*.

Según Umberto Eco, en su artículo "James Bond, una combinatoria narrativa"[1], las características básicas de todas las novelas de Bond se encuentran presentes en la primera, *Casino Royale*: "*Fleming renuncia de hecho a la psicología como motor de la narración y decide transponer caracteres y situaciones al nivel de una estrategia objetiva y convencional. Fleming realiza así, sin saberlo, una elección familiar para numerosas disciplinas contemporáneas: pasa del método psicológico al método formal*".

Más adelante, Eco resume así el esquema narrativo de las novelas: "*Bond es enviado a un lugar preciso para descubrir un plan tipo ciencia-ficción urdido por un individuo monstruoso, de origen dudoso, en todo caso no inglés, que, utilizando una actividad propia ya sea como productor, ya sea como jefe de organización, no sólo gana muchísimo dinero sino que hace el juego a los enemigos de Occidente. Al ir a enfrentarse con ese ser monstruoso, Bond encuentra a una mujer dominada por él y la libera de su pasado al establecer con ella una relación erótica, interrumpida por la captura de Bond por el malo quien le inflige una tortura. Pero Bond deshace al malo que muere de un modo horrible, luego toma un descanso de sus duras fatigas entre los brazos de la mujer, que está destinado a perder*".



## En la mira de la boletería

Pero la relación entre el Bond literario y el cinematográfico se termina ahí. Desde **Dr. No** los productores Harry Saltzman y Albert Broccoli tomaron algunas decisiones claves que por un lado convir-

# diecinueve veces

por **Paula Félix-Didier** y **Fernando Martín Peña**

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

tieron al personaje en un producto seguro de consumo familiar y por otro lo orientaron hacia el terreno del *comic* :

• Fleming imaginó a Bond sobre el aspecto del cantante y compositor Hoagy Carmichael, el flaquito que toca el piano para Lauren Bacall en **Tener y no tener** (*To Have and Have Not*, Howard Hawks-1944), y más tarde sugirió a Saltzman y Broccoli que el personaje debía ser interpretado por James Stewart o David Niven. La presencia de Connery supuso desde el comienzo un cambio conceptual mayor.

• En los films, los villanos nunca representan a la Unión Soviética sino que actúan por su cuenta o pertenecen a la organización terrorista internacional Specter. Las relaciones con la U.R.S.S. siempre son tensas, pero Bond no tiene inconvenientes en colaborar con representantes de la KGB para enfrentar a los verdaderos villanos. Esta parece haber sido una decisión de Harry Saltzman y eventualmente permitió que los films de Bond llegaran a exhibirse en Rusia con el mismo éxito que en Occidente, pero en su momento fue una medida revolucionaria y su impacto se reflejó en los críticos conservadores. Adelaide Comerford, escribiendo para la revista norteamericana *Films in Review* sobre **You Only Live Twice**, se quejó con subrayada indignación de que "*los rusos y nosotros somos puestos a la misma altura* ".

• La incorporación del humor es un aporte de los films de la serie. Los guionistas lo trabajaron con generosidad y lo fueron adaptando a la personalidad de cada actor que pasaba por los zapatos de 007. Connery prefería la ironía y aportó frases breves de doble sentido que se hicieron célebres, como "*Something big has come up*" y "*I'm on top of the situation*". Moore, en cambio, es directamente gracioso, improvisaba chistes propios y promovía que los escritores crearan los suyos. En sus películas el humor excede todo límite en función de la autoparodia, cruzando referencias a la cultura popular que los Bond previos omitían, como los Beach Boys acompañando una escena de esquí-surf en **A View to a Kill**, Tarzán en **Octopussy** o la música de Lawrence de Arabia para una escena en el desierto de **The Spy Who Loved Me**.

• En los films hay menos violencia explícita que en las novelas, y Bond nunca experimenta ninguna angustia. Una vez lo hieren (**Thunderball**) y sólo dos veces atraviesa peligros que realmente provocan alguna empatía en el espectador: cuando está por ser cremado dentro de un ataúd en **Diamonds are Forever** y cuando el rayo laser de **Goldfinger** amenaza castrarlo.

Mientras las aventuras literarias de Bond pueden verse como una prolongación idealizada de la frustrada carrera como espía de Fleming, las películas registran condiciones de intervención divina, como las que el autor seguramente habría necesitado si hubiera ejercido misiones de riesgo físico real: Bond se acerca siempre a sus sospechosos sin cobertura alguna o interpretando mal algún personaje ridículo (el experto en heráldica de **On Her Majesty's Secret Service**), inspirando de inmediato un primer atentado hacia su persona cuyas consecuencias evita milagrosamente. Los villanos siempre lo capturan, pero en el momento en que deberían matarlo proceden a explicarle minuciosamente sus planes, con abundante despliegue de sonrisas triunfales y maquetas *ad hoc*, así como también el único modo posible de sabotearlos.

## Los cinco rostros del comandante Bond

En realidad fueron seis, porque hubo una primera adaptación de *Casino Royale* para la TV, emitida en vivo en octubre de 1954, con Barry Nelson como James Bond y Peter Lorre como el villano Le Chiffre. La novela fue vendida después al actor-director Gregory Ratoff, quien a su vez traspasó los derechos al productor Charles K. Feldman, sin que ni ellos ni Fleming pudieran hacer nada por concretar un film[2].

En 1961, el canadiense Harry Saltzman (1915-1994) adquirió una opción sobre los derechos cinematográficos de las otras novelas de Bond y se asoció para producirlas con el italoamericano Albert B. Broccoli (apodado "Cubby" y nacido en 1909), en una empresa que denominaron EON ("Anything Or Nothing"). Saltzman tenía un pasado cinematográfico breve pero prestigioso, dada su asociación con el director Tony Richardson y el dramaturgo John Osborne en la productora Woodfall Films, que fue fundacional en el nacimiento del Free Cinema inglés. Las penurias económicas de la empresa lo llevaron a Bond: "*Para lograr que la gente de* Sight & Sound *te considere un héroe es esencial que todo lo que hagas pierda dinero*", reflexionó Saltzman poco después de comenzar la producción de **Dr. No**, con la cual sospechaba que iba a perder las simpatías de la prestigiosa revista.

Saltzman se retiró de la serie después de **The Man with the Golden Gun** (1975) y Broccoli se mantuvo al frente hasta **GoldenEye**, en la que redujo su participación a un modesto "Albert R. Broccoli presenta" derivando la responsabilidad de la producción a su hija Barbara y a su hijastro Michael G. Wilson. Verdadero sobreviviente, Broccoli se adjudica hoy en día todos los posibles méritos de la serie, incluyendo los descubrimientos de Connery y Ursula Andress.

En orden de aparición, los rostros de Bond fueron:

• **Thomas Sean Connery** (Edinburgo, Escocia, 1930). Es el más carismático, atractivo y sólido de todos los Bonds. Derrocha *coolness* y una sofisticación que le sale naturalmente, poniéndose un smoking. "*Soy un tipo feliz dentro de mi cuerpo* ", aseguró cuando estuvo en Argentina para intervenir en **Highlander II**, y eso es exactamente lo que parece. Se inició como físicoculturista y modelo hasta que en los cincuenta consiguió trabajo en la televisión y en el cine, notoriamente como uno de los villanos de **Tarzan's Greatest Adventure** (*La gran aventura de Tarzán*, Guillermin-1959). Hasta la fecha negó tres veces a su personaje, la primera tras el rodaje de **You Only Live Twice** (1967), la segunda después de **Diamonds are Forever** (1971) y la tercera -en cámara- al final de **Never Say Never Again** (1983).

• **George Lazenby** (Australia, 1940) fue el Bond más joven y efímero. Antes de ingresar a la serie se había desempeñado exitosamente como modelo, para una agencia denominada Scotty que estaba situada, curiosamente, en New Bond Street. Después de protagonizar la excelente **On Her Majesty's Secret Service** no quiso firmar un contrato prolongado con Saltzman y Broccoli y trató de obtener otras oportunidades, pero sólo logró intervenir destacadamente en algunas películas chinas de artes marciales, al menos hasta que Peter Bogdanovich lo llamó para un personaje de **Saint Jack** (1979).

**Roger Moore** (Londres, 1927) siempre se supo carente de todo talento como actor pero aprendió a suplirlo con un enorme atractivo personal. Proporcionó a Bond un tono más liviano, autoparódico y lleno de humor. A diferencia de Connery, cuando llegó a Bond ya era un héroe popular gracias a sus series de TV *El Santo* y *Dos tipos audaces*, con Tony Curtis. Se retiró de la serie en 1985 pero hizo una breve reaparición amistosa en 1987, superponiéndose con Timothy Dalton, como anfitrión de un programa que celebraba los 25 años de Bond.

• **Timothy Dalton** (Colwyn Bay, Gales, 1944). Comenzó como actor de teatro y tuvo dos grandes éxitos con *Cumbres borrascosas* y *El león en invierno*, participando en la adaptación cinematográfica que Anthony Harvey filmó de ésta última en 1968. Más recientemente hizo de villano converso en **Flash Gordon** (Hodges, 1980) y de villano-villano en **Rocketeer** (Joe Johnston, 1991).

• **Pierce Brosnan** (Irlanda, 1954) llegó a obtener cierta fama gracias a la serie *Remington Steele*, junto a Stephanie Zimbalist, que derivó en una primera oferta para hacer de Bond cuando se jubiló Roger Moore en 1985. Pero ante la posibilidad de perder a Brosnan, los productores de la serie decidieron filmar una nueva temporada e impidieron así que fuera el siguiente Bond. De todos modos, no tuvo el éxito esperado y fue levantada poco tiempo después. Brosnan dice que el papel de Bond tiene para él un valor simbólico adicional, ya que su esposa –Cassandra Harris, recientemente fallecida de cáncer– fue chica Bond en **For Your Eyes Only**.

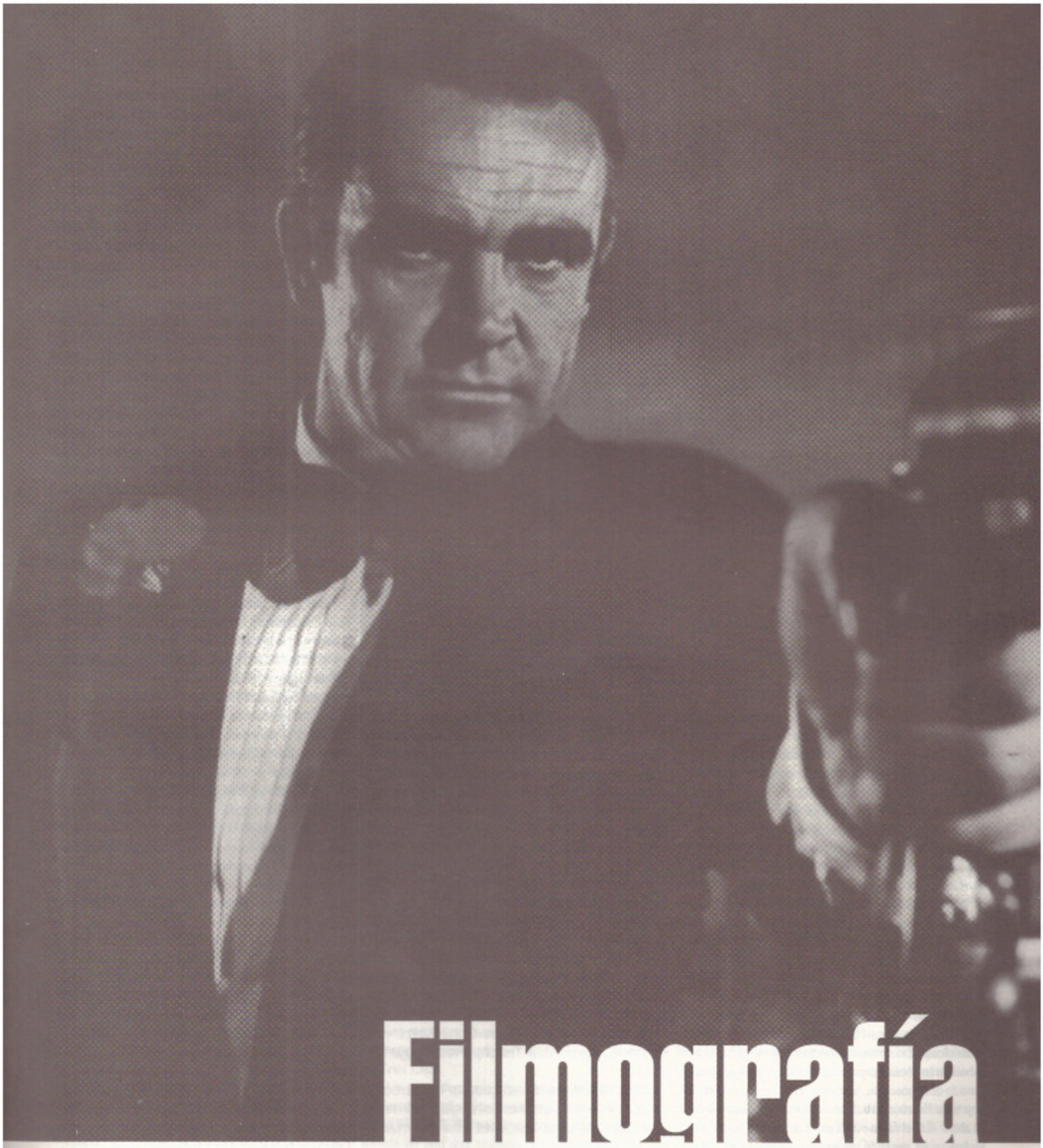
Ese dato macabro, incluído en el *pressbook* de promoción de **GoldenEye**, está a tono con la seriedad general del film, que en la perspectiva de la serie se advierte, por lo menos, contradictoria.

*Notas*

1. Incluído en *Análisis estructural del relato*, Premiá Editora, México, 1991.

2. En 1967, en plena fiebre de Bond, Feldman utilizó sus derechos sobre *Casino Royale* para realizar una parodia homónima, excesiva y delirante.

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



# Filmografía

Salvo donde se especifica otra cosa, en el reparto de todos los films figuran Bernard Lee (M), Lois Maxwell (Miss Moneypenny) y Desmond Llewelyn (Q); el diseño pertenece a Ken Adam, la fotografía a Ted Moore, la secuencia de créditos a Maurice Binder y la música a John Barry. Hasta **The Man with the Golden Gun** inclusive, todos los films fueron producidos por Harry Saltzman y Albert Broccoli; de ahí en adelante el productor fue sólo Broccoli.

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

## Dr. No

El satánico Dr. No (1962)

*Dir.:* Terence Young. *g.:* Richard Maibaum, Johanna Harwood, Berkely Mather. *mús.:* Monty Norman. *mont.:* Peter Hunt. *con:* S. Connery, Ursula Andress (Honey Ryder), Peter Burton (Mayor Boothroyd), Jack Lord (Felix Leiter), Joseph Wiseman (Dr. No), Zena Marshall (Miss Taro), John Kitzmiller (Quarrel), Eunice Gayson (Sylvia Trench). 111'.
*Canción:* no tiene, pero destaca el *Tema de Bond*, orquestado por John Barry, a lo largo de todo el film. *gadgets:* No hay. *locaciones:* Jamaica. *mujeres:* 2.

Quarrel (sujetando a una mujer): *–¿Quiere que le rompa el brazo, jefe?*
Bond: *–No, mejor otro día.*

Honey Ryder se va reflejando lentamente en los ojos del apuesto y muy joven 007. El corte permitirá apreciarla en todo su esplendor, en la pureza de su cuerpo de semidiosa, ornada por la bikini más estrecha que se hubiera podido apreciar por esos tiempos, en tanto canta un calipso y observa gratificada una caracola. Un cuchillo de caza submarina acompaña su cadera izquierda. Ursula Andress, pagana, se incorpora en el acto al olimpo del erotismo cinematográfico. Hija ficcional de un zoólogo marino asesinado por orden del criminal Dr. No, establece la metáfora central del film de Terence Young. La perspectiva ecológica en un amor panteísta a la naturaleza, que conmoverá el insensible corazón de Bond y le dará la oportunidad de justificar su rol.

El agente especial se mueve en una trama geopolítica que atraviesa el relato serial de Ian Fleming. En el escenario tropical suena verosímil que Brasil, Cabo Cañaveral, misiles y el Atlántico se constituyan en paradigma de la guerra fría. La revolución cubana se advierte, pero el cóctel caribeño la sustituye por el peligro amarillo. Y por encima, una intelectualidad criminal organizada en Specter. La comunidad científica seducida por su propia capacidad para transformar el destino. Enajenada, autogratificada y soberbia, debe ser puesta en caja. Ya no será la palanca del Dr. Frankenstein, sino el equipamiento atómico del hijo de padre alemán y madre china, el siniestro Dr. No encarnado en Joseph Wiseman, actor de personajes mafiosos si los hay.

Podríamos hablar de una renovación moral. En el marco de la explosión coital de los '60 y en las postrimerías de los campos de concentración y de Hiroshima, las Mata-Hari serán producidas en serie. Ambiciosas, fascinantes, morenas, con minifaldas, se robotizarán. Bond las poseerá a todas, en el más pleno sentido de la posesión, hasta matarlas. Pero jamás será objeto de su amor, ni del más leve estremecimiento de su alma. Así, el espía estará autorizado para matar. La violencia es cuestión de estado, estará justificada. Tímidamente, el técnico inglés le suministrará una Walther PPK americana en lugar de su antigua Beretta. La CIA, que lo acompaña ostensiblemente en esta, su primera aventura, lá usa. Sabemos del posterior universo de simulaciones mortíferas que le proporcionará la inventiva bélica, objetos cotidianos que ocultan armas terribles. La dialéctica violencia fría y la sexualidad amoral se opondrán con eficacia ante el público mundial que comenzaba a sospechar de la humanidad explícita de las poéticas cinematográficas de la nueva ola u otras configuraciones fílmicas.

El Dr. No, desde una isla, se proponía impedir que Estados Unidos llegara a la Luna. Tamaño propósito debía ser desactivado. Y en los estudios Pinewood, Inglaterra armó su fuerza de desembarco e involucró a un negro jamaiquino en su misión. En el bote que arriba a la satánica isla a remo y vela, en la noche, se revive el tipo de asalto comando de la segunda guerra, pero esta vez el frente político incluye al tercer mundo. El nativo está obsesionado con los rumores de la existencia de un Dragón; el mismo será revelado en su naturaleza por el racionalismo deductivo de Bond: él no cree en fantasmas. Efectivamente, se verá que es una máquina que arroja napalm, en un terreno radioactivo. La modernidad está terminando su tarea, dirían algunos. El moreno asumirá el final de las leyendas y perderá su vida combatiendo contra el falso monstruo al servicio de su majestad.

Si el cosmos narrativo de Fleming contiene algo, es su voluntad post-moderna. Su desacralización del drama de Dinamarca. Si hay algo podrido, no está en la naturaleza misma del poder mundial, sino en la malignidad de algunos. Un retorno a las fuentes y un viaje a las estrellas armonizarán lo desordenado.

El realizador, astutamente, recupera la normalidad clásica del espacio convencional. El cine se encontraba amenazado por varios No. Principalmente el de Godard con su **Alphaville**. La transparencia de los encuadres, la seducción y elegancia de Connery, la belleza de las mujeres, el imaginario, el exotismo y los desplazamientos casi turísticos, convierten a **Dr. No** en el inicio de una miniserie cuasi documental de un probable National Geographic. Periodismo televisivo, de la pluma de un cronista de guerra. Un *leit-motiv* musical sincopado y algo rockero identifica el caño estriado a través del cual se disparó el primer acto comunicante de la nueva era. La promesa de un bote a la deriva, en un mar calmo y con una chica única. Quizás, **Apolo XIII** sea el verdadero viaje de regreso.

*Carlos Vallina*

## From Russia with Love

De Rusia con amour (sic) (1963)

*Dir.:* Terence Young. *g.:* R. Maibaum, J. Harwood. *mont.:* P. Hunt. *títulos:* Robert Brownjohn. *con:* S. Connery, Daniela Bianchi (Tatiana Romanova), Robert Shaw (Grant), Lotte Lenya (Rosa Klebb), Pedro Armendáriz (Kerim Bey), Walter Gotell (Morzeny), Eunice Gayson (Sylvia Trench), Fred Haggerty (Krilencu). 118'.
*Canción:* Matt Munro (al final). *gadgets:* Maletín con puñal oculto y gas explosivo; fusil plegable; cámara fotográfica-grabadora. *locaciones:* Estambul. *mujeres:* 4.

Romanova: *–Mi nombre es Tatiana, pero mis amigos me dicen Tania.*
Bond: *–Los míos me dicen James Bond.*

El libro *From Russia with Love* (1957) es tal vez el mejor título que Ian Fleming ideó para su héroe. La ironía que se desprende de un envío con envoltura de mujer y estructura de complot es doblemente efectiva si nos situamos en el contexto de la guerra fría (caliente, en este caso) y el odio que se tenían comunistas e imperialistas. El título, además, también metaforiza y condensa la estructura de la novela, un tanto diferente de las anteriores del mismo autor. Así, *From Russia...* equivale a la primera parte del libro, El Plan, y *...with Love* se refiere a la segunda y última, La Ejecución.

Ian Fleming, luego de repetir varias veces la estructura de *Casino Royale* (1953), su primer libro, parece haber querido volver a los orígenes y mostrar los puntos débiles de su héroe. Bond, entonces, lejos de diseñar estrategias para desenmascarar y vencer a los malvados, es aquí el títere de una confabulación urdida en la trinchera enemiga (Smersh, organización rusa en la novela; Specter, organización internacional del crimen en la película). Es por eso que la primera parte de la novela se dedica a informar sobre la suerte que correrá la vida de Bond. Aun sospechando y casi sabiendo que se trata de una trampa, 007 irá a la exótica ciudad de Estambul para encontrarse con la bella agente rusa que dice estar enamorada de él, con su dote (una máquina descifradora), y con el asesino (literalmente) lunático. Porque la cabellera de una mujer tira más que una yunta de asesinos. Así, el agente con licencia para matar esta vez es víctima de una conspiración que no sólo quiere su honor sino también su corazón: la chica para quedárselo, el asesino para llenarlo de agujeros.

Los guionistas del film y el realizador Terence Young resumieron El Plan en una introducción concisa que cumple la misma función que en la novela, pero mejor. Presenta a Tatiana Romanova, complaciente belleza rusa que será la *partenaire* de Bond, y también nos hace conocer a Red Grant (Norman Nash en la novela), el enviado de Specter.

*Por otra parte, eso retarda la aparición de Sean Connery e incrementa el deseo del público (femenino) de verlo entrar en acción.*

Volviendo al libro, tanto la espera de Bond en Estambul como algunas partes del viaje en tren (el famoso Orient Express) a través de Europa, están a un paso de la disgresión, como si la novela quisiera diferir infinitamente la historia que la construye y demorarse en los pequeños detalles de la vida y el vagabundeo de un agente secreto que tiene que matar el tiempo antes de que el tiempo lo mate.

En la película, esto está apenas esbozado, la acción se dispersa o se pierde en acontecimientos en los que Bond es un héroe de prestado. Se deja llevar como un menor de edad por una acción que él no controla y roba la máquina descifradora Lektor sin hacer mucho esfuerzo. No se da cuenta de que se le ha allanado el camino para hacerle creer que es el verdadero protagonista de la historia. Acá Bond, igual que en el libro, demuestra que no sabe leer los signos de la realidad.

De esta forma, tanto el film como la novela se mueven sobre una serie de simulacros encadenados: Tatiana tiene la misión de aparecer totalmente enamorada de James, y viceversa, algo que no les resultará nada difícil, especialmente después del primer encuentro horizontal. Consecuentemente, vemos que el enamoramiento de una ingenua chica rusa no es más que la cobertura del verdadero plan del enemigo. El (falso) carácter heroico y triunfal de Bond aparece así como una metáfora y consecuencia directa de las inextricables leyes del azar.

Claro que la novela también tiene problemas.

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

Evidentemente todos tendrían que haber terminado muertos, aunque hay que reconocer que dentro de los parámetros de la serialidad, el final está bien resuelto por Fleming: Bond ha sido envenenado y está muriendo. Hay que leer *Dr. No* para saber si Bond sigue vivo.

Pero el cine en serie no puede soportar tremenda indefinición. Sólo se permite fantasear con el destino del héroe cuando, inmediatamente después de verlo morir, se descubre que todo era un truco, un buen juego para hacer subir la adrenalina. La película también centra sus hallazgos en el juego entre mostrar y ocultar. Se hace hincapié en el rostro de Sean Connery, lo observamos hasta la saturación en miles de ángulos y tamaños: el héroe es todo para ver. En cambio, del Número Uno de Specter sólo conocemos sus manos, que acarician tibiamente a una gata blanca. Para 007 no todo es siempre visible: cuando observando el interior del consulado soviético con un telescopio aparece Tatiana por primera vez, Bond sólo puede ver su cuerpo, el deseo de verla entera queda interrumpido, su rostro está fuera de alcance.

*Sin embargo, el público masculino puede pensar que la imagen de la mujer está totalmente completa sin la cabeza.*

Por lo demás, el film estalla (literalmente) en las escenas de persecución por tierra, por agua y por aire, que ya son el sello de esta saga. En el final, a Bond sólo le falta comer perdices: paseándose con Tatiana por Venecia, se inmortaliza en un último beso que entibia el ambiente hasta su próxima aparición.

La novela, además se presentar ciertos climas cuando muestra a Bond fuera de lugar, resuelve bien el encuentro de los espías convertidos en amantes por amor a la patria, desarrollando adecuadamente el proceso placentero y ambiguo que va de la supuesta perfección del complot hiperplaneado hasta su deconstrucción aleatoria, para terminar con esa duda melodramática y folletinesca sobre el futuro de nuestro héroe. Es en esos detalles y situaciones ambivalentes donde la narración encuentra sus mejores momentos.

*María y Nicolás Meda*

## Goldfinger

Dedos de oro (1964)

*Dir.:* Guy Hamilton. *g.:* Richard Maibaum, Paul Dehn. *mont.:* P. Hunt. *títulos:* Robert Brownjohn. *con:* S. Connery, Honor Blackman (Pussy Galore), Gert Fröbe (Goldfinger), Shirley Eaton (Jill Masterson), Tania Mallet (Tilly Masterson), Harold Sakata (Oddjob), Cec Linder (Felix Leiter). 111'.
*Canción:* Shirley Bassey. *gadgets:* Aston Martin DB5, "con modificaciones". *Locaciones:* Miami. *mujeres:* 4. Oscar por mejores efectos sonoros.

> Bond (atado sobre una mesa y a punto de ser partido al medio por un rayo laser): *–¿Usted espera que hable?*
> Goldfinger: *–No, señor Bond. ¡Espero que muera!*

Todo el mundo suele coincidir en que el **Goldfinger** de Guy Hamilton es la mejor película de la serie Bond. Quizá la única película de 007 que pueda quitarle este sitio de honor sea la anterior **From Russia With Love** de Terence Young. A esta tesis adhiere, por ejemplo, el psicotrónico Michael Weldon.

*Sean Connery y Ursula Andress en El satánico Dr. No*

Pero el tercer film sobre el personaje de Fleming tiene un ritmo mucho más vertiginoso que **From Russia...**, y ésta tenía una sola escena del nivel de las mejores partes de **Goldfinger**: la violenta lucha en el tren contra Robert Shaw. En **Dedos de oro** –título argentino– hay varios momentos fundamentales dentro de la estética Bond: la secretaria del villano estelar Gert Fröbe convertida en una estatua de oro sexy pero muerta, por haberse atrevido a meterse en la cama del agente con licencia para matar; el reflejo de un asesino en el ojo de una chica que trata de tenderle una trampa; o el elegante smoking blanco oculto bajo el traje de hombre rana y necesario para infiltrarse en terreno enemigo (el recurso sería copiado por James Cameron en **True Lies**).

Un punto fuerte de la película es la eficacia del desagradable señor Goldfinger, un contrabandista que anda en un Rolls de oro puro y que no sabe perder –la partida de golf que sostiene con Connery no tiene desperdicio–. Su plan de tomar Fort Knox y contaminar con una bomba atómica el oro del tesoro norteamericano es uno de los mejores esquemas criminales que se le hayan ocurrido a un archivillano de la serie.

Otro personaje inolvidable es el gigante oriental Oddjob (Harold Sakata), famoso por arrojar su sombrero metálico como Frisbee mortal. Oddjob morirá electrocutado, uno de los métodos favoritos para exterminar a los enemigos de Bond.

La rápida ejecución de Tania Mallet y Shirley Eaton proporciona al film un toque cruel y algo enigmático. Otro toque de refinado sadismo tiene lugar cuando Bond casi es castrado por un rayo laser. La principal heroína de **Goldfinger** termina siendo Pussy Galore (Honor Blackman), una aviadora de tendencias lesbianas: tiene un circo aéreo íntegramente compuesto por chicas y resiste los encantos de Connery con frases como *"No se moleste, soy inmune"*. Blackman era la compañera de John Steed/Patrick Macnee en la serie de culto *Los Vengadores*, y dicen que renunció al programa al recibir la proposición del dúo productor Saltzman-Broccoli.

Ya desde el título la última película de la serie Bond, **GoldenEye**, parece querer partir de la base de la irrepetible **Goldfinger**. Hay una persecución automovilística en el mismo Aston Martin, y Pierce Brosnan también se salva al ver oportunamente el reflejo de su agresor (aunque no en un ojo). Las similitudes terminan ahí.

La canción del título –a cargo de Shirley Bassey– es uno de los grandes momentos musicales de la serie, aunque hay quien prefiere el *You Only Live Twice* que canta Nancy Sinatra en el film homónimo de 1967.

El director Guy Hamilton, nacido en 1922 en París de padres británicos, filmó otros tres notables films de 007, **Diamonds are Forever** y las dos primeras con Roger Moore, **Live and Let Die** y la mucho más trash **The Man with the Golden Gun**. También se hizo cargo de la segunda entrega de las andanzas del espía Harry Palmer (Michael Caine) en el clásico menor **Funeral in Berlin** (1966)[1]. Uno de sus últimos

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

trabajos dignos de mención fue el excéntrico film de acción **Remo Williams** (1985), con Fred Ward. Sin dudas, **Goldfinger** fue su mejor película

*Diego Curubeto*

## Thunderball
Operación Trueno (1965)

*Dir.:* Terence Young. *arg.:* Jack Whittingham, Kevin McClory y Ian Fleming. *adapt.:* J. Whittingham. *g.:* R. Maibaum, John Hopkins. *con:* S. Connery, Claudine Auger (Domino), Adolfo Celi (Largo, villano con tiburones en la pileta de la casa), Luciana Paluzzi (Fiona Volpe), Rik Van Hutter (Felix Leiter). 129'.
*Canción:* Tom Jones. *gadgets:* aparato-jet para huir volando, respirador de emergencia, píldora radioactiva para localizar a Bond, reloj-Geiger; Aston Martin. *locaciones:* París, Bahamas. *mujeres:* 4. Oscar por mejores efectos especiales.

Dominó: *-Tiene usted una mirada afilada.*
Bond: *-Ya verá cuando llegue a mis dientes.*

## Never Say Never Again
Nunca digas nunca jamás (1983)

*Dir.:* Irvin Kershner. *arg.:* Kevin McClory, Jack Whittingham, Ian Fleming. *g.:* Lorenzo Semple, Jr. *fot.:* Douglas Slocombe. *mús.:* Michel Legrand. *dis.:* Philip Harrison, Stephen Grimes. *mont.:* Robert Lawrence. *títulos:* R/Greenberg Ass. *productor ejecutivo:* Kevin McClory. *prod.:* Jack Schwartzman. *con:* S. Connery, Klaus Maria Brandauer (Largo), Kim Basinger (Domino), Barbara Carrera (Fatima Blush), Edward Fox (M), Pamela Salem (Miss Moneypenny), Alec McGowen (Q), Bernie Casey (Felix Leiter), Max von Sydow (número 1). 137'.
*Canción:* Lani Hall. *gadgets:* reloj con rayo laser, moto "con modificaciones", lapicera mortal, pendorcho volador individual. *locaciones:* Bahamas, Florida, Costa Azul. *mujeres:* 4. Varios tiburones.

Q (a Bond): *-¡Qué bueno que estás de vuelta! Ahora volveremos a tener un poco de sexo y violencia gratuitos.*

El director Kevin McClory conoció a Ian Fleming en 1958 y juntos decidieron hacer un film con 007, para el que escribieron, en colaboración con Jack Whittingham, un guión original. Dos años más tarde se quedaron sin productor y Fleming decidió utilizar el material del guión en *Thunderball*, la octava novela de Bond. McClory se ofendió y presentó una demanda que derivó en un juicio de tres años y un acuerdo final que le permitía quedarse con los derechos cinematográficos de la novela. En 1965 esa propiedad derivó en que Saltzman y Broccoli debieran reclutarlo como productor para el cuarto film de la serie, evitando así que en pleno apogeo del personaje a McClory se le ocurriera salir a competir con ellos.

Con el difícil objetivo de superar a **Goldfinger**, los productores emprendieron **Thunderball** sin ninguna intención de economía. Costó cinco millones y medio de dólares, fue el primero de la serie en utilizar la pantalla ancha e introdujo tantos *gadgets* que un crítico la consideró "*una versión cinematográfica de la revista Mecánica Popular*". La trama es adecuadamente desmesurada: la organización terrorista Specter roba dos bombas atómicas y extorsiona con ellas a los gobiernos de Estados Unidos e Inglaterra. Bond resuelve la crisis con ayuda de la amante del villano (Claudine Auger, sensual hasta la desesperación) y tras eliminar docenas de enemigos, incluyendo a la archivillana sexual Fiona Volpe.

En la secuencia previa a los títulos (en la que Bond la emprende a patadas con un travesti) y en una persecución que tiene lugar durante una fiesta popular, el montajista Peter Hunt despliega recursos que lo confirman como uno de los escasos verdaderos "autores" de su especialidad, y que a la larga fueron adoptados por todo el cine de acción posterior. Ese dinamismo se pulveriza en el último tercio del film, casi completamente resuelto bajo el agua. Con el tiempo, las escenas submarinas que paralizan la acción llegaron a ser una constante de la serie (con la excepción de **Sólo para sus ojos**).

En 1983, tras batallar legalmente con Saltzman y Broccoli, el intrépido McClory logró convencer a Connery para volver a Bond en una *remake* de **Thunderball**, titulada **Never Say Never Again** (t.l.: "Nunca digas nunca otra vez"), título que se refiere directamente a Connery, no guarda ninguna relación con la trama, y se le ocurrió a Micheline Connery, esposa del astro. Su regreso doce años después de **Los diamantes son eternos**, demostró que sus problemas con la serie habían tenido más que ver con Albert Broccoli que con el personaje. El film se estrenó simultáneamente con **Octopussy** y todos los medios comentaron el enfrentamiento: Connery ganó las críticas y Roger Moore la taquilla. En la intimidad, Moore recuerda con típico sentido del humor que "*solíamos encontrarnos con Sean para consolarnos mutuamente por las escenas de acción que nos hacían hacer, a nuestra edad*".

**Never Say Never Again** es un film mucho más disfrutable que **Thunderball** y los incondicionales del Bond de Connery debieron reconocer que el actor estaba tomando su personaje con un estilo muy semejante al de Roger Moore. Connery es tan responsable del humor del film como el guionista Lorenzo Semple, Jr., uno de los fundadores del *camp* televisivo en la serie **Batman**, y responsable de los libretos de **King Kong** (John Guillermin, 1976) y la subvalorada **Flash Gordon** (Mike Hodges, 1980). Semple elaboró toda clase de sutiles guiños para el film (un Felix Leiter negro, por ejemplo) y es obvio que repasó su guión observando de cerca algunos de los disparates de **Thunderball**:

-En **Thunderball** nunca quedaba claro cómo era posible que un avión de entrenamiento llevara bombas atómicas reales, pero en la *remake* esa explicación ocupa el primer tercio el film, se combina mucho mejor con la entrada en acción de Bond y justifica un poco de *gore* tan gratuito como bienvenido.

-En **Thunderball** se nos pretende hacer creer que los tiburones pasan de largo si huelen la sangre de otra persona, por lo que en varias secuencias Bond los "dirige" hiriendo a los villanos y quedándose esperando en un rincón mientras los tiburones se los comen. La *remake* tiene, directamente, tiburones teledirigidos.

-En la original, Bond acude a un sanatorio disfrazado de paciente siguiendo una pista; en **Never Say Never Again** es M quien lo envía allí, para que haga gimnasia y régimen antes de volver al servicio activo.

-En la primera, Fiona Volpe se acostaba con Bond poco antes de traicionarlo, en uno de los encuentros sexuales más explícitos de la serie; pero después Bond la utilizaba de escudo para detener un proyectil mortal. En **Never Say Never Again** su equivalente es Fatima Blush, quien antes de matar a Bond le exige una certificación firmada que acredite ante al mundo haberle producido el mayor climax de su vida. Connery reflexiona: "*Bueno, en realidad, hubo una chica en Filadelfia que...*" La mujer lo interrumpe y reclama su documento pero recibe en cambio un misil disparado por la lapicera-bazooka del taller de Q.

-El villano de **Thunderball** está interpretado nada sutilmente por Adolfo Celi, un cascarrabias prepotente modelado a partir del histórico **Goldfinger** de Gert Frobe; mucho más interesante es el villano de **Never Say Never Again**, un Klaus Maria Brandauer impredecible que obviamente se divierte como loco mientras Bond compite con él en una especie de T.E.G. electrónico que castiga al perdedor con violentas descargas eléctricas, o le quita a Kim Basinger bailando un tango apócrifo.

Pregunta idiota para acabar con algún participante de *Tiempo de siembra*: ¿qué tienen en común James Bond y el monstruo de la laguna negra? Ricou Browning, uno de los hombres que se disfrazaron de monstruo en el clásico de Jack Arnold, fue el supervisor de las escenas submarinas de **Thunderball** y de **Never Say Never Again**.

*Fernando Martín Peña*

## Casino Royale
Idem. (1967)

*Dir.:* John Huston, Val Guest, Robert Parrish, Kenneth Hughes, Joe McGrath. *arg.:* novela de Ian Fleming. *g.:* Wolf Mankowitz, John Law, Michael Sayers. *fot.:* Jack Hildyard, John Wilcox, Nicolas Roeg. *mus.:* Burt Bacharach. *dis.:* Michael Stringer. *mont.:* Bill Lenny. *títulos:* Richard Williams. *prod.:* Charles K. Feldman, Jerry Bresler. *canción:* Dusty Springfield; Herb Alpert & the Tijuana Brass.

*Para la Mabby.*

*Casino Royale* es la primera novela de la serie Bond. En ella Ian Fleming deja bien establecido el carácter de su héroe. James Bond es un cuidadoso agente secreto cuya estabilidad emocional naufraga con el trabajo de oficina. De vez en cuando el servicio secreto lo envía en misión especial a algún lugar del mundo y entonces se convierte en un eficiente trabajador: "*Bond no piensa sino en el trabajo que tiene entre manos y, durante el tiempo que lo realiza, se consagra completamente a él*".

En esta primera aventura, un malvado comunista llamado Le Chiffre ha perdido cincuenta millones de francos de su sindicato invirtiéndolos en burdeles y cines porno. Antes de que en Leningrado se enteren y envíen agentes de Smersh para matarlo, Le Chiffre intenta recuperar el dinero en un juego de baccarat. Confiando en las dotes de tahúr de su mejor agente, M

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

envía al 007 al sur de Francia, para que juegue contra Le Chiffre y provoque su perdición. Allí trabará amistad con Felix Leiter, luego recurrente, y con una agente llamada Vesper Lynd.

El productor Charles K. Feldman tenía los derechos de *Casino Royale*, uno de los dos libros de Fleming que Saltzman y Broccoli no pudieron comprar (el otro era *Thunderball*). ¿Querría Sean Connery trabajar en su adaptación cinematográfica? La respuesta, claro, fue negativa, así que Feldman mandó todo al diablo y decidió convertir su película en una gigantesca sátira del mito Bond.

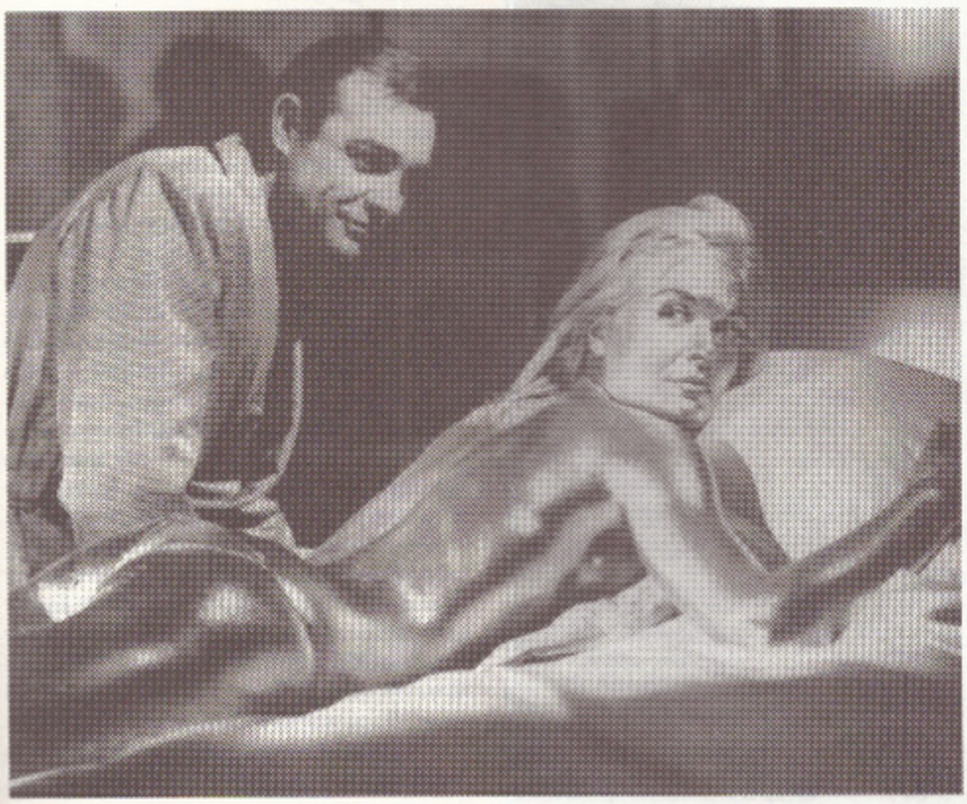
El film comienza con alguien que nadie conoce: alejado del mundo en una mansión custodiada por leones, habita Sir James Bond (David Niven), que abandonó su carrera de espía cuando tuvo que conducir a su amada Mata-Hari ante el pelotón de fusilamiento. Hasta él llegan los representantes del espionaje ruso (Kurt Kaznar), francés (Charles Boyer), norteamericano (William Holden) y el mismísimo M (John Huston). Los agentes de todos ellos están siendo misteriosamente asesinados y el mundo lo necesita, pero Bond se niega, incluso ante una carta de la Reina, porque (mezcla de Sherlock Holmes y el Sargento Cuff) prefiere continuar con sus actuales *hobbies*: practicar yoga, interpretar a Debussy y cultivar una rosa negra como el ala de un cuervo. Por eso, a una señal de M, las posesiones de Sir James Bond son bombardeadas.

De vuelta al servicio activo, la primera misión de Bond consiste en llevar lo que quedó de M (un peluquín) a su supuesta viuda (Deborah Kerr). Ella y once hermosas chicas tratarán de corromperlo, primero, y de matarlo, después. Sin embargo, 007 conservará la vida y los pantalones. Advirtiendo que siempre fueron mujeres hermosas las que emboscaron a sus espías, incluyendo al Bond de Connery y a su sobrino Jimmy Bond (Woody Allen), Sir James comisiona a Moneypenny (Barbara Bouchet) para que seleccione a un agente capaz de resistir la seducción. El elegido es Cooper, quien a partir de entonces asumirá el nombre y el número de James Bond. El realidad, para confundir al enemigo, todos los agentes son rebautizados James Bond, y reciben el número 007.

La siguiente en ser reclutada es Vesper Lynd (Ursula Andress). En la novela, se trata de una espía de sueldo modesto, que para asistir al casino debe conseguir prestado un vestido de Dior; en el film es una mujer de negocios lo suficientemente rica como para comprar el monumento a Nelson y hacer que se lo envíen a su casa. En una alusión al rol que Andress interpretó en **Dr. No**, se explica que Vesper había sido dada por muerta tras desaparecer en un país centroamericano.

Con sexo, plumas y disfraces, Vesper seduce a Evelyn Trumble (Peter Sellers), creador de un método para ganar al baccarat. Mientras tanto, Sir James envía a su hija Mata-Bond (Joanna Pettet) a investigar una escuela de espías en Alemania Occidental. Allí se advierten las diferencias entre Berlín Occidental, con su cabarets, alegres borrachos y prostitutas y el Berlín Oriental, donde hay un cuartel iluminado con luz roja en el que se oyen violines gitanos. La escuela de espías es un decorado expresionista, directamente extraído de **El gabinete del Dr. Caligari**, con escaleras difíciles de trepar. Ayudada por el taxista que la transportó desde Londres, Mata-Bond arruina una subasta de fotos comprometedoras cuyas ganancias estaban destinadas a Le Chiffre. Este es informado desde un teléfono junto al muro. Enojado, lo vuela y del boquete resultante surge un tropel de refugiados.

### *Goldfinger*



En el libro de Fleming, Bond es atacado sin éxito por tres búlgaros con bombas, en una escena que remite a *El agente secreto* de Joseph Conrad. En el film, Trumble que también se hace pasar por James Bond, es drogado pero reacciona a tiempo para la partida con Le Chiffre (Orson Welles). Éste hace trucos de magia sobre la mesa de baccarat: levita una mujer, hace aparecer palomas y fuegos artificiales. Las siguientes escenas se corresponden con el libro, aunque la partida de baccarat está muy simplificada. De todos modos, es Trumble-Bond quien gana.

Al salir del casino, Vesper Lynd es secuestrada y Trumble corre tras ella, pero es atrapado y torturado. En la novela, la tortura está descripta en una forma gráfica y horrible. Bond es herido (literalmente) en su virilidad y sale de ese trance dudando sobre su trabajo y pensando en la renuncia. En la película, el tormento es psicológico, o mejor dicho psicodélico: se lo acosa con alucinaciones de estilo pop-art. En la alucinación final, Peter O'Toole hace un cameo y Vesper Lynd viene aparentemente al rescate pero, en cambio, mata a Trumble.

En el libro, Le Chiffre es muerto por alguien de Smersh; en el film, por agentes del Dr. Noah. En Londres, Mata-Bond es raptada en un plato volador. Sir James Bond y Moneypenny van al Casino Royale para rescatarla y descubren que el Dr. Noah es en realidad Jimmy Bond. El sobrino de Sir James planea eliminar con un virus a todos los hombres que midan más de metro y medio, para ser el único hombre en un mundo de mujeres.

Como todas las películas Bond, ésta termina con una lucha espectacular: comienza con un tiroteo, sigue con una pelea a puñetazos mientras una ruleta voladora fumiga gas hilarante; aparece George Raft, reaparece William Holden y unas chicas doradas y desnudas escapan. Llegan la caballería, los pieles rojas y Belmondo con los franceses. Mientras, Jimmy Bond ha ingerido una píldora que transforma al que la toma en una bomba atómica humana. Tras disolverse los cuatrocientos granulitos que la componen, el casino y todo lo demás vuela por el aire en un final parecido al de **Dr. Strangelove** de Kubrick, o al de **Kiss Me Deadly**, de Aldrich. No hay que esperar final semejante en la novela.

Ignoramos si **Casino Royale** está considerada hoy una *cult movie*. Sabemos, en cambio, que hace mucho, mucho tiempo, la veíamos en la tele y la comentábamos en el patio de la escuela: nuestras miradas destellaban de fascinación.

*Fabio Blanco*

### **You Only Live Twice**
Sólo se vive dos veces (1967)

*Dir.:* Lewis Gilbert. *g.:* Roal Dahl. *fot.:* Freddie Young. *supervisor de montaje y dirección 2da. unidad:* P. Hunt. *mont.:* Thelma Connell. *con:* S. Connery, Tetsuro Tamba (jefe japonés de 007), Akiko Wakabayashi (Aki), Mie Hama (Kissy), Teru Shimada (Mr. Osato), Karin Dor (Helga), Donald Pleasence (Blofeld). 116'. *Canción:* Nancy Sinatra. *locaciones:* Japón, el cosmos. *gadgets:* disfraz de momia, cigarrillo-pistola, Little Nelly (helicóptero portátil con artillería pesada). *mujeres:* 3.

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

Bond (desprendiendo los breteles del vestido de una villana): *-Las cosas que debo hacer por Inglaterra...*

Se sabe que los japoneses son gente metódica y armoniosa, que rara vez pierden de vista sus objetivos y, casi en silencio, llegan a ocupar su puesto en el mundo con una presencia tan etérea como tangible. En esta nueva versión de las aventuras de Bond todas estas presunciones quedan puestas de manifiesto.

El film comienza de la mejor manera posible: en el espacio. Allí, en la oscuridad del cosmos, una nave con boca de tiburón se traga literalmente a un transporte espacial americano con astronautas y todo. Luego vemos a Bond asesinado en su mejor puesto de combate: la cama. Más tarde, otra vez en la negrura del infinito, la nave-tiburón engullirá un cohete soviético. El servicio británico descubre que tanta gula espacial tiene su origen en algún punto del Japón y hacia allí debe partir el 007 para impedir una guerra entre las dos potencias (que, por costumbre, se acusan mutuamente) además de descubrir quién es el causante de tanto mal. Su "muerte" sirve como cortina de humo para despistar al enemigo.

Bond llega a Tokio y descubre que el ovillo del problema empieza en una multinacional nipona. El dato no es menor: ya en ese momento, 1967, se percibe el Mal como una multinacional al servicio de intereses que sobrepasan los límites de la política. En este caso, la organización a combatir será la dañina Specter, comandada desde las sombras por un siempre brillante Donald Pleasence. La acción es llevada con inteligencia por Lewis Gilbert, que sabe cómo y cuándo introducir cuotas de ese humor entre refinado y absurdo que ha hecho de Bond uno de los personajes más carismáticos de la historia. Por supuesto, no puede dejar de mencionarse la eficacia de Sean Connery, quien se toma su papel tan en serio que no sobreactúa ni siquiera cuando está muerto. También eficaz resulta la participación del japonés Tetsuro Tamba como el superior de 007 en la filial nipona.

La operación no es sencilla, ya que para lograr su objetivo, Bond debe transformarse en un verdadero japonés. La misión exige que le estiren los ojos, vista kimonos, entrene con ninjas y, lo más difícil, casarse ritualmente con una hija del Sol Naciente, que, según su jefe le anticipa, "tiene cara de chancho". Desde luego, la novia resulta una bella y efectiva agente, Bond salvará al mundo en el último momento y nadie podrá decirle "Arigato". De todos modos, su efímera esposa le promete una luna de miel y los espectadores saben que en Connery se puede confiar.

*Christian Kupchik*

### On Her Majesty Secret Service
Al servicio secreto de su majestad (1969)

*Dir.:* Peter Hunt. *g.:* Richard Maibaum, con diálogos adicionales de Simon Raven. *fot.:* Michael Reed. *dis.:* Syd Cain. *mont. y 2da. unidad:* John Glen. *con:* George Lazenby, Diana Rigg (Tracy), Telly Savalas (Blofeld), Gabriele Ferzetti (Draco), Ilse Steppat (Irma Bunt). 142'.
*Canción:* "We Have All the Time in the World" por Louis Armstrong (durante el noviazgo de JB).*locaciones:* Suiza, Portugal. *gadgets:* Maletín que esconde un abridor electrónico de cajas fuertes y una fotocopiadora portátil. *mujeres:* 3.

Bond (a la cámara, mientras Diana Rigg se le escapa corriendo): *-Esto nunca le pasó al otro tipo.*

Es posible que **Goldfinger** sea "el" film de James Bond por establecer un modelo de estilo y formato que casi todos los otros títulos de la serie siguieron al pie de la letra. Pero, como asegura el investigador Philip Masheter en un documentado artículo para la revista *Movie Collector*, también *"se podrían reunir argumentos lo bastante sólidos y convincentes para sostener que* ***Al servicio secreto de su majestad*** *es la mejor película de Bond jamás realizada"*. Lo paradójico es que seguramente no habría llegado a serlo si Sean Connery hubiese aceptado protagonizarla. Lo que hace tan eficaz al film es una combinación de elementos que se dio precisamente porque los productores sintieron la necesidad de compensar la ausencia del astro escocés, apuntalando el producto desde todos los ángulos posibles.

El libro de Fleming y el guión de Richard Maibaum proporcionaban un inusual punto de partida, ya que Bond no sólo desbarataba los planes del villano Blofeld, sino que además se enamoraba, se casaba y perdía a su mujer poco después de la ceremonia. El problema de realizar esa historia era que se necesitaba un Bond razonablemente verosímil, algo que el personaje había dejado de ser precisamente en **Goldfinger**. Peter Hunt, notable montajista ascendido a la realización, supo encontrar el delicado balance necesario para lograr esa credibilidad, suprimiendo casi todos los *gadgets*, concentrándose en escenas de acción físicamente posibles, diseñando un montaje que fuera dinámico no sólo en las escenas de lucha y persecución, y tratando el romance entre Bond y Tracy con una austeridad ejemplar.

Por su parte, los productores procuraron mitigar la incomodidad del público frente al nuevo rostro de Bond contratando a intérpretes muy sólidos para los otros protagonistas, como Telly Savalas para el papel de Blofeld (mucho más impresionante que su predecesor Donald Pleasence) y Diana Rigg, la mismísima Emma Peel de *Los vengadores*, para interpretar a Tracy. ¿De qué otra mujer podría enamorarse James Bond? Saltzman y Broccoli también decidieron aumentar inteligentemente las participaciones de los personajes estables (Lee, Llewelyn, Maxwell), convocaron al prestigioso actor italiano Gabriele Ferzetti y consiguieron que Louis Armstrong les grabara el tema del film (fue uno de los últimos que pudo hacer).

La tensa dirección de Hunt se mantiene a lo largo de los 142 minutos del film (es el más largo de la serie) y logra por lo menos dos cosas que ningún otro director de Bond sabrá obtener:

a) Por única vez el film tiene coherencia formal y no delata ser una construcción desarticulada de secuencias filmadas por diversos operadores de segunda unidad.

b) El montaje del film suprime toda explicación innecesaria y todas las transiciones interminables. En lugar de caminar, trasladarse al lugar de la acción, salir de aeropuertos o detenerse en la panadería a comprar felipes, Bond llega y hace.

El concepto de Hunt hace que funcionen particularmente bien las únicas dos secuencias emotivas del film, ambas situadas al final: la despedida de Moneypenny (Bond le arroja su sombrero después de la boda) y el descubrimiento de la muerte de Tracy. Pero el mayor triunfo del realizador fue lograr la verosimilitud que ahora buscan y no logran los últimos films de Bond, sin tener que resignar el humor autoparódico del personaje. Por el contrario, **Al servicio secreto de su majestad** ostenta algunos de los mejores momentos humorísticos de toda la serie, en frases como la de más arriba, o en sobrias escenas sin diálogo como cuando Bond lee *Playboy* mientras aguarda que un dispositivo automático de Q abra una caja fuerte (segmento inexplicablemente omitido de la copia editada por AVH) o cuando decide renunciar al servicio secreto, va a su despacho y contempla allí con estoica emoción algunas reliquias de sus aventuras, como el puñal de Ursula Andress en **Dr. No** o la cuerda con la que casi lo matan en **From Russia with Love**.

En ocasiones, las películas posteriores utilizaron argumentalmente la única tragedia importante de la vida de Bond. En el comienzo de **Los diamantes son eternos**, 007 busca a Blofeld para vengar la muerte de su esposa, en **La espía que me amó** y en **Licencia para matar** se menciona brevemente el destino de la pobre Tracy y en **Sólo para sus ojos** Roger Moore visita su tumba en la escena previa a los títulos.

*Fernando Peña*

### Diamonds are Forever
Los diamantes son eternos (1971)

*Dir.:* Guy Hamilton. G.: Richard Maibaum, Tom Mankiewicz. *mont.:* Bert Bates, John Holmes. *con:* S. Connery, Jill St. John (Tiffany Case), Charles Gray (Blofeld), Bruce Glover (Mr. Wint), Putter Smith (Mr. Kidd), Lana Wood (Plenty O'Toole), Jimmy Dean (Willard Whyte), Norman Burton (Felix Leiter), Marc Lawrence (gángster). 119'.
*Canción:* Shirley Bassey. *locaciones:* Amsterdam, Los Angeles. *gadgets:* Huellas dactilares falsas, pistola lanzadora de cuerdas, globo para caminar por el agua. *mujeres:* 1.

Primer gangster: *-El muerto ¿era su hermano?*
Bond: *-Sí.*
Segundo gangster: *-Yo también tengo un hermano.*
Bond: *-Es chico el mundo.*

George Lazenby creyó que la fama y fortuna lo alcanzarían con sólo protagonizar un film Bond, pensó que podía exigir más de lo que le ofrecían y terminó por retirarse de la serie, convencido de que le esperaba un futuro de grandes éxitos. Los productores se enfrentaron nuevamente al problema de encontrar un digno sustituto de Connery. En la lista aparecieron Timothy Dalton y Roger Moore, aunque finalmente se decidieron por John Gavin, cuyo mayor mérito había sido un papel en **Psicosis** (Hitchcock, 1960). Pero el presidente de United Artists quería recuperar a Connery –y aunque éste había asegurado que prefería jugar al golf– insistió con una oferta que nadie podía rechazar y que convirtió al escocés en la estrella mejor paga de la historia. Además de un salario elevadísimo, United Artists le concedió un porcentaje sobre las ganancias y –lo que Connery más apreció– el compromiso para realizar dos películas a su elección que no tuvieran


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

nada que ver con Bond. El astro finalmente donó todo su salario a una institución de caridad que él mismo fundó, la Scottish International Trust.

Así se hizo **Diamonds are forever**, un clásico Bond que inicia una nueva época para la serie, que Moore prolongará con fidelidad. Aquí Connery está mejor que nunca e interpreta el papel que, a pesar suyo, le cae como los trajes de Saville Row, con la soltura y seguridad de quien se reencuentra con un viejo amigo. Ya que había aceptado sólo por el dinero, decidió al menos divertirse, y se nota.

La trama del film vuelve a poner al mundo a merced de un archivillano que quiere dominarlo con la amenaza de un poderosísimo rayo laser que funciona a base de diamantes. Y la misión de Bond consiste en encontrarlo y desactivar su poder.

Ni aún el descubrimiento de que tras tan maléfico plan está Blofeld, villano de los dos Bonds anteriores y responsable de la muerte de la señora Bond, consiguen inmutar su clásica flema inglesa.

En la secuencia previa a los títulos, que como siempre es autosuficiente y muy atractiva en sí misma, Bond aparece ocupando sus vacaciones con el obsesivo deseo de matar a Blofeld y aunque parece perder por un momento su compostura, vuelve a ser el de siempre en cuanto retoma su puesto de 007. A lo largo del film no demuestra ni por un momento que sus razones para deshacerse de Blofeld son algo más que profesionales.

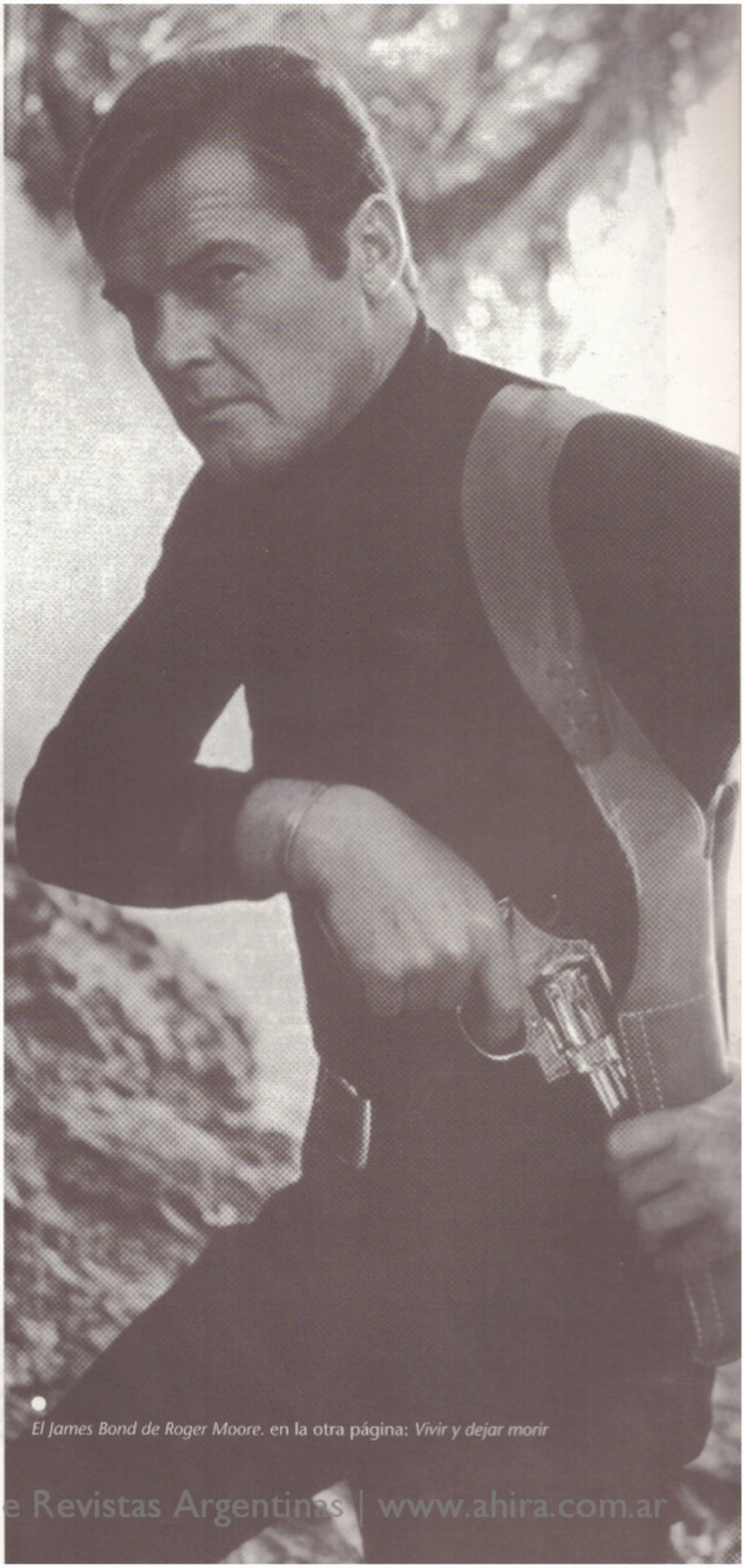
El humor liviano que será un sello de los films a partir de este, está repartido entre la imperturbable ironía de Bond y las andanzas de un par de ridículos matones, Mr. Wint y Mr. Kidd, que se pasean de la mano y se regalan frases cariñosas mientras perpetran las muertes más sádicas de la serie.

Así como en **OHMSS** había referencias al hecho de un nuevo actor en la piel de Bond, aquí las hay respecto de su vuelta. Sir Donald, el principal explotador de minas de diamante inglesas, comenta: "*Supe que estuvo de vacaciones... descansando supongo*". Bond contesta: "*Descansando no, pero estuve alejado, es cierto*". Y M exclama más adelante: "*Por si no lo sabe, nosotros seguimos funcionando en su ausencia, 007!*". Además, el personaje tiene una de las mejores entradas de la serie y juega con la expectativa de la gente que volvía al cine para ver a Bond-Connery. Así, la cámara muestra un brazo, la espalda, la nuca o una pierna, hasta el consabido momento en que se presenta ante una chica y dice: "*Mi nombre es Bond, James Bond*". Allí la cámara revela un Connery maduro, con un peluquín aún más generoso que el anterior y la actitud de quien sabe exactamente lo que se espera de él.

*Paula Félix-Didier*

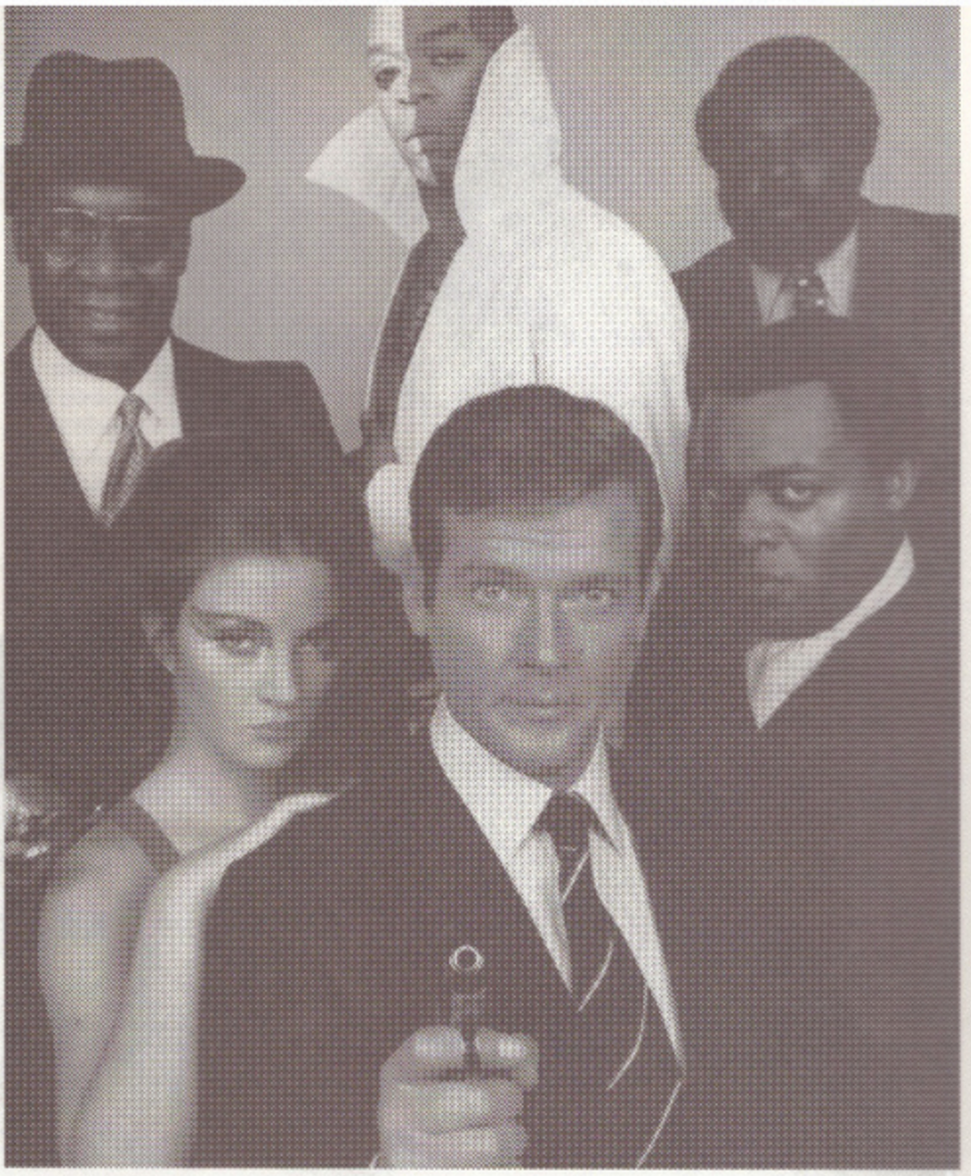
### To Live and Let Die
Vivir y dejar morir (1973)

*Dir.*: G. Hamilton. *g.*: Tom Mankiewicz. *mus.*: George Martin. *dis.*: Syd Cain. *mont.*: Bert Bates, Raymound Poulton, John Shirley. *con:* Roger Moore, Yaphet Kotto (Kananga), Jane Seymour (Solitaire), David Hedison (Felix Leiter), Clifton James (J. W. Pepper), Julius Harris (Tee Hee), Geoffrey Holder (Baron Samedi). 121'.



*El James Bond de Roger Moore.* en la otra página: *Vivir y dejar morir*

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



*Canción:* Paul McCartney & Wings. *gadgets:* No está Q, pero JB ostenta reloj imán y sierra, detectores de micrófonos y crema de afeitar lanzallamas. *locaciones:* Jamaica, New York, New Orleans. *mujeres:* 3.

Ella: *-No puedes matarme ahora. No después de lo que hicimos.*

Bond: *-Ciertamente no te habría matado antes.*

Uno nunca sabrá si fue por que quería demasiada plata o por que se negaba a usar peluca, pero lo cierto es que Connery dejó su licencia para matar. En ese momento sonaba más que lógico, pero la productora EON no estaba dispuesta a bancarse otra vez a una situación tipo Lazenby: "buscamos como locos - encontramos candidato - es modelo - no le gusta la idea de ser Bond pero acepta por el vil metal - habla mal de nosotros - a la gente no le gusta - fracasa la película - nos quedamos sin plata". Así que en un acto muy coherente eligieron como nuevo 007 a un actor.

Roger Moore tenía una larga experiencia frente a las cámaras. Había trabajado en Estados Unidos durante los años '50, y era mundialmente reconocido como Simon Templar, el justiciero e investigador más conocido como El Santo. La serie, producida por la TV británica, nos presentaba a un apuesto galán, seductor, irónico y *very british*: El Santo sin la espada. La contra: Moore era tres años más viejo que Connery. Claro que para 1973, fecha de su primer film como JB, la diferencia no era tan notoria. En realidad, parecía ser al revés.

Describir el argumento de **Live and Let Die** no tiene mucho sentido, pero hay que imaginar al muchacho de la reina enfrentando a un culto vudú, cocodrilos hambrientos, magia negra, y a decenas de hombres de color. Puntualmente, los malos (liderados por Yaphet Kotto como Kananga) van a hacer caer occidente inundando las calles de heroína. Y si hablamos de drogas, la estética del film va por ese mismo camino. Entre los maravillosos colores, el rápido montaje y la música de George Martin (sí, el productor de los Beatles) este Bond es un caramelo ácido. Pero los '70 no solo eran años de *delirium tremens* sino de *blaxpoitation* y **Live and Let Die** incluye sexo interracial entre Moore y una muchacha negra. (La escena fue cortada en Sudáfrica, según comprobó indignado el propio Moore).

Otros matices inolvidables: Jane Seymour (luego heroína de millones de telefilms) como Solitaire, la vidente que pierde sus poderes si un hombre se la lleva a la cama. David Hedison, el pobre potagonista de **The Fly** (*La mosca de la cabeza blanca*, Kurt Neumann-1958) y comandante de a bordo en la serie *Viaje al fondo del mar*, interpreta al agente de la CIA Felix Leiter. La segunda vez que encarnó ese papel (en **Licence to Kill**) fue mutilado y enviudado, y Timothy Dalton tuvo que vengarlo. Y por supuesto, la canción principal es *Live and Let Die*, de Paul McCartney, por Wings, años antes de que los Guns 'n' Roses hicieran su difundido *cover*.

*Axel Kuschevatsky*

### The Man with the Golden Gun
007 y el hombre con el revólver de oro (1975)

*Dir.:* Guy Hamilton. G.: R. Maibaum, T. Mankiewicz. *fot.:* T. Moore, Ossie Morris. *dis.:* Peter Murton. *mont.:* John Sharley, Ray Poulton. *con:* R. Moore, Christopher Lee (Scaramanga), Britt Ekland (Mary Goodnight), Herve Villechaize (Nick Nack), Clifton James (J. W. Pepper), Maud Adams (Andrea Anders), Richard Loo (Hai Fat), Marc Lawrence (pistolero). *Canción:* Lulu. *gadgets:* Ninguno para Bond; Goodnight lleva un vestido con localizador y Scaramanga posee un auto que se convierte en avión. *locaciones:* Hong-Kong, Macao, Tailandia. *mujeres:* 2.

Bond: *-¿Cómo reconoceré a Scaramanga?*

Andrea: *-Es alto, delgado y moreno.*

Bond: *-Así también es mi tía.*

Lo mejor de este film es Christopher Lee. Todo lo demás es como ver varios episodios de una serie cualquiera con Roger Moore, sin ningún nexo entre sí. El humor rescata varias veces al film del aburrimiento, en especial durante una secuencia en la que Moore debe desplegar sus inexistentes dotes de karateca. También tiene su gracia *trash* la puesta en escena que Scaramanga monta en su guarida para enfrentar a los enemigos que considera dignos de él.

Maud Adams reapareció más tarde en **Octopussy** y llegó a tener así el modesto honor de ser una de las dos únicas chicas Bond (la otra es Eunice Gayson) que aparecieron en dos films de la serie.

*Fernando Peña*

### The Spy who Loved Me
La espía que me amó (1977)

*Dir.:* Lewis Gilbert. G.: Christopher Wood, R. Maibaum. *fot.:* Claude Renoir. *mus.:* Marvin Hamlisch. *mont.:* John Glen. Con R. Moore, Barbara Bach (Mayor Anya Amasova), Curt Jurgens (Karl Stromberg), Richard Kiel (Jaws), Walter Gotell (general Gogol), Geoffrey Keen (ministro de defensa). 125'. *Canción:* "Nobody Does it Better" por Carly Simon. *gadgets:* Aparato para ver microfilms; auto-submarino; jet-ski portátil. *locaciones:* Egipto, Cerdeña, Canadá, Malta, Escocia, Okinawa y Suiza. *mujeres:* 3.

Bond (aceptando la oferta de una mujer para pasar la noche): *-Cuando uno está en Egipto debe introducirse profundamente en todos sus tesoros.*

Cuesta creerle la fecha de estreno. Ejemplo típico del más esponjoso y perecedero *camp* que ha llegado a tomarse por "años '60", incluso como película de Bond hace agua por los cuatro costados. El modo de correr y de pelear de Roger Moore tiene un toque leve o notorio de artritis, según la dificultad de la escena. En todo momento parece más un Santo veterano que un nuevo Bond. Barbara Bach es inverosímil hasta la compasión como agente rusa, dando bien en cambio el tipo de cuasi anorexia física y emotiva. Varias de las secuencias típicas de acción no soportan la reducción del video (esquíes, moto con sidecar y coche), parecen más de serial que de película. En ese plano de "secuencias especiales", la mejor transcurre en una visita


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

guiada y nocturna por las pirámides de Egipto, que se vuelve siniestra por los juegos de luz y sombra.

Los guionistas parecen estar a dieta macrobiótica. Para inventar al villano (Jurgens), por ejemplo, se limitan a calcar al Capitán Nemo de Verne. Los dientes de acero de Richard Kiel asustan, pero como no se ve la sangre ni se oye el ruido de sus supuestas trituraciones humanas, desencanta hoy a públicos *post-gore*.

Las frases de apertura de Bond para levantar chicas llegan a la absurda repetición (recita dos veces el mismo chiste galante-erótico sobre el curso de supervivencia en Siberia de la Bach). La serie a esa altura ya ratea en ingenio e invención. Por lo tanto no es de extrañarse que culmine con el sempiterno ejército de villanos vestidos con uniforme ridículo (entre rojizo y violeta, con boina a la vasca), y el derrumbe de la guarida gigantesca, que sin embargo parece visualmente tan chica como un modelo de Mis Ladrillos.

*Elvio E. Gandolfo*

## Moonraker

Moonraker, misión espacial (1979)

*Dir.:* Lewis Gilbert. G.: Christopher Wood. *fot.:* Jean Tournier. *mont.:* John Glen. *con:* R. Moore, Lois Chiles (Holly Goodhead), Michel Lonsdale (Drax), Richard Kiel (Jaws), Corinne Clery (Corinne Dufour), Toshiro Suga (Chan), Emily Bolton (Manuela), Walter Gotell (general Gogol), Geoffrey Keen (ministro de defensa). 126'. Coproducción con Francia. *Canción:* Shirley Bassey. *gadgets:* encendedor fotográfico, cigarrera con pantalla de rayos X, reloj lanza dardos, góndola todo-terreno. *locaciones:* Venecia, Brasil, Guatemala, Estados Unidos, Argentina. *mujeres:* 3.

Bond (contemplando las monumentales posesiones de Drax): *-¿Por qué no compró la torre Eiffel, también?*

Corinne: *-La compró, pero no le dieron el certificado de exportación.*

En el rodante final de **La espía que me amó**, Broccoli anunciaba el regreso de Bond en **Sólo para sus ojos**. El éxito abrumador de **La guerra de las galaxias** en 1977 indicó que el rumbo de la ciencia-ficción espacial era más rentable y el proyecto se reemplazó por **Moonraker**. Entre los devotos de la serie parece haber acuerdo en que **La espía que me amó** es el mejor Moore, mientras que **Moonraker** sería uno de los peores. Esas voces se hicieron oir lo suficiente como para que Broccoli decidiera cambiar radicalmente el estilo Bond en el siguiente film (el postergado **Sólo para sus ojos**), suprimiendo el delirante exceso tecnológico en favor de una aproximación más despojada y próxima a los primeros títulos de Connery. Luego, **Octopussy** supondría un retorno al modelo anterior hasta la llegada de Timothy Dalton, que transaría en un híbrido extraño entre ambas propuestas.

Es cierto que en **Moonraker** el agente de Fleming está más lejos que nunca y el humor invade alegremente la mayor parte del relato, pero todo depende del modo en que uno responda al trabajo de Moore, que, como sucederá después en **Octopussy**, se impone como verdadero *auteur* de este film. Los guionistas sabían que la personalidad del actor permitía sacar adelante cualquier tipo de chiste y hacerlo con honra, de manera que en **Moonraker** el agente 007 se asume definitivamente como personaje popular, más exactamente como un héroe de *comics* a la antigua, lejos de toda intención de credibilidad y, por lo tanto, ahorrando explicaciones. Eso permite hacer divertidas referencias musicales a otros films de ciencia-ficción (el código de ingreso a un laboratorio blindado está compuesto por las famosas notas de **Encuentros cercanos del tercer tipo**) o armar a Moore con una sorprendente góndola veneciana con ruedas, que le permite pasearse tranquilamente por una plaza entre una multitud de turistas.

Cuando Bond llega al espacio y debe luchar sin gravedad, la acción se detiene como en las peores secuencias submarinas de la serie. Compensan la belleza de Lois Chiles, el regreso de Mandíbulas, un breve paseo por las cataratas del Iguazú, una escena de acción en el techo del teleférico del Pan de Azúcar, y la espectacular secuencia de apertura, en la que Bond es arrojado desde una avioneta sin paracaídas.

*Fernando Peña*

## For Your Eyes Only

Sólo para sus ojos (1981)

*Dir.:* John Glen. *libr.:* R. Maibaum, Michael G. Wilson. *fot.:* Alan Hume. *mús.:* Bill Conti. *dis.:* Peter Lamont. *con:* R. Moore, Carole Bouquet (Melina), Topol (Columbo), Lynn-Holly Johnson (Bibi), Julian Glover (Cristatos), Michael Gothard (Locque), Walter Gotell (general Gogol), Jack Klaff (Apostis). 127'. *Canción:* Sheena Easton (que aparece en los títulos). *gadgets:* No tiene, pero hay tiburones. *locaciones:* Grecia, Italia, Bahamas. *mujeres:* 2.

Bond (con sabiduría obtenida en las Academias Leone): *-Quien emprende una venganza debe estar dispuesto a cavar dos tumbas.*

Este es un film que tiene muchos más defectos formales de los que aparenta a primera vista. Es que John Glen, director de segunda unidad de anteriores Bonds, ignora supinamente los rudimentos de la narración visual. "*No estaban disponibles* ", nos diría compungido, y deberíamos darle la razón, pobre.

Sin embargo y a pesar del alienante efecto trombón de los personajes que hablan cuando deben callar y callan cuando deberían chillar, de la patética carencia de progresión dramática, de las actuaciones menos que discretas, de la incompetencia manifiesta por director y guionistas, de la absoluta falta de interés de la historia y de la técnica que se emplea para contarla, **Sólo para sus ojos** deviene una experiencia menos lamentable que la mayoría de sus predecesoras y sucesoras.

El filme es, en esencia, otra historia absurda: hay una organización secreta internacional que desea obtener un aparato de alta tecnología, el cual se convierte en el *macguffin* de esta anécdota: sirve para hacer algo importante pero no llega a entenderse qué. La organización intenta obtener el único prototipo existente para venderlo a los rusos, mientras a nadie se le ocurre cuestionarse que ningún gobierno produce un sólo ejemplar de un equipo crítico. Pero, en fin, los guionistas parecen creer que quien posea el aparato dominará a sus oponentes en la guerra fría. El resto es conocido: Bond deberá salvar al mundo, y lo logrará con facilidad y elegancia, dejando un interminable tendal de muertos en el bando contrario.

Al revés que otros directores-Bond, John Glen logra –aunque le cuesta un Perú– que la historia sea ágil, si bien técnica y estilísticamente deleznable: hay al menos persecuciones interminables, vuelos suicidas en helicópteros, suficiente número de retomas en las escenas de acción, el montaje es casi invisible, los diálogos contemplan cierta aproximación al humor, etc.

El Bond de Roger Moore, mucho más elegante, simpático y logrado que el de Sean Connery, no es aquí una máquina de copular en situaciones inverosímiles: se acuesta con la increíblemente bella Carole Bouquet pero también llega al ignominioso extremo de rechazar la propuesta sexual de una bella patinadora (Lynn Holly-Johnson, la del inolvidable bodrio **Castillos de hielo**). Hasta pretende contemporizar cuando los demás personajes se matan mutuamente, como atestigua la frase que abre esta nota, dicha un par de veces a lo largo del film.

Sin embargo la creatividad, la intuición y el corazón brillan por su ausencia: el Universo en que los personajes viven inmersos es incognoscible, amenazador y muy confuso: nunca llegan –ellos, por supuesto– a saber quién pertenece a qué bando y por qué o cuándo Fulano traicionará a Mengano. Es por esto que la muy débil narrativa amagada, apenas sí alcanza a justificar lo realmente interesante: los tiros, las persecuciones y las peleas. Nada más.

Nuestro amigo, el traductor de AVH, hace aquí una nueva exhibición de prudencia al no traducir los diálogos en que se indica que uno de los villanos es de nacionalidad cubana. Vergonzosa, como siempre, la reducción de la pantalla ancha. Es muy disfrutable, en cambio, la secuencia de títulos de Maurice Binder, así como la cargada final a Margaret Thatcher y su estúpido esposo. Pero lo mejor de **Sólo para sus ojos** es la larga secuencia submarina donde Bond y Melina encuentran un casco de barco hundido y respiran heliox para soportar la presión: la escena, terrorífica y abundante en golpes de efecto gratuitos, prefigura lo mejor de Carpenter, algo que a Glen, en vista de sus fundamentos estilísticos, debe haberle salido por casualidad.

Lo peor: luego del rodante final, el caradura de Broccoli amenaza con que "*Bond regresará en Octopussy* ", engendro que otro esforzado y sufriente colega tendrá el disgusto de comentar a continuación.

*Marcelo Dos Santos*

## Octopussy

Idem.-007 contra las chicas mortales (1983)

*Dir.:* J. Glen. *libr.:* George MacDonald Fraser, R. Maibaum, M. G. Wilson. *fot.:* Alan Hume. *dis.:* Peter Lamont. *mont.:* Peter Davies, Henry Richardson. *con:* R. Moore, Maud Adams (Octopussy), Kristina Wayborn (Magda), Kabir Bedi (Gobinda), Walter Gotell (general Gogol), Geoffrey Keen (ministro de defensa), Steven Berkoff (Orlov), R. Brown (M). 130'. *Canción:* Rita Coolidge. *gadgets:* Lapicera-radio con ácido; cocodrilo submarino; avión plegable. *locaciones:* India, Alemania. *mujeres:* 2.

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

Khan (en una avioneta a su esbirro, advirtiendo que Bond está colgado del techo): -*¡Sal y mátalo!*
Gobinda (con sumo estupor) -*¿Ahí afuera...?*

En el prólogo de **Octopussy** (antes de que aparezcan los títulos) vemos a James Bond durante una difícil misión en una supuesta isla que tiene demasiadas similitudes con Cuba. Allí, luego de ser prisionero de los "villanos", Bond escapa en una pequeña avioneta sobre la que hace proezas increíbles. En la última de ellas, logra atravesar un hangar escapando por una diminuta abertura al colocar su nave en posición vertical. La escena no tendrá mayor influencia en el desarrollo del film, pero la acción marcará la tendencia de toda la película: no es más que una acrobática pirueta aérea.

La trama de **Octopussy** resulta de lo más "barroca". Una bella dama (Maud Adams) aficionada a los pulpos, practica el sutil oficio del robo y contrabando de joyas finas asociada a un elegante y peligroso mercenario, Kamal (Louis Jourdan), quien a su vez tiene como socio a un general ruso delirante que se quiere apoderar del mundo. Por si faltara algún ingrediente, la dama en cuestión regentea un hermoso ejército de amazonas escondido en algún rincón de la India y utiliza como pantalla de sus turbios negocios un circo que lleva como emblema el nombre de su amada mascota "Octopussy".

Frente a tan descabellada organización, se opone la figura de Roger Moore interpretando a un Bond algo pasadito en años y kilos. Más que el apolíneo agente que imaginara Fleming, el 007 de Moore se parece a una de esas viejas heladeras Siam, sólo que de ojos celestes y un simpático hoyuelo en el mentón por manija. El buen Roger, quien ya llegara tarde también para el papel de Simon Templar, sabe bien cómo es eso de las segundas partes y asume con divertida dignidad su rol. Basta con mantener ese distinguido aire aristocrático que siempre lo caracterizó y en alto las banderas del humor para llevar adelante su "misión imposible".

Tendrá, además, un ocasional ayudante de lujo en el tenista hindú Vijay Amritraj, aunque por desgracia su papel se desvanece en las eternas dos horas del film y muere joven sin aportar demasiado. A pesar de todo, su intervención fue un acierto, tanto para el film como para el propio Amritraj: ese año logró llevar insólitamente a su país a la final de la Copa Davis (aunque terminaron perdiendo 5-0 contra Suecia, fue un honor irrepetible). Bond, en tanto, avanza en su búsqueda de la verdad a partir de un codiciado huevo y debe enfrentarse con temibles enemigos aprovechando las artes que tenga a mano. En la India, le quitará el sable a un hombre que se gana la vida tragándolos, le quitará la cama a un faquir y le quitará el fuego a un sendero de brasas encendidas. Sus aventuras lo obligan a tomar los más absurdos disfraces (lo veremos de gorila, cocodrilo, payaso) y a no desperdiciar ningún medio de transporte: auto, trenes, auto-trenes, elefantes, caballos, globos y, por supuesto, aviones. La estructura del film se sostiene en la mecánica del humor –una escena en la que Bond/Moore parodia a Tarzán es de lo más afortunado de la película– y sobre todo en escenas de acción muy bien elaboradas (como la pelea final, sobre el techo de un avión). Cuando ninguno de estos elementos, ni el humor ni la acción, se hace presente, el guión de **Octopussy** cae en los abismos del tedio y el ripio queriendo explicar lo inexplicable. Por suerte, alguien le habrá recordado al director John Glen lo que Fito Páez iría a confirmar una década más tarde: la fórmula del éxito se concentra en la visión de un gran circo *beat*. Entonces sí, los tentáculos del pulpo se extienden haciendo saltar las risas y los vasos de *popcorn* por los aires. El mundo, jubiloso, ya puede agradecerle a su más auténtico héroe la protección.

*Christian Kupchik*

## A View to a Kill
007 en la mira de los asesinos (1985)

*Dir.:* J. Glen. *libr.:* R. Maibaum, M. G. Wilson. *fot.:* Alan Hume. *dis.:* Peter Lamont. *mont.:* Peter Davies. *con:* R. Moore, Christopher Walken (Max Sorin), Tanya Roberts (Stacey Sutton), Patrick Macnee (Sir Godfrey/Tibbett), Grace Jones (May Day), Robert Brown (M), G. Keen (ministro de defensa). 131'. *Canción:* Duran Duran. *gadgets:* Lentes especiales; anillo-cámara; robot teledirigido; tarjeta para abrir puertas y ventanas. *locaciones:* Islandia, Suiza, París, San Francisco. *mujeres:* 4.

Policía: -*¡Queda arrestado!*
Bond: -*No, no. Soy del Servicio Secreto Británico. Mi nombre es Bond, James Bond.*
Policía: -*¿Ah, sí? Yo soy Dick Tracy, y usted sigue arrestado.*

La séptima aparición de Moore en la piel de Bond puede ser considerada algo imperdible, aunque no por las razones correctas.

El venerable Roger contaba con 58 añitos sobre sus espaldas cuando protagonizó la que sería la última de sus entradas en la arena del espionaje. No es que Moore no fuera simpático, inteligente, carismático y elegante, sino que estaba viejo. Y el resultado es un Bond muy particular: cada vez que salta, pega, corre o queda colgado, está de espaldas, es más flaco y tiene otra cara.

Desgraciadamente, **En la mira de los asesinos** es un ejemplo de los puntos muertos que la saga había acumulado en casi dos décadas y media. El argumento en esta ocasión es simple: un multimillonario demente creado por la manipulación genética nazi y entrenado por la KGB (Christopher Walken), decide acabar con las reservas tecnológicas de occidente. Su método es rápido pero no silencioso: va a detonar una ojiva nuclear en el Silicon Valley, la zona cercana a San Francisco donde se producen los chips para computadoras. Es decir, el argumento es muy parecido al de **Goldfinger**, reemplazando Fort Knox y todo su oro, por Silicon y todos sus chips (como si no se fabricaran en otras partes del mundo). Pero a diferencia de **Goldfinger**, donde teníamos a Honor Blackman y su troupe de amazonas voladoras, acá sólo Grace Jones trata de hacerle frente al pobre agente anciano. Jones (uno de los pocos impactos del film) venía de aparecer como la fiera guerrera de **Conan the Destroyer** (*Conan el destructor*, 1984), de Richard Fleischer, donde ya había practicado la rutina piña-patada-piña-patada. Para demostrar su sutileza, los guionistas le dieron a su personaje (una asesina empleada de Walken que termina aliada y enamorada de Bond) el nombre de May Day –como un avión que se viene en banda.

En el elenco había otras figuritas televisivas: Patrick Macnee, el John Steed de la serie *Los vengadores*, y la rubia heroína Tanya Roberts, que tuvo el dudoso honor de ser la última actriz que entró a formar parte de *Los ángeles de Charlie*, cuando todavía era pelirroja.

A diferencia de **Moonraker** o de **La espía que me amó**, acá el trabajo de efectos y maquetas resulta (por lo menos) decepcionante. El clímax del film, con Bond subido al puente de San Francisco, y un zeppelin explotando por los aires, está repleto de tomas que no pegan entre sí. Los colores cambian de plano a plano, las proporciones se modifican de una manera inexplicable y ni Roger ni sus dobles parecen saber para qué lado ir, ya sea cuando corren por la torre Eiffel y las calles de París, por mansiones en la campiña Inglesa, por el oscuro y húmedo interior de una mina (oops!) o por las calles de San Francisco.

**En la mira de los asesinos** fue un exito de taquilla descomunal. Tal vez por su acercamiento *pop-New Wave* al material (sobre todo en el vestuario y maquillaje), por el *hit* del momento (un tema interpretado por Duran Duran que sonaba en todas las radios y se veía en todos los canales), o porque el nombre del personaje de Walken (Max Sorin) remitía a un funcionario radical de triste fama.

*Axel Kuschevatsky*

## The Living Daylights
007: Su nombre es peligro (1987)

Dir.: J. Glen. Libr.: R. Maibaum, M. Wilson. Fot.: Alec Mills. Dis.: Peter Lamont. Mont.: John Grover, Peter Davies. Con Timothy Dalton, Maryam d'Abo (Kara Milovy), Jeroen Krabbe (Koskov), Joe Don Baker (Brad Whitaker), John Rhys-Davies (Leonid Pushkin), G. Keen (ministro de defensa), R. Brown (M), Andreas Wisniewski (Necros), W. Gotell (gral. Gogol), Caroline Bliss (Moneypenny), John Terry (Felix Leiter). 130'. Canción: A-ha. Gadgets: Aston Martin V8 con modificaciones; llavero lanzagases que se activa silbando. Locaciones: Viena. Mujeres: 1.

"*James Bond usa productos Phillips*". Así rezaba una frase en los avisos del regreso de Bond. O en todo caso, del debut.

Durante años el productor Albert Broccoli se preguntó quién podía reemplazar a Moore. Una vez anunciada la jubilación de Roger, las dudas aumentaron: Broccoli quería para el papel a Pierce Brosnan, pero su contrato con la serie *Remington Steele* lo tenía atado. Se mencionó entonces al norteamericano (criado en Australia) Mel Gibson. Pero seguro que la mala experiencia de Cubby con otro australiano (Lazenby) modificó los planes. Premio consuelo: Timothy Dalton. El actor ya había sido héroe alguna vez en su carrera. ¿Alguien se acuerda de su actuación como el Príncipe Barin en la horrible **Flash Gordon** (Mike Hodges, 1980)? Su Bond está más emparentado con el frío asesino de Connery, que con la autoparodia de su inmediato predecesor, pero aun así Dalton nunca termina de funcionar.

Por supuesto, en la era perestroika, los villanos tenían entidades menos definidas y el *aggiornamiento* de 007 sonaba un poco fuera de contexto. Bond (y sus excelentes dobles de riesgo) enfrenta en esta ocasión al contrabando y venta de armas (¿donde estás, Oliver

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

North?). Entre sus enemigos se cuentan Joe Don Baker y John Ryhs Davis, dos gorditos nada atléticos que poco tienen que ver con los asesinos que perseguían a Moore. Del otro lado, gracias a Dios, Desmond Llewellyn sigue manejando el arsenal de la reina. ¿Y Miss Moneypenny? En un insultante acto hacia cualquier espectador pro Bond, los productores cambiaron a la clásica secretaria Lois Maxwell por (la mucho más joven y bella) Caroline Bliss.

El menú incluye un violoncelo usado como trineo, el hit *The Living Daylights* interpretado por los suecos A-ha (la version *pop* de Abba), un homenaje demasiado extraño a *El tercer hombre* y la marca Phillips por todos los rincones.

*Axel Kuschevatsky*

## Licence to Kill

007: Licencia para matar (1989)

*Dir.:* J. Glen. *Libr.:* R. Maibaum, M. G. Wilson. *fot.:* Alec Mills. *mús.:* Michael Kamen. *dis.:* Peter Lamont. *mont.:* John Grover. *con:* T. Dalton, Carey Lowell (Pam Bouvier), Robert Lavi (Sánchez), David Hedison (Felix Leiter, se lo come un tiburón), Anthony Zerbe (Krest), Talisa Soto (Lupe), Robert Brown (M), Caroline Bliss (Moneypenny), Pedro Armendáriz, hijo (el presidente). 133'.
*Canción:* Gladys Knight. *gadgets:* Despertador-bomba; dentífrico con explosivo plástico; cámara fotográfica de rayos X, con laser. *locaciones:* Florida, México. *mujeres:* 2.

Q: *-Este es un despertador explosivo. Quien lo use puede confiar en que no despertará jamás.*

Segunda y última del británico Timothy Dalton, quien por entonces no dejaba de preguntarse: "¿Ser o no ser Bond?". Tras el fracaso comercial de este film, los productores respondieron por él, atentos a que su figura no había logrado despertar simpatías entre el público. Dalton fue un Bond duro, agresivo e impávido, pero careció de seducción. Se dice que la diferencia entre el Ave Fénix y James Bond es que el pájaro mitológico muere antes de renacer mientras que Bond no necesita cumplir con esa formalidad.

Esta es la primera película de la saga que no parte de un relato específico de Ian Fleming. Los guionistas extrajeron elementos de tres de sus obras y organizaron, receta mediante, una historia que es quizá una de las más divertidas de la serie, sin que ello perturbe demasiado al protagonista. Cuando Bond se apresta a ejercer de padrino en la boda de Felix Leiter, su amigo y colega de la CIA, llega a saberse que el atroz magnate de la droga Franz Sánchez se encuentra en las cercanías. Y allá va el duo a capturarlo, para luego regresar en paracaídas justo a tiempo para la ceremonia religiosa. Pero Sánchez logra fugar –con la complicidad de un policía conmovido por los dólares que le ofertan–, castigar a Leiter y retornar a sus dominios, en una republiqueta bananera centroamericana llamada Istmo[2]. Allí todos, desde el presidente hasta el último policía, responden a sus órdenes.

En vista de que los esbirros de Sánchez han asesinado a la flamante mujer de Leiter y además han obligado a éste a donar una pierna a los tiburones, Bond se embarca en una misión que tiene un decidido matiz de venganza personal. Por esta razón, sus superiores deciden anular su licencia para matar, pero Bond no se dobla y va en busca de Sánchez para destruirlo, junto con su fabuloso imperio montado sobre el narcotráfico. Lo hace con el apoyo del sabio e inventor Q (esta es, en verdad, *la* película del veterano Desmond Llewellyn) y de una ex piloto del ejército llamada Pam Bouvier (Lowell), a quien designa su secretaria y apoda Kennedy, en un juego de palabras que recuerda a Jacqueline.

De la mano de Pam y de Lupe Lamora (Soto), amante de Sánchez, Bond llega a compartir con éste algunos rincones de su fastuosa residencia e incluso se introduce en el laboratorio donde se elabora la droga, desatando desde ese momento toda la pirotecnia bélica, la desmesura y un espectáculo tan dantesco como socarronamente divertido.

La geografía es, en este caso, Cayo Hueso y México (Toluca, Isla Mujeres, Acapulco y Veracruz) y los estudios Churubusco. Los escenarios constituyen, otra vez más, uno de los principales atractivos de esta producción, a la que seguirían para James Bond seis años de intrigante silencio.

*Agustín Neifert*

## GoldenEye

Idem (1995)

*Dir.:* Martin Campbell. *arg.:* Michael France. G.: Jeffrey Caine, Bruce Feirstein. *fot.:* Peter Meheux. *mont.:* Terry Rawlings. *títulos:* Daniel Kleinman. *dis.:* Peter Lamont. *con:* Pierce Brosnan, Izabella Scorupco (Natalya Fyodorovna Simonova), Sean Bean (Alec Trevelyan-006), Alan Cumming (Boris Greshenko), Famke Janssen (Xenia Onatopp), Joe Don Baker (Jack Wade), Judi Dench (M), Samantha Bond (Miss Moneypenny), Robbie Coltrane (Valentin Zukovsky), Tcheky Karyo (Dimitri Mishkin). *prod.:* Barbara Broccoli, Michael G. Wilson. 125'.
*Canción:* Tina Turner (escrita por Bono y The Edge). *gadgets:* Cinturón que lanza sogas, reloj de pulsera láser, lapicera bomba, BMW inútil. Al principio reaparece el clásico Aston Martin pero tampoco se hace gran cosa con él. *locaciones:* Francia, Rusia, Puerto Rico. *mujeres:* 2.

Bond (refiriéndose a la imagen satelital de una catástrofe): *-¿Esto es en directo?*
M: *-A diferencia del gobierno norteamericano, nosotros no nos enteramos de las malas noticias a través de la CNN.*

Ya resultaba bastante molesto que en **Licencia para matar** James Bond abandonara el humor de la autoconciencia para conmoverse hasta las lágrimas y emprender una furiosa venganza traicionando años de heroísmo *cool* (y la sabia frase seudo oriental de **Sólo para sus ojos**). Pero este último film sigue en esa dirección, hasta eliminar casi por completo el humor autoreferente. Desde el principio uno lo sospecha, porque en la escena previa a los títulos Bond aparece enfrentado directamente a los comunistas de la pasada U.R.S.S. –por primera vez en toda su carrera cinematográfica–, porque Moneypenny es fea y porque M es una señora que reta a Bond como si fuera su abuela[3]. Uno sigue sospechando, porque los rusos aparecen hablando entre sí en inglés con acento ruso, una torpeza ajena a la serie, y porque Bond se ve abrumado por frases de intención psicoanalítica, rostros de pesar, diversos cuestionamientos de conducta y referencias apesadumbradas al pasado,

¿Será posible que los responsables de **GoldenEye** no hayan visto las otras películas de Bond...? No. Entre ellos está la hija de Albert Broccoli y Michael G. Wilson, que es su hijastro y escribe la serie desde **Sólo para sus ojos**; aquí pasa otra cosa. De pronto, Bond dice con tristeza y música pesarosa *ad hoc*: "*Ser frío es lo que me ha mantenido con vida*", y todo se aclara: productores, guionistas y director, quizá bajo los efectos del láudano, decidieron hacer de Bond un personaje más creíble, más humano, con problemas para asumirse. Es decir, decidieron no hacer una película de Bond. Lo confirman las declaraciones de Brosnan: "*Martin [Campbell] nos ha dicho a todos que interpretemos con seriedad y evitemos volvernos paródicos. Así que aquí no le tomamos el pelo a nada*".

El film termina siendo contradictorio hasta la perplejidad. Porque por otra parte Brosnan es un Bond ideal –obvio desde que hacía *Remington Steele*–, está la clásica presentación con la mira y el *Tema de Bond*, hay una secuencia divertida con el inmortal Q (muy, muy viejito), y también las escenas de rigor en las que el héroe se presenta ("*My name is Bond, James Bond*"), pide su Martini ("*shaken, not stirred*") y juega a la baraja. También hay por lo menos dos excelentes escenas de acción: una en la que Bond derrapa con un tanque por las calles de San Petersburgo, demoliendo media ciudad en persecución de un villano, y otra en la que se tira a un precipicio, alcanza en el aire una avioneta que se ha desbarrancado antes, la endereza peinando el fondo del abismo y escapa con ella del vasto territorio de la U.R.S.S.

Después de arrojar todo eso adentro del film, hacía falta mucha entereza moral para seguir adelante con la idea de un Bond más humano y serio, y en particular con la pretensión de que resultara verosímil. En el mejor de los casos, habría que decir que **GoldenEye** es tan verosímil como **La casa de los espíritus** o **De amor y de sombra**. Es decir, provoca la impresión incómoda, forzada, torpe, que suele transmitir el que no sabe bien lo que está diciendo.

*Fernando Peña*

*Notas*

**1.** La serie de Harry Palmer, un ladrón convertido en espía, iniciada en 1965 con la excelente *The Ipcress File*, fue producida por Saltzman-Broccoli y compartió varios nombres con las películas de Bond, entre los que destacó el extraordinario montajista Peter Hunt.

**2.** Y cuyo corrupto partido gobernante es el P.R.I., en la que sería la última gran broma política de la serie. (La "I", desde luego, es de "Istmo" y no de "Institucional".)

**3.** Irónicamente, la idea de que M fuera una mujer se le había ocurrido a la actriz Lois Maxwell cuando la jubilaron como Moneypenny después de **En la mira de los asesinos**, como una buena alternativa para continuar en la serie. "*Pensé que al público le gustaría, pero Cubby [Broccoli] me dijo: 'No va a resultar, Lois, porque tradicionalmente el director de MI5 ha sido siempre un hombre'. Le respondí que, tradicionalmente, el Primer Ministro británico ha sido siempre un hombre*".

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

Cuando Ian Fleming escribió por primera vez "*Mi nombre es Bond, James Bond*", de ninguna manera podía llegar a imaginar que su personaje llegaría a originar un fenómeno como el de la interminable serie de películas del agente 007. Y mucho menos que sería imitado desvergonzadamente en docenas de films hollywoodenses y sobre todo europeos.

Aunque es difícil encontrar muchos espectadores que prefieran productos como **008 Operazione Sterminio** (Umberto Lenzi, 1965) o **Kiss Kiss Bang Bang** (Duccio Tessari, 1966) a cualquiera de las películas de Bond, lo cierto es que en el caso 007 las imitaciones suelen tener ciertas cualidades bizarras de las que el original carece. Los aficionados al humor accidental, el surrealismo involuntario, la comicidad paródica de tono ingenuo y la estética psicodélica tan vigente en los tiempos en que se filmaban estas cosas, suelen ser seducidos por estos films que en muchos casos no tienen desperdicio.

## Más de la cuenta

Como sucede con el cine bizarro en general, una de las características más justamente bizarras de las copias de Bond es que se han filmado muchas más de lo que uno podría sospechar.

En 1969 el autor español Luis Gasca, experto en cine fantástico, aseguraba en su libro *Cine y ciencia-ficción* que solamente entre 1963 y 1967 se habían rodado 67 imitaciones Bond europeas, generalmente coproducciones entre Italia y España, Alemania o Francia. Quizá el primer *spaghetti-Bond* (hay que buscar una manera de llamar a estas películas) haya sido **FBI Operazione Baalbeck/Aereo per Baalbeck/La moneda rota** (1963) dirigido, según distintas fuentes y versiones, por Giuliano Carnimeo, Marcello Giannini y el argentino Hugo Fregonese, en su período *eurotrash*. El reparto de esta ignota coproducción entre Italia, Francia y El Líbano incluía a George Sanders, Rossana Podestá, Jacques Sernas y la beldad oriental Yoko Tani, que por entonces sostenía un romance con Fregonese. Yoko aparecería en otra copia más descarada del estilo Bond, **Agente Z-55, Misión Hong-Kong** (Roberto Montero, 1966).

**FBI Operazione Baalbeck** parece haber sido la única película de 1963 que podría encuadrarse como un subproducto europeo de los films de Bond. Poco y nada se sabe del estreno argentino de esta curiosa realización.

En 1965 en Italia ya se hacían más de 15 *spaghetti-Bond* por año, y en 1966 los italianos batieron todos los records del subgénero: durante ese año rodaron unas 37 películas entre calcos y parodias de la serie 007. Entre la avalancha de este tipo de films se pueden citar títulos como **002 Agenti segretissimi** (Lucio Fulci, 1964), **James Tont: Operazione UNO** (Bruno Corbucci y Gianni Grimaldi, 1965, con Lando Buzzanca), que tuvo una secuela tan increíble como el original, titulada **James Tont, Operazione DUE** (Corbucci, 1966); **Password: Uccidete agente Gordon/Operación Mogador** (Terence Hathaway, seudónimo de Sergio Grieco, 1966), **Jerry Land Cacciatore di Spies/Anónima de asesinatos** (coproducción España-Italia-Alemania de Juan de Orduña, 1966, con Antonio Durán y Wayde Preston), y, como para terminar una lista que podría seguir infinitamente, **A-007 Sfida ai killers/Reto a los asesinos** (Anthony Dawson, también conocido como Antonio Margheriti, 1966).

Es interesante ver como muchos de los títulos de estos engendros a veces apelaban de alguna manera a algún nombre surgido de las películas de Bond. La citada **A-007 Sifda ai killers** es un ejemplo, pero las referencias que buscaban señalar el parentesco de la imitación eran variables. Podían llegar a aparecer en el seudónimo elegido por el director, como en **Agente 003 Operazione Atlantida/Agente 003, Operación Atlántida**, una coproducción entre España e Italia, protagonizada por John Ericson y María Granada, que dirigió un tal Paul Fleming. El presunto pariente del autor de las novelas de Bond se llamaba en realidad Domenico Paolella.

# Los parientes

Entre los muchos agentes con siglas parecidas a 007 se pueden mencionar **Agente 077 Missione Bloody Mary** (Terence Hathaway, o sea Sergio Grieco, 1965, coproducción Italia-España-Francia con Ken Clark y Helga Liné. El agente secreto se llamaba Dick Malloy, y volvería a aparecer en **Operazione Lady Chaplin/Operación Lady Chaplin** (Alberto De Martino, 1966) con Helga Liné, Alfredo Mayo y la legítima chica Bond Daniela Bianchi en el rol del título. Otra de 077 es **Agente 077 dall'Oriente con furore/Paris-Estambul sin Regreso** (Terence Hathaway, a.k.a Sergio Grieco, 1966), con Ken Clarck y Fernando Sancho. Más siglas copionas: **A-001 Operazione Giamaica /001 Operación Caribe** (Richard Jackson, 1966), **087 Missione Apocalisse/087 Misión Apocalipsis** (James Reed, seudónimo de Guido Malatesta, 1966), **Sette donne d'oro contre due 07** (Vincenzo Cascino, 1966), **Agente 3S3 Massacro al sole/3S3 Agente Especial** (Simon Sterling, es decir Sergio Sollima, 1966), y **Dick Smart 2-007** (Frank Shannon, o sea Franco Giraldi, 1966).

El éxito sin precedentes de **Goldfinger** provocó que el nombre del ultravillano –o cualquier referencia a la palabra "gold"– sea otra favorita en los *spaghetti-Bond*. Uno de los clásicos en la materia fue **Due mafiosi contro Goldfinger** (Giorgio Simonelli, 1965), aunque en algunas versiones el Goldfinger del título era cambiado por Goldginger, como para confundir.

Pero en el rubro copiones, el premio mayor se lo lleva la inescrupulosa **O.K. Connery/Operation Kid Brother/ Todos los hermanos eran agentes** (Alberto De Martino, 1967) con el hermano tonto de Sean, Neil Connery, capitalizando la fama familiar. Dicen que Sean Connery no sólo se enojó mucho con el inútil de su hermano –que pronto abandonó la actuación para dedicarse a ser yesero– sino también con los actores oficiales de la serie Bond que se vendieron al film de De Martino, incluyendo a Bernard Lee, Lois Maxwell, Daniela Bianchi y Adolfo Celi.

## De U.S.A. con humor

Como el lector puede observar por las fechas de los films ya citados, 1966 fue el gran año de las imitaciones Bond, y el furor era lo bastante grande para superar los circuitos europeos y tentar también a algunos estudios hollywoodenses.

En enero de 1966 el efímero y no muy talentoso dúo cómico formado por Marty Allen y Steve Rossi se aprestó a parodiar los films del agente con licencia para matar, en la producción de la Paramount **The Last of the Secret Agents?** (Norman Abbott). En aquel momento la recién aparecida serie cómica **Get Smart** (*El Súper Agente 86*) tenía 25 puntos de rating y la idea de burlarse del cine de espías en la pantalla grande parecía muy prometedora. En el film de Abbott aparecían también Lou Jacobi y la ascendente Nancy Sinatra. La película estaba llena de chistes tontos y de una estética *pop* bastante atractiva. Probablemente hoy este film resulte mucho más divertido que tres décadas atrás.

La canción del título se convirtió en uno de los mejores *hits* de Nancy Sinatra. Originalmente se había pensado que la hija de Frank cantara un tema compuesto especialmente por Burt Bacharach, pero la producción se fue de presupuesto y la escena se anuló. En eso, su canción *These Boots Are Made for Walking* se convirtió en el gran *hit* del '66, y

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

el estudio se apresuró a incluir una canción a cargo de la joven cantante. El estupendo tema de Louis Hazelwood, con algunas notas robadas del tema de James Bond y un vertiginoso ritmo muy al estilo *Boots*, apareció en abril de 1966 como lado B del simple *How Does That Grab You Darlin'?*. Por primera vez un subproducto Bond influyó de algún modo en las auténticas producciones de Cubby Broccoli: como buen italoamericano de Nueva York, Broccoli conocía a Frank Sinatra, y en 1967 llamó a Nancy para que cante el tema de **You Only Live Twice**, de John Barry y Leslie Bricusse. La versión de la película estaba grabada en Inglaterra con la Filarmónica de Londres conducida por Barry, pero el tema que salió como single –lado B del popular hit *Jackson*– fue regrabado en Hollywood con arreglos de Billy Strange.

En 1966 también aparecieron Matt Helm y Derek Flint, los más populares imitadores hollywoodenses de 007. Dean Martin, en su caracterización del agente Matt Helm, hacía más una parodia de sí mismo que de Bond. El actor hizo cuatro films: **The Silencers** (Phil Karlson, 1966, con Stella Stevens y Victor Buono como el malo), **Murderer's Row** (Henry Levin, 1967, con Ann-Margret y el villano Karl Malden), **The Ambushers** (Levin, 1968, con Senta Berger y un platillo volante del gobierno norteamericano) y **The Wrecking Crew** (Karlson, 1969, con Sharon Tate, Chuck Norris haciendo de extra y un crédito de "*karate advisor*" para Bruce Lee). Aunque se supone que la única buena de estas películas es la primera, la verdad es que a su manera particular las cuatro son bastante divertidas. En las novelas de Donald Hamilton, Helm no era un espía sino un escritor y fotógrafo aventurero. Y, más tarde, en el telefilm **Matt Helm** (Buzz Kulik, 1975) el personaje interpretado por Tony Franciosa era un detective de lujo que no entusiasmó demasiado a los televidentes: esta película sirvió de piloto a una serie que sólo duró entre septiembre de 1975 y enero de 1976.

Todo el mundo suele concordar en que uno de los mejores subproductos de James Bond fue Flint, comenzando por la excelente **Our Man Flint** (Daniel Mann, 1966). James Coburn era el sofisticado Derek Flint, un agente de Z.O.W.I.E. (*Zonal Organization on World Intelligence Espionage*) que debe luchar contra la organización archivillana Galaxy, que propone un paraíso artificial con burdeles psicodélicos y otras atracciones por el estilo. En la secuela –algo inferior– **In Like Flint** (Gordon Douglas, 1967) Coburn debía impedir que una sociedad secreta de bellas mujeres dominasen al mundo cambiando al presidente por un sosías. Igual que en el film anterior, Derek Flint estaba acompañado por beldades de todo tipo y por el no tan sexy Lee J. Cobb. Igual que Matt Helm, Flint también reapareció en un telefilm de los '70: **Our Man Flint: Dead on Target** (J. L. Scanlon, 1976) que protagonizó Ray Danton, compañero de Roger Moore en la no muy popular serie **The Alaskans** (1959-60) y protagonista del film de culto **The Rise and Fall of Legs Diamond** (Budd Boetticher, 1960).

Entre las colegas femeninas de 007 merece un lugar de honor el pretensioso engendro *pop* de Joseph Losey **Modesty Blaise** (1966) con Monica Vitti en el rol de la agente secreta. En esta híbrida pero interesante adaptación del *comic* de Peter O'Donnell también actuaban Terence Stamp y Dirk Bogarde. Mucho más violenta fue la agente secreta negra y karateca interpretada por Tamara Dobson en el clásico *blaxploitation* **Cleopatra Jones** (Jack Starrett, 1973, con Shelley Winters y Antonio Fargas). Dobson volvió al ataque en la levemente inferior **Cleopatra Jones and the Casino of Gold** (Chuck Bail, 1975) en la que debía enfrentarse a la temible Dragon Lady que personificaba Stella Stevens.

## La TV ataca

De los parientes televisivos de Bond, los más populares fueron **The Man from UNCLE** (*El Agente de CIPOL*) y **Get Smart** (*El Súper Agente 86*). Aunque dentro del género de espionaje, **Mission: Impossible** (*Misión imposible*) y **I Spy** (*Yo soy espía*) están conectadas menos directamente al fenómeno 007.

En su libro *Cult TV*, John Javna define a **El Agente de CIPOL** como "*el show que trajo la locura de James Bond a la TV*". Napoleon Solo (Robert Vaughn) e Illya Kuryakin (David McCallum), junto a su jefe Alexander Waverly (Leo G. Carroll) salvaron al mundo de los ataques de la organización criminal internacional THRUSH durante varias temporadas televisivas ininterrumpidas. El programa comenzó en septiembre de 1964 y terminó en enero de 1968, llegando a tener el éxito suficiente como para generar un subproducto, la serie más naïf **The Girl From UNCLE** (*La chica de CIPOL*), protagonizada por Stefanie Powers, que duró solamente entre septiembre de 1966 y agosto de 1967.

En 1982 Vaughn y Kuryakin reaparecieron en el telefilm **The Return of the Man from UNCLE** (dir.: Ray Austin) que como *bonus* incluía la presencia de Patrick Macnee y del frustrado James Bond australiano George Lazenby. Actualmente Quentin Tarantino fantasea con la idea de llevar los chistes ingenuos, la violencia y la estética del *pop* de la serie a los años '90, en un *remake* similar al que Brian De Palma ha hecho sobre Misión Imposible.

Creado por Mel Brooks y Buck Henry, **El Súper Agente 86** fue más exitoso y duradero. Se emitió por primera vez en septiembre de 1965 y salió de la pantalla CBS en septiembre de 1970. Llegó a tener 24.5 puntos de rating en su primera temporada, y a lo largo de su emisión ganó 7 premios Emmy, 3 de ellos para el inigualable protagonista (y ocasional director) Don Adams. En esta serie que los canales de TV de todo el mundo repiten hasta el cansancio –actualmente el canal 13 la pasa al mediodía– Maxwell Smart estaba acompañado por Barbara Feldon (como la 99, cuyo nombre nunca se supo) y por Edward Platt (el Jefe). El secreto del éxito de Barbara Feldon parece haber sido un viejo truco de las actrices astutas: era la novia de uno de los productores de la serie. Este dato, y la reciente película de denuncia **Quiz Show**, vuelven muy sospechoso el hecho de que la Feldon haya ganado el premio mayor en el programa de preguntas y respuestas *The $64.000 Question* (su tema era "Shakespeare").

Sin embargo Feldon no fue lo suficientemente lista como para lograr que la contraten en la superproducción **The Nude Bomb** (*El Superagente 86 vs. la bomba que desnuda*, Clive Donner-1980) en donde Adams tuvo a un elenco de lujo: Vittorio Gassman, Sylvia Kristel y Rhonda Fleming. La 99 sí logró hacer unos pesitos al reaparecer en el telefilm **Get Smart Again** (*El regreso del Súper Agente 86*, Gary Nelson-1989). Actualmente la TV americana prepara un regreso triunfal de Don Adams como el experto en recontraespionaje.

Para terminar esta lista de Bonds truchos, nada mejor que una versión trucha de una parodia Bond. La comedia policial **Jimmy the Kid** (Gary Nelson, 1983) estaba protagonizada por el monstruito negro Gary Coleman, y Don Adams era un detective muy al estilo Maxwell Smart aunque con otro nombre y con un papel muy secundario (el verdadero coprotagonista era Paul LeMat). Sin embargo, en la Argentina, los distribuidores de este engendro no pudieron con su genio y le pusieron *Arnold y el Superagente 86*.

# tontos de Bond

por **Diego Curubeto**

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

# El héroe devaluado

por **Sergio Wolf**

Han sido varios los que, apurados, aseguraron que **North by Northwest** (*Intriga internacional*, 1959), de Alfred Hitchcock, había sido tomada como la matriz sobre la cual modelar el personaje y el concepto de aventura de James Bond. De modo evidente, sus proximidades temporales con Bond –cuya "obra cinematográfica" se inicia con **Dr. No**, en 1962–, y ciertos rasgos del suspenso enmarcado por servicios de espionaje, llevaron a los malos entendidos. No es ocioso, entonces, puntualizar algunas diferencias que iluminan la exacta distancia entre el arte cinematográfico y el arte del espectáculo.

Un rasgo central de las disimilitudes, es que en **Intriga internacional** Roger Thornhill (Cary Grant) es un héroe completamente inconsciente, alguien a quien el azar de la fatalidad convirtió en guardián de su propia supervivencia. No hay elegancia en sus decisiones, sólo adecuación a las circunstancias. Como hombre común que es, Thornhill (nombre que traducido es emblemático: colina espinosa) sortea pruebas cada vez más complejas, adquiriendo un saber hacer que termina por modificar su desdén ante el amor. Thornhill sufre diversas pérdidas, abandona ese festejo de la banalidad que es su vida, por cierta sabiduría. En tanto, Bond es un experto; lo suyo no implica jamás una transformación del espíritu porque ha nacido íntegro, de una sola pieza, y no puede desafiar la tragedia del error, sino cumplir proezas para las cuales tiene una preparación. Es un gimnasta de la aventura, un mercenario del riesgo que no aprende sino que ejecuta destrezas con el fin de evitar catástrofes. Catástrofes planetarias orientadas por la bipolaridad de las ideologías (como en **The Spy Who Loved Me** / *La espía que me amó*, 1977-Lewis Gilbert), o por los desajustes espaciales (como en **Moonraker**, 1979-Lewis Gilbert), o por dementes que por la vía del dominio científico o armado planean conjuras mundiales (en la mayoría de la saga). La diferencia radica entonces en la función que cumplen las peripecias: aprendizaje en Hitchcock, sentido deportivo en Bond. Hitchcock mantiene en **Intriga internacional** la concepción dramática del espacio que había ejercitado desde **Spellbound** (*Cuéntame tu vida*, 1940) hasta llegar a su cúspide expresiva en **Vértigo** (1958): el ascenso como fatídica y única posibilidad de resolución del conflicto. A su vez, retoma el tema del doble mediante la confusión de identidad que trastoca el apacible mundo de Thornhill, en la medida en que, borgeanamente, ningún hombre es alguien. O como suele decirse: todo hombre tiene su doble. En los films de Bond no hay tragedia de identidades porque Bond es un personaje autoconsciente de su condición de personaje: así lo cree él, así lo ven sus ayudantes o antagonistas. Es más: Bond está pensado en el borde de la caricatura del héroe, en la ironía o el cinismo sobre dicha condición.

Si Hitchcock planifica modos desusados como la persecución del avión fumigador al héroe a pleno día y en el medio de un campo de sembrado, es porque **Intriga internacional** se integra a un período –*grosso modo* de mediados de los '50 a fines de los '60– en que los grandes autores que trabajaban en Hollywood advierten la imposibilidad de seguir construyendo relatos según los patrones narrativos empleados en la Epoca de Oro que va de los '30 a los '50. En relación con la autoconciencia del ocaso de un sistema de representación en dicha época, resultan ejemplificadores los casos de Otto Preminger (**Bonjour Tristesse** / *Idem.*, 1958), John Ford (**The Man Who Shot Liberty Valance** / *Un tiro en la noche*, 1962), Howard Hawks (**El Dorado** / *Idem.*, 1967), Huston (**Unforgiven** / *Lo que no se perdona*, 1960), William Wyler (**The Collector** / *El coleccionista*, 1965) y Fritz Lang (**Die tausend Augen des Dr. Mabuse** / *Los mil ojos del Dr. Mabuse*, 1960). Inversamente, la saga de Bond no reflexiona sobre el clasicismo, sino que se inserta en el período que va de inicios de los '60 hasta mitad de los '70, y que ha sido fatalmente pródigo en desmitificar los relatos del héroe clásico y los formatos de género. Si el primer Bond escondía bajo su impronta *pop* la "paranoia amarilla y comunista", el que va de los '70 en adelante instala la noción de que el espectáculo y la síntesis acumulativa pueden sustituir a la tragicidad del héroe agobiado por la ambigüedad.

Y más que una parodia de los procedimientos de género –como hizo Robert Altman en **M*A*S*H** (*Idem.*, 1970) o **The Long Goodbye** (*Un adiós peligroso*, 1973), o varias veces Mel Brooks–, el periplo bondiano prohija una deformación comprimida del género. No parece impropio, así las cosas, definir como parte de esta tendencia inaugurada por Bond a historias como la del último Indiana Jones (**Indiana Jones y la última cruzada**, Spielberg-1989), que trajinaba peligros y salvatajes sin que nunca propicien tragedias, pérdidas, aprendizajes y reflexiones sobre el mundo, optando por la falta de unidad de un tono marcado por ese rasgo cínico del héroe que impuso el bondismo al mundo.

Decía Oscar Wilde que la mejor forma de combatir la tentación es caer en ella, y esa lección es la que sostiene el andamiaje narrativo e ideológico del camino del héroe de **Intriga internacional** y su reverso es lo que afirma la saga-Bond donde todo es un mero escollo para dar cuenta de una misión que se agota con solo cumplirla.


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

## 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.

NUEVA DIRECCION: Diagonal R. Saenz Peña 616 6º Piso Of. 613 Tel: 343-6852 / 342-7551
Abierto L. a V. de 11 a 19 hs.

Caloi

**en su tinta**

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

EL OJO ESTRÁBICO
-RADIO PARA SORDOS.

*SÁBADOS A MEDIANOCHE POR FM MUNICIPAL, 92.7 MHz*

CHAMUYA SOBRE TANGO: PEDRO OCHOA FERNÁNDEZ
CHAMUYA SOBRE BIÓGRAFO: ALEJANDRO LUNADEI

*AUDICIÓN DEDICADA A LA HISTORIA. LA ESTÉTICA. LA ÉTICA. Y SI FUERA POSIBLE. A LA ESPIRITUALIDAD TANGUERAS.*

DENDE EL VIENTRE DE MI MADRE

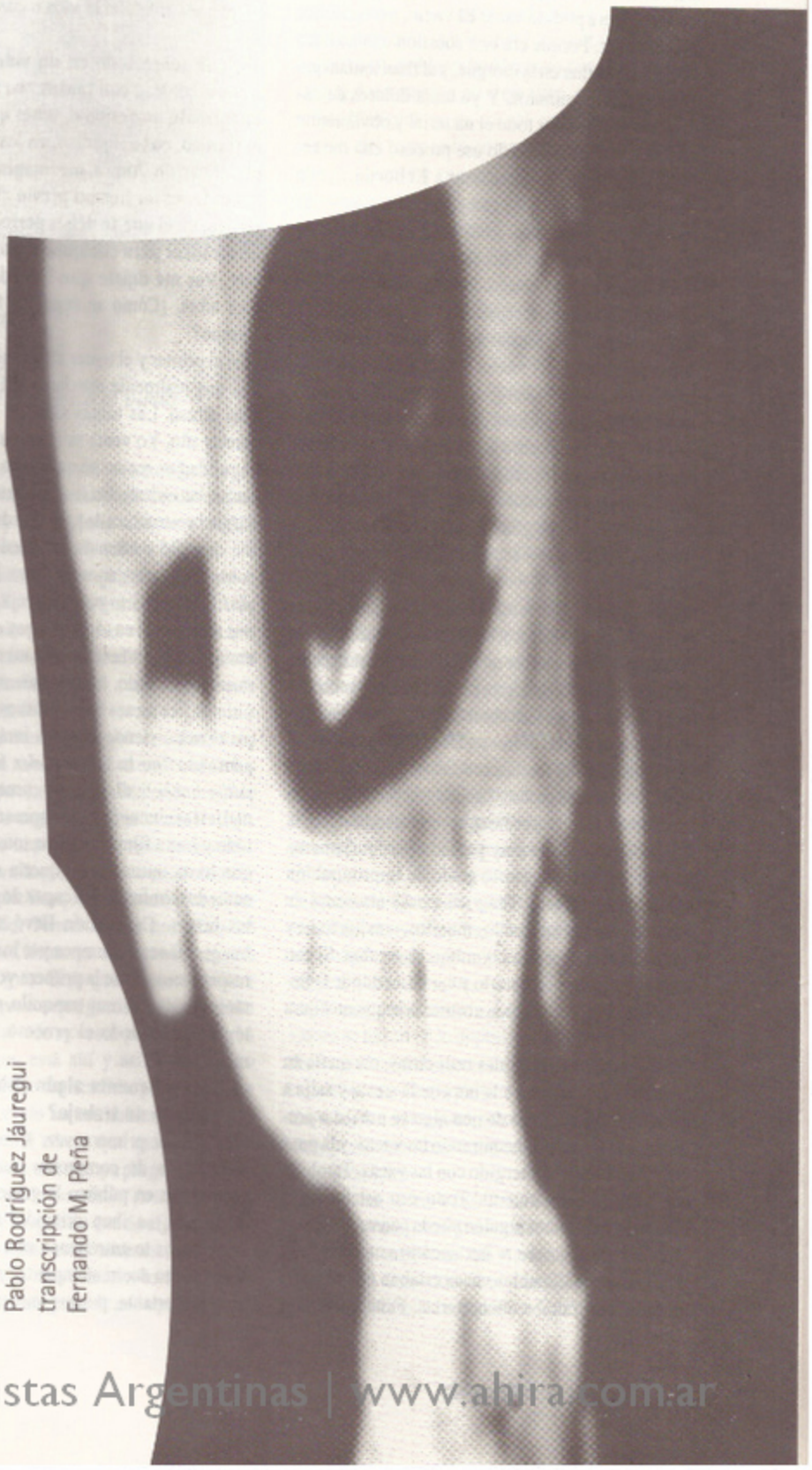

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Marcello Mercado

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

# El riesgo de exponer

entrevista por
Pablo Rodríguez Jáuregui
transcripción de
Fernando M. Peña



Marcello Mercado vive y trabaja en Córdoba, tiene 32 años y es responsable de una obra coherente, extraordinaria y perturbadora, que debe contarse entre lo más importante del video argentino contemporáneo. Sus videos más destacados son **Nubes** (1992), **La región del tormento** (1992), que fue elegida por el Festival de Leeds este año para prologar una proyección del clásico **Repulsión** de Polanski, y **El vacío** (1994). En el marco del III Festival Internacional de Video de Rosario, Mercado estrenó su último trabajo, **El borde de la lluvia**. La primera intención de esta entrevista fue indagar sobre la elaboración de esa obra en particular; la segunda fue obtener –hasta donde fuera posible– una charla entre dos realizadores que han producido obras radicalmente diferentes aunque comparten frente al trabajo un mismo compromiso exorcista.
*Fernando M. Peña*

Rodríguez Jáuregui: **–¿Podrías describir cómo se da en vos el proceso creativo?**

Mercado: –Siempre hay algo, llamalo una idea, no sé: algo. Para el caso de **El borde de la lluvia** yo sabía que ese algo tenía que ver con fetos y con cuerpos masculinos desnudos. Pero no tenía ninguna articulación entre unos y otros, lo único que presagiaba era una cosa horrible. Primero porque todo lo que tiene que ver con fetos iba a conectar con esa cosa mortuoria que, si bien existe, es muy asquerosa. Como lo que fue **El vacío**, caminar por esos charcos de grasa, de grasa humana... una inmundicia. Los fetos presagiaban algo peor que eso porque, bueno, es mucho más impresionante.

Y la cuestión de los cuerpos masculinos desnudos también me resultaba problemática. Todo el mundo tiene temas conflictivos; a mí en ese momento esta cuestión me resultó muy conflictiva con mi mujer. Ella se largaba directamente a llorar: "*¡A vos te gustan los tipos! ¡Buaaah!*". Y después todo el asunto de los fetos: estábamos viviendo con los fetos, se vuelven parte de tu familia...

Pero bueno, comencé a trabajar. Luego resultó que los hombres tenían que ser hermanos. Tampoco supe por qué. Y finalmente me interesaba mucho que la cámara, día por día, te iba a permitir averiguar algo, no sé, era otro presentimiento bastante difuso. No

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

tenía forma de probarlo, pero sabía que la cámara te iba a descubrir, no en el momento de la filmación sino cuando fueras a verlo. Era como cuando estás escribiendo, y no tenés tan clara la línea de un relato pero de pronto advertís que las imágenes te la van diciendo. Tuve más coraje con la cámara que en la realidad, digamos. Pero al final el material que grabé con los hermanos no lo pude manejar, no lo usé en **El borde de la lluvia** y creo que va a ir a parar a mi próximo video, **Animales domésticos**. Primero no pensaba ni tocarlo, porque me resultaba muy conflictivo. Pero me dijeron: "*No lo hagas si te pone tan mal*", y ese fue un estímulo. Pensé: "*Fantástico, ahora lo hago*".

Yo no hubiera podido hacer **El vacío**, por ejemplo, sin mi mujer. Porque era una cuestión de una hora y media de grabar en la morgue, y al final tenían que quedar catorce minutos. Y yo tenía dolores de cabeza, no podía mirar todo el material y obviamente no podía editarlo. En todo ese proceso ella me resultó una ayuda. Pero llegamos a **El borde...**, ella fue un obstáculo, sentía que yo no podía hacer **El borde...** y entonces mi gran tema fue separarme. Como me ocurrió ésto, fue fantástico, de golpe me liberé. Y al mismo tiempo ocurrió que comencé a pintar nuevamente, después de muchos años. Yo estaba cayendo, en último caso, en una imagen más bien documental. **El vacío**, para mí, fue estirar las posibilidades del video crudo, yo sentía que cualquier color que le pudiera poner, cualquier recurso, era terrible en relación a los muertos. Para mí todo tenía que ser crudo: cruda la imagen, cruda la luz, crudo todo. Y el resultado provocó tanto rechazo que yo creo que me educó para hacer **El borde...**. Todos estos factores secundarios fueron armando la cosa.

Cuando accedo nuevamente a la pintura, me conecto con formas, colores y un sentido de distribución en el espacio que antes no tenía. Con la imagen de video siempre dejás algún rastro, pero la pintura es como un absoluto. Eso contribuyó mucho a que pudiera sentirme más cómodo. De golpe, lo único que me intranquilizó fue la cantidad de plata que tenía y el tiempo para editar. También la posibilidad de encontrarme con un editor que me entendiera. En la edición todo estaba muy pautado pero justamente eso me permitía un cierto grado de improvisación que disfruté mucho. Tengo una base necesaria de respeto: eso fue así con los muertos, con los fetos y debería ser así con los hombres desnudos. Si eso está ahí, hay que respetarlo y ver hasta dónde te lleva. No quería caer en una abstracción que no dijera nada.

Para obtener las imágenes necesarias, me metía en el auto con la cámara a la hora de la siesta y salía a buscar. Estaba seguro de que algo se me iba a presentar. Así terminé encontrando las vacas, y la pasé bárbaro ahí solo sumergido con las vacas. También encontré al gato muerto. Todo eso estaba en el camino. Y entonces alguien puede pensar: "*Ah, vos filmás vacas porque te las encontraste, nomás*". Pero no, en realidad las vacas estaban en mí desde el principio; faltaba encontrarlas. Faltaba dar con esa cosa concreta. Hay una cierta combinación entre las cosas que preparás y las cosas que te van pasando cada día. Me parece importante respetar eso, creo que ahí está la clave.

Cuando trabajás, tenés tres cosas a tu favor: nadie tiene, para bien o para mal, la geografía de tu país; nadie tiene tu historia como país y nadie tiene tu historia personal. Son tres cosas enormes a favor tuyo. Pero hace falta, es indispensable, una disciplina. Una disciplina terrible, para que todo se equilibre. Y también para todo lo que es la parte, digamos, administrativa del trabajo: los festivales, las inscripciones, los paquetes... Todo eso te come vivo. Y te puede arruinar la vida de relación. Pero no podés hacer nada sólo con la idea o con el talento; no te sirve.

**–Es que sobre todo en un video tan complejo como** El borde..., **con tantos niveles de cosas y en un formato profesional, tenés que caer sí o sí en lo técnico, en lo riguroso, en los** *time codes*, **en la planificación. Ahora, me imagino que en tu caso debés tener un tiempo previo absolutamente elástico, en el que te debés permitir la posibilidad de arrancar para cualquier lado, de darte mucho aire. Vos me dijiste que** El borde... **te llevó unos tres años. ¿Cómo se repartió tu laburo en ese tiempo?**

–En el primer y el tercer año se hicieron las imágenes que realmente quedaron. El segundo año fue más difuso. Las tomas salieron básicamene en el primer año. Yo venía muy embalado y con mucha seguridad en ya no sé qué, pero la tenía. Buscaba cosas, las encontraba, estaba determinado y de ahí surgió la estructura de todo el video. El segundo año me desinflé y además me quedé sin fondos. Ahí comencé a trabajar mucho con los hermanos y se perfiló el conflicto con mi pareja. El video se estaba transformando en algo más *gay* que otra cosa, y no era mi interés. Me separo de mi mujer e inmediatamente cerró todo. Me dí el tiempo necesario y los últimos tres meses fueron claves: el primero estuve paralizado, viendo algunas imágenes del video y pensando "*no lo voy a poder hacer, no lo voy a poder hacer*"; el segundo comenzó toda la actividad, vi las cincuenta y dos horas de material, hice de todo y hasta filmé la última toma, la de los pollos, que hasta entonces no quería salir. Una semana antes de terminarlo era capaz de recitar de memoria los textos. De edición llevó sólo 31 horas. La imagen tiene sus tiempos y te los pide sola, hay que respetar eso. Y fue la primera vez que me senté a la mesa de edición muy tranquilo, muy suelto. Disfruté mucho de todo el proceso, con el editor nos matamos de risa.

**–¿Tenés en cuenta algún público cuando estás preparando un trabajo?**

–Esta es la primera vez. Con **El vacío** tuve la experiencia de comprobar que cada vez que lo pasábamos en público la gente vomitaba, se descomponía, se iban gritando, insultándome. Los americanos te entretienen con cualquier bofe que tengan para decir; siempre te entretienen. Y eso es muy importante, porque uno en la vida va a tener tres o cuatro ideas y nada más. Así que me entusiasmó mucho la idea de explorar las diferentes formas de exponer esas ideas, de contar algo, aun con una estructura asociativa como es la del video de creación.

**–Creo que Micki Kwella era el que decía que había un desfasaje entre la velocidad de lectura del espectador acostumbrado a mirar televisión todo el día y la velocidad en la que narraba el videoartista. Hasta los videos más vertiginosos eran "lentos" con respecto a esa velocidad de captación. Calculo que eso pasa porque cuando uno genera material de la nada es muy difícil aprender a cortarlo, saber distinguir hasta dónde sirve, hasta dónde vale la pena.**

–Sí, es perturbador. Hay cosas que hay que eliminar, que tenés que eliminar en un acto heroico. Ahí se prueba hasta dónde te llega el amor por lo tuyo.

**–**El borde de la lluvia **tiene una textura que, aunque se va modificando, tiene una base recurrente y parece animada.**

–Bueno, de los nueve *off-lines* que hice para **El borde...** el último fue "Restos de mi madre" que me permitió soltarme para manejar los tiempos. Cuando se murió mi madre y tiraron el cuerpo, yo tomé todo lo que lo rodeaba –paquetes de inyecciones, el diagnóstico de cáncer terminal, todo– y lo fotocopié. Hice pilas de fotocopias, las pasé a acetato y luego, al tener los acetatos apilados, y sumarle vidrios, se daba una sensación de profundidad que yo estaba buscando. Pero la imagen era muy lenta, muy tonta. Así que empecé a trabajar con monitores y a sumar espejos. A los acetatos les puse todas las luces que pude y les di una coloración con óleo para después trabajar otros colores en la computadora, alteré la velocidad de la cámara para conseguir una vibración, trabajé con el *zoom* digital –que altera mucho la imagen y te da más temblores– así que el resultado es la suma del movimiento de la alteración de la velocidad de la cámara, de los monitores con espejos, del *zoom* digital y, finalmente, de un trabajo cuadro por cuadro. Cada elemento agregado proporcionaba una textura distinta.

**–Tengo la impresión de que, tanto a nivel formal como temático, no dejás nada para el próximo. Me parece que es exhaustivo lo que hacés, que agota el tema, digamos. Hay muchas cosas con las que otros realizadores hubieran hecho un video por sí solo. Y vos, bueno, decís que hiciste otro video con lo que no pudiste meter en éste.**

–Sí, tengo dos videos para el año que viene. Uno se llama **Animales domésticos** y el otro es el primer tomo de **El capital** de Marx. **Animales domésticos** es lo que me sobró de **El borde de la lluvia**, el material con los hermanos, la parte que no fue. Pero además, después de **El borde...**, quedé con una enorme necesidad de exposición física, de exponer mi físico. Tampoco puedo decir por qué, pero personalmente me siento más cerca de **El vacío** que de **El borde.... El vacío** me altera y éste no, éste es sobrio. Y me sentiría paralizado en la sobriedad. **Animales domésticos** es una especie de reacción contra esa sobriedad: voy a estar desnudo, voy a

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

bailar desnudo, voy a coger algunas mujeres, también (ya está filmado), mientras los hermanos entre ellos... El tema es el incesto. No lo quiero tomar seriamente, sino como un estudio para llegar a **El capital**, que sí va a ser algo grande. Pero antes necesito soltarme. Vos sabés cómo no interviene nuestro cuerpo en nuestro trabajo. Y cuando te filmás cogiendo con una mujer, estás muy expuesto. Tenés ese tamaño, esas son tus posibilidades con ella y, bueno, es así. Cuando bailás, peor, porque todo se achica, se minimiza. No importa que uno haya ganado concursos... En fin, necesito eso. Siempre bailé, siempre me apasionó la cuestión de la expresión física, pero nunca me animé a exponerlo, siempre lo delegué en otros. Ahora voy a hacerlo, necesito hacerlo yo. También es como una forma de lealtad para con los chicos y con la protagonista, todos ellos también se expusieron mucho. El video tiene que ver también con el sexo con animales, que aunque parezca algo terrible no es morboso. Tiene que ver con la cercanía de los animales en relación a las primeras experiencias sexuales. Entonces, es todo un gran baile alrededor de perros muertos. Soy un gran fanático del perro de tu **Ejercicio Nº 2**, me parece que tiene una tristeza excepcional, una cosa que me pega muchísimo. La toma en la que están las botellas sobre la mesa y pasa la luz... No sé, ese trabajo es extraordinario. Tiene una cosa tan vital, tan distinta. El **Capitán Cardozo** está bien, pero ¿qué vas a hacer con los otros capítulos? Porque te vas a encontrar distinto, ¿cómo vas a responder? Yo no sé qué voy a hacer después, pero sé que ahora **Animales domésticos** tiene que ser de esta forma.

**–En** El borde... **hay imágenes tan crudas como las de** El vacío, **pero están "suavizadas", digamos, por los procesos digitales, por las capas sucesivas de efectos. El material está menos crudo, están los fetos, pero no frontalmente expuestos sino con una luz, con un encuadre, y todo eso metido dentro de otra cosa. No es como que el video te viene a atacar, sino más bien como que vos tenés que ir a leer lo que hay ahí. Son casi extremos. Como vos decís, está la imagen documental que no podés tocar porque harías una chanchada, la imagen que te exige dejarla así; y en** El borde... **está la manipulación, una cosa encima de la otra, una estilización. Incluso tiene momentos de distensión, casi de incursiones humorísticas. Has estado más considerado con el espectador, hay una entrega más "amable". ¿En qué posición quedaría el posible espectador de** Animales domésticos**? ¿Vas a recurrir otra vez a la imagen "pelada", o vas a procesar...?**

–Es muy tentador ésto. No creo que pueda volver a **El vacío**. Me sentí seducido con las posibilidades de decirlo de otra manera. De un cuidado. En su momento **El vacío** fue así, pero ahora no hay modo de retornar. Es como la pérdida de la virginidad. Tiene que ver con la eficacia, pero eso también es una trampa. Todo es una trampa: las posibilidades, la tecnología. Uno tiene que encontrar el equilibrio. Pero **El vacío**, aunque me fascina, me hizo sufrir mucho, me hizo sentirme señalado, apartado. Salvo

*Marcello Mercado*

en la presentación:
*imágenes de* ***El borde de la lluvia***

mi ex-suegra, que lo vio tres veces seguidas, la gente lo odió. Fuimos a pasarlo a la facultad y tuvimos que sacar a dos mujeres desmayadas. Un poco **El borde...** fue como hacer los deberes.

**–¿Para qué considerás vos que sirve un video independiente? ¿Para qué es que se mete uno de cabeza a gastar miles de dólares en un video que va a hacer un circuito tan reducido, más allá de la necesidad de trabajar para resolver los quilombos personales de uno?**

–Ni idea, creo que eso es algo que está por averiguarse. Espero que nuestro destino no sea el de los superochistas, cuya obra hoy nadie puede ver. Me parece que lo único urgente es el próximo trabajo. Porque creo que lo importante es estar preparado, no sé para qué, pero hay que estarlo para no tener dudas cuando llegue. Porque sólo con la suerte no se va a ningún lado. Tenemos más posibilidades que en otras épocas, estamos en el medio de una revolución tecnológica. Creo que vamos a tener un mejor destino. Me parece que producimos un efecto en la gente, que tal vez no esté planteado como necesidad, pero que está ahí y es bueno. En lo personal, el video me ha servido para formular cosas que de otro modo no me hubiera animado a formular, y creo en el efecto que eso tiene en la gente. Pero también es una trampa preguntarse para qué sirve. Es imposible contestar eso. Si vos comenzás a plantearte preguntas que de alguna manera te impliquen un fin, estás muerto: caés en el discurso del poder. Es muy tentador lo de la "utilidad", pero hay que protegerse de ese tipo de cosas.

## Apuntes sobre una obra

por Andrea Molfetta

Una mirada sólida: arriba, las nubes; enfrente, el vacío; aquí, la región; alrededor, el borde. En su interior, un gran silencio o un grito: el cielo infernal de la conciencia. En el medio, la lucha contra el engaño de sí mismo, contra la mediocridad. Mercado vive este mundo tocándolo. Tacto, sentido del yo/otro, y luego, el dilema de la comunicación. El suyo es un arte removedor, preocupado en comunicar, en estar vivo en el juego interpersonal. Del silencio al discurso sin grados intermedios. Una poética política, una poética de la micropolítica del cuerpo tal como la concibió Foucault.

Los trabajos de Marcello Mercado circulan como la sangre, fuertemente, en el eje ético-estético. La metáfora biológica no es casual, porque tanto en **La región del tormento** como en **El vacío**, el cuerpo es instrumento y caja de resonancia, lugar de encuentro del yo con el otro (el sexo y la política), del yo y la nada (la muerte). *"Mis trabajos intentan focalizar los elementos biológicos y las construcciones sociales religiosas que escamotean nuestra propia mente, nuestra única posibilidad de libertad. Mientras no la reconozcamos, estaremos bajo el dominio de la idiotez"*.

¿Cómo es el cuerpo de imágenes y sonidos de su obra? Estos fuertes elementos de su trabajo se traducen en una vocación por lo explícito. El video, entre registro analógico y soporte de lo digital, es trabajado en esos dos extremos, brazos de una hélice que hilvana una imagen-pensamiento en desarrollo. La cámara es cruda, mira sin tapujos, no cierra sus encuadres. Un hambre imperativo desprecia toda vocación esteticista. Si se trata de muerte, mira cadáveres; si se trata del país, mira sus símbolos; si es la locura, mira los dibujos de los internados. En todos los casos, procurando un sentido, convirtiéndose en un ojo que navega en lo –literalmente– obsceno.

Para Mercado, el video es un campo de mostración de cuestiones que difícilmente aparecen en la vida cotidiana y, fundamentalmente, en los otros campos audiovisuales. De esta manera, hace del video un lugar en el que sobreviven esperanzas del arte como acción transformadora, lejos de aparatos industriales masificantes y conformistas. Pero estas imágenes no aparecen solas, sino articuladas entre sí y con sonidos, en asociaciones-montajes tan impactantes como su cámara. Estas articulaciones se basan en lo digital, recurso introductor de dos importantes factores de su sintaxis audiovisual: la palabra escrita y la pintura electrónica. Tanto una como la otra consiguen poner en escena figuraciones y pensamientos de imposible intensidad dentro de lo analógico.

Una poética sólida y polémica dentro de un medio que no siempre consigue fundamentar sus trabajos (mucho menos criticarlos) y, principalmente, generar obra, en el sentido de un trabajo continuo y orgánico de reflexión-creación.

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

## III Festival Latinoamericano de Video Rosario '95

por Fernando Martín Peña

Nuevamente, los organizadores desplegaron el evento apuntando a mucho más de lo que recomendaban los medios disponibles para realizarlo[1]. Nuevamente, el balance fue positivo a pesar de las dificultades que, como es la tercera vez, ya son reiteradas y notorias. Nuevamente se percibieron dolorosas internas locales y la necesidad de trabajar a contrapelo (un prometido subsidio del INCAA nunca llegó), pero a pesar de todo, el festival sigue siendo convocante y único en su especie.

Lo que mantiene esa condición de singularidad son los seminarios y las mesas de trabajo y en general hubo acuerdo en que esas actividades fueron lo mejor del evento. El concurso y la muestra de videos, en cambio, merece más atención aunque deba juzgársela dentro de un contexto definido y sea sólo una parte del Festival. La exclusión de obras como **Minga de tiradura** (Daniel Evans), **Labios de Churrasco** (Raúl Perrone) o **Igrushki** (Sarser-Waisman), habla peor del jurado de preselección que de los films y abre un gigantesco interrogante sobre el resto del material presentado. La nómina de videos que llegó a la muestra evidencia además un criterio tan demagógico como discutible, que llevó a cometer ostensibles desatinos.

La inclusión en competencia de trabajos como el documental institucional **Germán Abdala** (Juan Pablo O'Dezaille para ATE) es incomprensible, a menos que se considere en las bases que la nobleza de un tema es garantía de carácter competitivo. En la misma línea, es conmovedor el video **Los chicos no olvidamos** (Emiliano y Nicolás Di Giusto), realizado por hijos de desaparecidos, pero su exclusión de la muestra debió ser automática porque está fechado en 1990, según lo corroboran los testimonios recogidos en el video y también los títulos finales. El sitio de estos trabajos, y otros en las mismas circunstancias, era una muestra paralela o una exhibición especial destacada.

Tampoco debieron llegar a la muestra competitiva una serie de trabajos animados cuadro a cuadro en fílmico, aunque tengan edición final en video, por la sencilla razón de que la técnica que los coloca en el rubro "Animación" es propia del cine y no del video. Eso fue lo que pasó, por ejemplo, con **Vade Retro**, que Jorge Beccaría realizó pacientemente pintando a mano sobre celuloide obteniendo un resultado extraordinario pero que corresponde a otro festival, a menos que los organizadores decidan dividir este rubro en "fílmico" y "video", porque las técnicas de animación en ambos formatos no pueden compararse entre sí. El jurado de preselección debió advertir también que **La piel de la gallina** (Nicolás Saad) no podía llegar a la competitiva porque se trataba de un corto realizado íntegramente en fílmico, pasado a video y presentado en este festival de un modo que corresponde calificar de chanta.

Aunque todo ese material haya sido descalificado después por el jurado principal, ocupó irregularmente valiosos minutos de la muestra competitiva que podrían haber permitido la inclusión de otras obras.

**Ficción**. Resultaron premiados la ingeniosa **Qu'est-ce que c'est?** (Flavio Nardini), y **Artefacto de primera necesidad** (Juan Carlos Maneglia y Tana Schembori), una insólita producción paraguaya en la que una esposa aburrida alcanza la realización sexual con una aspiradora. Deben citarse además **La mirada** (Alejandra Romero), en particular por la interpretación de su protagonista femenina, **Tres estaciones y un día** (Pablo Vieitez), uno de los pocos videos de ficción con una verdadera idea de trabajo estético con la imagen, y **Julieta e Romeu**, un video de eficaz intención didáctica sobre sexualidad que se las arregla para cumplir su cometido con gracia e imaginación.

**Animación**. Se impuso cómodamente (también con el voto del público) la serie uruguaya **Tabaré**, dirigida por Tato Ariosa y producida por Mario Jacob, que utiliza estupendamente la tecnología digital para animar dibujos con fidelidad a los originales e ingenio en el manejo de los tiempos. Resultó intrigante **Pulitzer** (Carlos Lascano), que por momentos alcanza un clima de extraordinaria opresión y en otros segmentos parece inconcluso.

**Documental**. Lo más interesante de la muestra volvió a encontrarse en este rubro. Fueron premiados **Siete Miradas** (Gustavo Domínguez, México), trabajo sobre siete fotógrafos muy diversos que adapta hábilmente su forma narrativa a cada uno de ellos, y **Yo, la más tremendo** (Aldo Garay, Uruguay), mirada sensible y desprejuiciada sobre un grupo de travestis de Montevideo. Garay registró su material tras un año de trabajo previo, lo que le permitió que su cámara fuera literalmente "invisible" para los protagonistas. Un largo plano secuencia abre el trabajo sin más aclaraciones, y es a través de esa toma que el espectador ingresa en la naturaleza del tema y la personalidad de cada uno de los protagonistas.

Hay que citar además **Los Ferro** (ver *Film* 15); **El Oviedo** (Damián Finvare y Claudio Arangona), un trabajo de engañosa sencillez que busca y logra capturar la singular gestualidad del curda; **Los llamaban los presos de Bragado** (Mariana Arruti), que merece un espacio más extenso que el disponible aquí, y **Yo también tengo nombre** (Elizeu de Sousa, Brasil).

**Arte**. Se impuso cómodamente Marcello Mercado con **El borde de la lluvia**, que se comenta en otra parte de esta revista. También hubo entusiasmo por los varios, austeros trabajos que presentó el colombiano Carlos Etcheverry (en particular **Mo-**

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

**rir de amor**) y por **De niño** (Farji-Trilnick).

**Videoclip**. Se presentaron muy pocos y el conjunto resultó escasamente representativo de todo lo que se produce, lo que quizá indique la necesidad de promocionar mejor la existencia de este rubro. Compartieron el premio **Felpa/Plush**, húmedo trabajo rosarino de Javier Bellitieri, y **Esbirros** (Eduardo Linares) una guarrada sobre tema de Los Tricicloclos que se desarrolla en un gimnasio y termina en una orgía.

**Video rosarino**. El premio fue compartido a desgano entre el correcto **Las puertas** (Hernán Sánchez) y el pretensioso **Last Night I Was in the Shadows' Kingdom** (Pablo Formaggini). La pobreza general del material local en concurso fue explicada por el funcionario Raúl Bertone, director de la Escuela Provincial de Cine, denunciando la existencia de un plan diabólico urdido en el seno del Festival para hacer quedar mal la obra de la escuela y, por extensión, su gestión en la misma. En el empeño de exponer esta versión vernácula del Dr. Mabuse, Bertone pasó por alto no sólo que algunos trabajos de la escuela resultaron premiados, sino también su propia política al frente de la institución, que se basa obsesivamente en la realización de cine en fílmico como objetivo final. Si en su escuela Bertone predica una y otra vez que el video es apenas una alternativa económica previa al cine, no puede esperar que los resultados en ese formato sean obras acabadas sino apenas ejercicios, que no ocultan su condición de tales y en su mayor parte se caen a pedazos frente al trabajo de realizadores que pueden prescindir del celuloide para decir lo que sienten.

## IV Festival Francolatinoamericano de Video-Arte

por Mariela Gargano

Tuvo lugar durante la segunda semana de octubre, y se exhibieron las obras que -según criterio de los curadores responsables- representaban lo mejor de Argentina, Brasil, Colombia, Chile y Francia. Fuera de concurso, se eligieron dos trabajos para la apertura y el cierre del evento: **La**, de Sandra Kogut, y **Planetópolis**, de Gianni Toti, uno de los intelectuales italianos más destacados de esta época y de cuyo trabajo hablaremos en un próximo número de *Film*.

**Panorámica argentina**. Dentro del panorama de los medios de expresión artística, en tanto apoyo, el video-arte se encuentra en el último escalón pese a contar con una camada de realizadores que a fuerza de insistir en su búsqueda impiden que la carencia los frene. La ayuda económica que reciben es escasa y los espacios que los exhiben son siempre los mismos: el Centro Cultural Ricardo Rojas, el Instituto de Cooperación Iberoamericana, el espacio Giesso y el Centro Cultural Recoleta. En el Festival intervenieron los dos primeros, con la colaboración de la Embajada de Francia.

La presentación de la selección argentina correspondió a Sara Fried, miembro del jurado, y a Claudio Caldini, quien sostuvo que el actual grupo de realizadores propone como punto de partida la pantalla como un espacio múltiple. Una muestra de dicha afirmación fue la obra de Sebastián Quintana **Desayuno**, realizada en base a un poema de Jacques Prevert. Una voz en *off* despliega el texto en su idioma original y la imagen y el tratamiento del color (de tonos fríos) refuerzan el clima del poema. A su vez, en **El fondo del vaso**, Fabio Guzmán propone el tema del alcoholismo trabajando con la repetición tanto en la imagen como en el sonido (mediante una voz recriminatoria). En un momento recurre a un círculo (de color "tinto") que toma el lugar del rostro del protagonista apropiándose de su identidad. En cuanto al video **Ir a**, la cámara de Iván Marino se acomoda en un asiento de un tren y registra el viaje tomando algunos personajes. Tuvo un lugar destacado **De niño**, obra de Sabrina Farji y Carlos Trilnick, trabajo que se había presentado en el Centro Cultural Recoleta junto con la instalación del artista plástico Remo Bianchedi, quien aportó el texto. Aquí la infancia y la memoria ofician de temas a los que remiten una serie de imágenes cargadas de ausencias, mientras un texto escrito cruza la pantalla en silencio. Debe destacarse la música compuesta especialmente por Bob Telson, compositor nominado al Oscar por su trabajo para el film **Bagdad Café**. A diferencia de otros videos que acompañan las muestras de los artistas plásticos, cabe señalar que **De niño** se suma a la obra de otro artista sin intención ilustrativa, que es lo usual en estos casos.

En la muestra estuvieron también **La noche de los feos** de Pablo Rodríguez Jáuregui (ver *Film* 13), **Lecho** de Arturo Marinho, **Un día bravo** de Iván Marino, y **El vacío** de Marcello Mercado.

**Robert Cahen**. Durante el seminario sobre video-arte que realizara el año pasado, dentro del marco del III Festival Iberoamericano de Video-arte, Cahen habló llanamente sobre su obra y su forma de trabajo, y respecto de lo último mostró las imágenes en bruto de lo que luego sería **Siete visiones fugitivas**, exhibido en esta edición del festival. Las imágenes registradas fueron el resultado de su viaje por China. El material era abundante y aunque el realizador todavía no tenía tomadas decisiones respecto del montaje, ya transmitían un clima extraño y misterioso. Cahen aseguró que siempre tiene una idea global de lo que va a hacer y la intención de contar una historia. Trabaja por secuencias, tanto de imágenes como de sonidos, y mantiene un hilo conductor que unifica lo que se quiere contar. No se considera un creador de efectos, y utiliza los medios que la tecnología le ofrece para expresarse.

**Siete visiones fugitivas** son definidas por el realizador como siete poemas cortos, que muestran distintas situaciones y lugares por los que ha pasado. Cuando se le preguntó si su obra giraba en torno de algo específico, dijo que captar cierta visión de lo natural permite registrar al hombre de un modo distinto y que su interés consistía en mostrar "*la persistencia de vivir del ser humano*".

En uno de los poemas –donde no usa ningún efecto y el sonido es tomado en directo–, la cámara recorre jardines de Pekin y avanza entre altas ligustrinas. Se cruzan distintos personajes emitiendo sonidos que por momentos parecen gritos o quejas, y desaparecen. Siempre en movimiento, la cámara busca, se detiene en lo que atrapa, y lo sigue hasta que vuelve a desaparecer. Los "gritos" son monótonos y permanentes, agudos e inquietantes. Cuando Cahen mostró este fragmento en el Seminario, se supo que los personajes eran cantantes de ópera que hacían allí sus prácticas, pero en ese momento no sabía si en la factura final de la obra iba a explicar ésto de algún modo. No lo hizo y esa decisión enriqueció el trabajo, al alejarlo de lo anecdótico.

La fase de edición es para él tan importante como la de grabación: es el "*lugar donde se fabrican nuevas imágenes*". Tiene intensas jornadas de doce horas a quince horas sin interrupción y por lo tanto considera imprescindible, en el momento de ordenar su material, tener a su lado alguien que pueda ser objetivo con el material y que tenga oficio de editor. Compara su trabajo con una esponja que debe absorber las ideas, las intenciones y los sueños, y acompañarlo en la realización. Un elemento que Cahen considera esencial, es el ritmo de los planos entre sí y los micro-ritmos que se juegan dentro de cada plano. El problema de los tiempos es un planteo constante, que a veces, dijo, el editor



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

sabe determinar mejor que el realizador.

Otra zona fundamental de sus obras es el sonido, que en ciertas ocasiones reemplaza la falta de imágenes y otras marca un contrapunto entre ambas. Este divorcio entre ojo y oído desnaturaliza, desincroniza y luego une. Cahen estudió música concreta con Pierre Boulez y a partir de esta experiencia tuvo la posibilidad de componer su propio mundo sonoro, escribiéndolo de manera no tradicional a partir de las cualidades del sonido (intensidad, altura, timbre y duración). En **Siete visiones fugitivas** el sonido se materializa en la sala, revelando el trabajo a conciencia de los planos sonoros que es habitual en todos sus trabajos.

**Sandra Kogut**. La idea de "estar lejos" o "sentirse extranjero", es un tema universal para Sandra Kogut. La cuestión aparece tanto en **Parabolic People** donde reunió mensajes dejados por gente de distintos lugares del mundo, como en **La** y en su actual programa de TV *Brasil legal*. En **La**, que es su primer trabajo realizado en fílmico y posproducido digitalmente, la protagonista TB es una mujer que sueña con un lugar ideal, espacio fuera de campo que se materializa mediante llamadas telefónicas con su hermana, quien alguna vez se fue y ahora la conecta con ese lugar soñado. Todo transcurre en la periferia de Río de Janeiro, sitio que Kogut muestra marcado por la tradición, la música, el cruce de razas y la pobreza, utilizando imágenes documentales (fiestas tradicionales) mezcladas con las de ficción.

TB nunca cambia su vestuario, lo cual según Kogut subraya la idea de que no hay paso ni presencia del tiempo. La protagonista atraviesa distintas situaciones: está sola, establece complicidades con una amiga, se aburre, baila, se alegra y espera en una puerta. Kogut asegura que nunca quiere contar una historia y que piensa guiones que luego modifica sensiblemente. En *Brasil legal*, la conductora del programa –Regina Casé, actriz protagonista de **La**– viaja por Brasil, rescata tres extranjeros residentes y comparte con ellos su vida, sus afectos y su ámbito. Este programa de TV se presentó en el Festival destacando que es la primera vez que el canal brasileño O Globo incluye en su programación un material de estas características.

## II Festival Internacional de Escuelas de Cine

por Luciano Monteagudo

Organizado por la Fundación Universidad del Cine desde el 30 de octubre al 4 de noviembre, el Festival terminó con un claro ganador: el documental. En la categoría Cine se impuso **El abuelo Cheno y otras historias** (México, 30', 35mm.) y en Video hubo un premio *ex-aequo* para **Sposob na zycie** (*Forma de vida*, Polonia, 22', Betacam) y **Mujeres en el EZLN** (México, 30', U-matic), tres trabajos inscriptos netamente en el campo del documental.

Quienes tuvieron oportunidad de ver **El abuelo Cheno**, de Juan Carlos Rulfo, una producción que reúne a un grupo de viejos habitantes del estado de Jalisco, que cuentan sus recuerdos de los días postrrevolucionarios de 1920, dicen que se trata de un film notable, de una madurez expresiva infrecuente en trabajos provenientes de escuelas de cine. Este cronista, que integró el jurado de video, sólo puede dar cuenta de las veinte horas de material de su categoría, pero parecen suficientes para probar que el documental está bien y vive en buena parte del mundo, salvo en la Argentina.

Apenas cuatro de los dieciocho trabajos nacionales presentados en competencia fueron documentales y ninguno parecía tener un objetivo demasiado preciso, como si sus realizadores no hubieran llegado a decidir qué franja de la realidad pensaban abarcar. O bien había demasiado material –**Los grandes de la calle** (Ezequiel Nóbili, 17', S-VHS), **Cadáver exquisito** (Jorge Grassi, 12' 50", Betacam), **Bajo tierra** (Puente/Ceballos/Zurell, 22', VHS)– o bien parcía escaso, como sucedía con **María** (Ariel Epstein, 6', S-VHS). En un extremo, la información era indiscriminada, se acumulaban los testimonios sobre un tema y la falta de criterio en la edición hacía perder dirección de sentido a los trabajos. En el otro, se podía intuir un mayor rigor formal, pero el retrato del personaje –una chica que juega con fuego– finalmente parecía quedar inconcluso. Si había un rasgo en común, se podía pensar que era la falta de referentes, de una tradición en el género, como si estos ejercicios hubieran surgido de la nada, un problema que ciertamente no es privativo del documental. Gran parte del cine argentino de hoy parece sufrir la misma orfandad.

En los mejores documentales llegados del exterior, en cambio, lo primero que se impuso era un cierto sentido de pertenencia, como en el caso de Polonia, cuya célebre Escuela de Lodz envió dos trabajos inscriptos en la más estricta tradición documentalista de Europa del Este. **Dziadek Broneczek** (*Abuelo Broneczek*, 13', Betacam), de Jacek Filipiak, describe con una austeridad de medios y una sensibilidad infrecuentes la vida cotidiana de un anciano, que supo ser el cantante popular de su comunidad, un pequeño pueblo campesino en el interior profundo de Polonia. El hombre casi no habla y casi nadie –salvo algún comentario en la parroquia local– habla por él. La cámara simplemente registra su rutina diaria, sus acciones, sus sonidos y le basta con eso para dar una dimensión de la vida de ese hombre, de la soledad con que llega a su destino final. La muerte también está presente, pero de otra manera, en **Sposob na zycle**, de Mariusz Front, uno de los videos ganadores: dos jóvenes polacos cuentan sus experiencias como mercenarios en la guerra que desangra a la ex Yugoeslavia y explican las razones por las cuales eligieron matar como forma de vida (la traducción literal del título original). En una noche de alcohol, la cámara –que no pretende jamás estar oculta– toma distancia y deja que esos hombres se confiesen. Sólo las terribles imágenes de noticieros que parecen conversar con ellos y sus palabras, desprovistas de toda ideología que no sea la de la muerte ("*Quien dice que no encuentra placer en matar miente*", afirma uno de ellos), parecen empezar a explicar una guerra absurda, inexplicable.

El otro video ganador, **Mujeres en el EZLN**, de Guadalupe Miranda y María Inés Roque, logra con un têma y un procedimiento radicalmente distintos resultados similares: hay una intimidad, una familiaridad incluso en el retrato de sus personajes que consigue que una parte de la realidad ilumine el conjunto. En plena selva Lacandona, Chiapas, las combatienes zapatistas hablan de las condiciones de vida en México y de la vida de las mujeres campesinas, de lo que significó integrarse al movimiento revolucionario y la responsabilidad que conlleva la lucha clandestina en el monte. Familia, sexualidad, compromiso con la causa: ningún tema parece quedar afuera de este video que hace de un grupo de mujeres anónimas, embozadas en sus pasamontañas, un testimonio revelador de las motivaciones el levantamiento de Chiapas.

Lo que determinó que el material documental fuera siempre mucho más interesante que el de ficción fue precisamente esa capacidad para narrar historias de vida que los ejercicios puramente narrativos nunca lograron alcanzar. Es cierto que en las escuelas de cine el video se suele utilizar para los trabajos prácticos de los primeros años (el jurado de Cine dice haber encontrado mejor nivel en las ficciones de su categoría), pero aún así el documental pareció imponerse incluso por su enorme libertad formal, como la que demostró por ejemplo **Passante** (Paseante, 26', U-matic), un trabajo de Alejandra Lima, de la Universidad de Campinhas, que construye una compleja trama de imágenes y sonidos sobre los personajes de las rutas brasileñas. Aunque finalmente quedó fuera de competencia, por falta de subtítulos o lista de diálogos en español, **El sexto día** (Georgia, 30', S-VHS), de David Goujabidze, también demostró que el documental es capaz de dar su propia visión subjetiva del mundo, un poco a la manera de algunos de los films de no-ficción de Herzog, como lo prueba esta inmersión en un obsoleto instituto georgiano de rehabilitación donde tanto los pacientes como los médicos son mancos o cojos, y portan consigo sus prótesis como trofeos de guerra.

1. La edición anterior del Festival fue ampliamente reseñada en *Film* 10, octubre-noviembre de 1994.

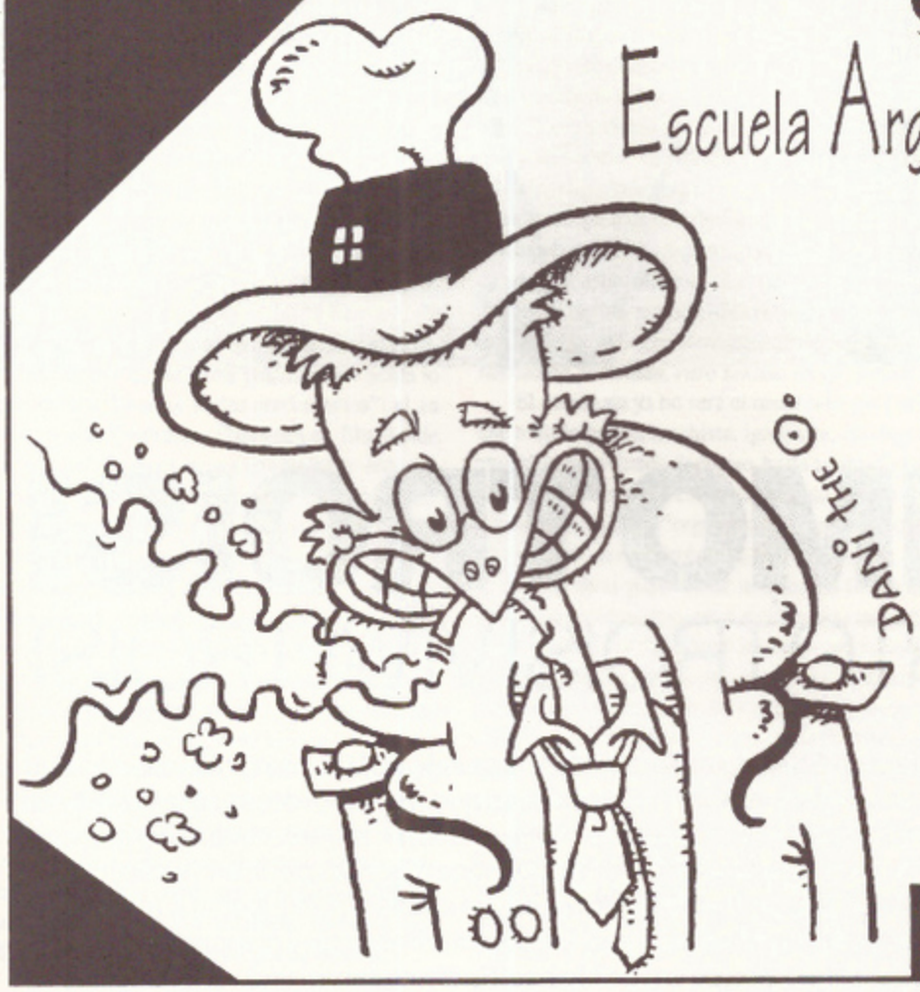
●

en la presentación:
***Dziadek Broneczec** (Abuelo Broneczec) (arriba), de Jacek Filipiak y **Cadáver exquisito**, de Jorge Grassi (abajo)*


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

cine-ojo
FILMS & VIDEO
Producción
Distribución
Documentales
Alquiler de Equipos
Tel: 87-4339
Fax: 865-0744

SOLO CINE
Películas
Libros
Revistas
Rodríguez Peña 402 esq. Corrientes
Capital Federal

eah
Escuela Argentina de Historieta
TACTICA


En E.A.H. podés aprender:
Con DANI THE O:
HUMOR GRÁFICO
HISTORIETA INFANTIL
CARICATURAS
Con NOE:
ILUSTRACIÓN
Con LUCAS Y MANCO:
HISTORIETA
Cochabamba 868 307-6170/7297
Informes: Lun. a Vier. de 10 a 21 hs.

**Film18** sale los últimos días de **febrero**

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

# MASSIMO TROISI

## MORTO TROISI VIVA TROISI

El cuatro de junio de 1995 se cumplió un año de la muerte de Massimo Troisi cuando sólo tenía cuarenta y uno. Debido a problemas cardíacos que soportaba desde su niñez, fallecía este actor y director que había seguido, sin lugar a dudas, la tradición de dos grandes cómicos napolitanos: Totò y Eduardo De Filippo. Hace algo más de un año se estrenaba en Italia **El cartero** (*Il postino*) el último film en cuyos créditos podía leerse su nombre, y en noviembre se estrenó en Buenos Aires. Figura allí como actor y guionista, en tanto la dirección se la había ofrecido a su amigo Michael Radford, con lo que Troisi cumplía una vieja promesa. **El cartero** narra la amistad de Pablo Neruda (Philippe Noiret) y un pobre e ignorante cartero (Troisi) durante el exilio del famoso poeta en una de las islas del Golfo di Napoli. Anduvo con el libro del chileno Antonio Skármeta (que el autor ya había llevado al cine como **Ardiente paciencia**) *avanti-indietro*, hasta que pudo filmarlo. Se cansó mucho en el trabajo y eso se nota en el film; prometió estrenarlo en un bar de la isla y se murió antes.

*Roberto Benigni y Massimo Troisi en una pausa durante el rodaje de* ***Non ci resta che piangere***

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

No resulta extraño que la considerara la película de su vida: dio vuelta la historia, le sacó la mirada chilena cambiándola por el teleobjetivo napolitano para decir que un chico simple puede ser importante en la vida de un intelectual complicado por la propia nostalgia. Lo hizo para avisarle a cierta gente culta que algo de cultura entendía, para recordarles que los napolitanos son del sur como los chilenos y que ellos también se tienen que exiliar cuando deben irse a trabajar a Milán. Como en aquella escena en el cine Splendor del film homónimo de Ettore Scola, en el que Troisi era empleado de Mastroianni, también luego de la proyección de su película póstuma se producía un aplauso gigantesco, emocionado. Fui testigo de lo sucedido en una sala de la perifieria pobre y camorrista de una ciudad decadente. Alguien presenció un fenómeno similar en el Cine Astra de Napoli, frente a la Universidad (donde van los intelectuales). Los diarios dijeron que pasó lo mismo cerca del Duomo di Milano, pero esa es una información difícilmente creíble. Claro que Troisi ya había muerto muchas veces (incluso su cartero del film, muere), porque desde chico se estaba muriendo del corazón y porque ya otro precursor del teatro napolitano, Eduardo de Filippo, había estado mostrando lo divertida que puede ser la muerte. Y porque como Troisi decía: "*La muerte termina siendo el momento de la verdad*". Pero la vez que mejor murió fue, diez años atrás, en un programa de RAI 3 llamado **Morto Troisi, viva Troisi**, en el que Troisi estaba en el cajón y al mismo tiempo recibía a los testigos de su funeral. Allí, un Roberto Benigni muy acongojado, afirmaba: "*No era una buena persona, tenía feo olor y se drogaba*".

A los argentinos solo se les concedió el derecho de ver tres de sus films gracias a que Scola lo consideraba "el actor de los sentimientos": el ya mencionado **Splendor** y **Qué hora es**, film donde Troisi también hace de emigrante pero esta vez para cumplir con la conscripción. En ambas películas, se puede ver que Scola necesitaba un actor que hiciese de buen tipo, joven y napolitano (lo que no es poco), payaso, humilde, tímido. Y con problemas con los padres por querer ser moderno como se es en el norte. Así Scola lo ayuda a universalizar un personaje que él había instalado por sí solo: actor del margen, o del sur, que viene a ser lo mismo. También se estrenó, aunque con escasa publicidad y repercusión, su primer film como director: **Ricominciò da tre** (*Comencemos de a tres*). Su cine es mucho más importante que las dos películas de Scola, pero al mismo tiempo más regional. Un dato puede ser revelador: **Splendor** fue vista por 211.513 italianos, mientras que **Ricomincio da tre** fue vista por 3.500.000.

¿Qué era hacer cine en Napoli para Troisi? No es muy difícil de entender, si uno se toma el trabajo de seguir a sus personajes a través de las películas: se parte de Piazza Garibaldi, una estación de trenes llena de basura, de chicos de la calle, de prostitutas tunecinas, de viejas fotos de Maradona junto a San Genaro y somalíes, muchos somalíes. Nos montamos luego en una línea del ferrocarril suburbano, con vagones hipermodernos, privado y caro; bajamos en San Giorgio a Cremano –la cuna de Troisi, una ciudad metida debajo del Vesubio, donde los hombres sólo van a dormir cuando tienen trabajo o se cortan algún miembro para jubilarse, y las mujeres cocinan o se venden. Manda la camorra y se vota al fascista Movimiento Social Italiano.

Caminamos por una calle donde hay un mercado de ropa vieja, mala, robada o fea, donde los rusos de la ex URSS venden largavistas del ejército rojo. Nos encontramos de frente a un edificio construído antes de la guerra, con vestigios de bombas y del terremoto de 1982. Y en aquella ventana (¿se ve o no?) hay una vieja colgando camisetas: es la madre de Massimo esperando que su hijo llegue para la cena. Y lo peor es que él llega.

## Las muecas de Troisi

Todo empezó cuando junto a Arena y Decaro, otros dos chicos de San Giorgio, Troisi recordó, luego de años de olvido, que había existido un Otoño Caliente en el '69 (una suerte de Mayo Francés italiano) y montó un centro teatral para copiar el payaseo irónico de Totò y, de paso, mantener viva la tradición de los cómicos napolitanos. En 1977 se presentan en un teatro de la lujosa Piazza Amedeo de Napoli con un espectáculo llamado *La Smorfia* (quizás traducible como "La Mueca"), que luego aparecería en la televisión estatal. Ahí ya está todo: se habla napolitano pero Troisi declara que podría ser en portugués o siciliano o griego o árabe, o en la lengua de alguna tribu africana. Le salió bien, aunque quizás lo defina mejor Gillo Pontecorvo cuando dice que "*la más grande cualidad de Troisi es el sentido de la medida, raro sentido en un cómico*".

El personaje ya no será el napolitano de Totò, que todo lo puede, machista, ignorante, canchero, excesivo. Será tímido, indeciso, hasta agobiado por el nuevo feminismo. La ciudad ya no será la de antes del terremoto "orgullo de los napolitanos". Esa imagen será reemplazada por la denuncia del abandono, de la pobreza, de la camorra. Como en un ya famoso monólogo en el que Troisi se lanza de lleno a la ironía: "*Estamos pasando un período bueno, florido... Realmente, sí, pienso realmente que no necesitamos nada. Bah, nada no. Algún problemita todavía tenemos, cosas pequeñas: falta el agua, todavía hay algo de cólera, existe desnutrición, tenemos algún asesinato por día...*"

En *La Smorfia* también hay una obsesión que hace al antihéroe troisiano y que tiene que ver con las exacerbadas creencias religiosas de los italianos. Como en el sketch en el que Troisi intenta convencer a Noé para que lo deje subir al Arca disfrazado de animal. O en el de los dos napolitanos que conversan con San Genaro, el patrono de la ciudad. Uno de los sujetos pide trabajo al Santo, y el otro le aconseja no ayudar al primero, argumentando que lo va a hacer quedar mal: "*Este es devoto de San Siro*", acusa Troisi, incluyendo el conflicto regional, como si fuese una blasfemia adorar al patrono de Milan. Para saldar el conflicto ambos tratan de ponerse de acuerdo en dos números de la lotería para que San Genaro los conceda. Finalmente es el cura el que interviene y decide: "*Te pido San Genaro que salgan el 6 y el 21*".

*La Smorfia* se ha transformado en un clásico, como la frase de Troisi, recordada por Arena ante la tumba de su amigo: "*Andá tranquilo; acá, con nosotros, a ninguno le va faltar familia*".

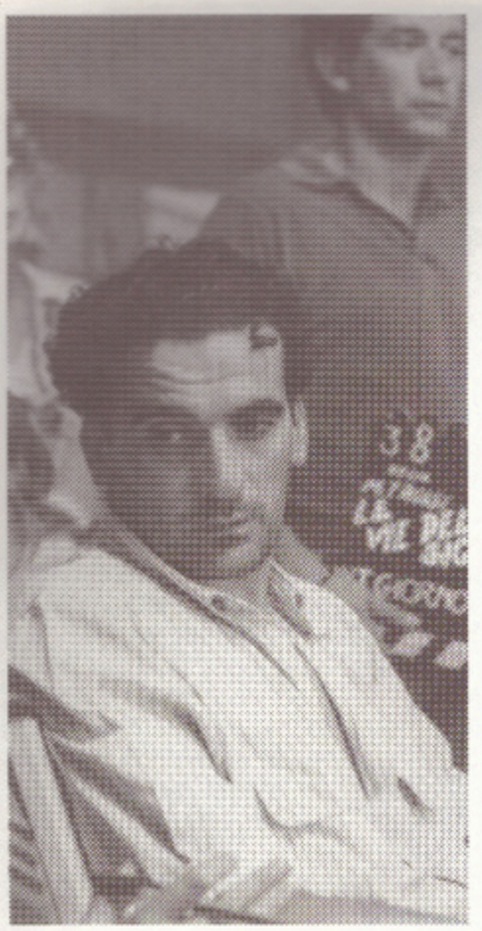
## Comenzando de a uno

Antes que nada, debe decirse que las películas dirigidas por Massimo Troisi son malas. Lejos de ser un cinéfilo, constantemente ausente de los eventos del ambiente, muy poco citado en diarios y revistas, los críticos, sabiamente, nos han advertido que sus films tienen graves defectos de dirección, pobres puestas en escena. Casi podríamos ver en algún otro sketch a Troisi diciendo "*si te perdés una pelicula de Troisi no pasa nada, la podés ver después en video, o mejor ves otra y listo*". Los films de Massimo Troisi tienen poco en común porque lo que sobresale en ellos es el riesgo de cambiar constantemente. No hay un sólo caso en que nuestro héroe repitiese la fórmula de su éxito. De uno fresco y divertido como su opera prima de 1981, **Ricomincio da tre**, pasó a uno muy intimista y casi gris como **Scusate il retardo** (t.l.: "Perdón por la demora"), y de allí a uno desordenado y casi loco como **Non ci resta che piangere** (t.l.: "Sólo nos queda llorar").

Quizás el elemento en común sea el de las relaciones personales, el amor y la amistad. Estos conceptos aparecen siempre: a veces de la mano, a veces de un modo contradictorio. Como en una escena de **Pensavo fosse amore, invece era un calesse** (t.l.: "Pensaba que era amor, sin embargo era una carroza"), film donde la amistad es un sentimiento fortísimo y el amor se presenta como Vincenzo escuchando un partido mientras Ana se le declara. Y otro elemento común es el de lo trágico dicho con humor e ironía. Se puede decir todo, pero detrás de un gesto, o de un chiste. Este aspecto tal vez sea la clave para explicar el éxito de **Ricomincio...**, film que estuvo seicientos dias en cartel en Roma y en el que Troisi parece intentar una alquimia con varios componentes: por un lado, retoma la mirada de la realidad italiana tal como había llegado a su máxima expresión en **Los monstruos** (*I mostri*, Risi-1963) o **Amigos míos** (*Amici miei*, Monicelli-1976). A esa mirada le agrega la mirada regional: la comicidad, la "napolitaneidad", que había tenido su máxima expresión en Totò y De Filippo.

Troisi fija su mirada en una realidad distinta: la de una Italia post-setentas, con una juventud desorientada, en el medio de la paradoja del incremento del bienestar y de la pobreza, de una modernización violenta que convive con la realidad de los *terremotati* (los italianos del sur que se quedaron sin casa a consecuencia del fuerte sismo de 1982 y de las maniobras corruptas del gobierno que demoraron los subsidios para las nuevas viviendas). Se trata de

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



## Filmografía

Como director

1981 **Ricomincio da tre** (*Comencemos de a tres*)
1982/3 **Scusate il retardo**
1984 **Non chi resta che piangere**
1987 **La vie del Signore sono finite**
1991 **Pensavo fosse amore, invece era un calesse**

Como actor

1982 **Non grazie, il café mi rende nervoso**, de Ludovico Gasparini
1987 **Hotel colonial**, de Cintia Torrini
1989 **Splendor** (*Idem.*), de Ettore Scola
1990 **Che ora e'** (*Qué hora es*), de Ettore Scola
1992 **Il viaggio di Capitan Fracassa**, de Ettore Scola
1994 **Il postino** (*El cartero*), de Michael Radford

una mirada en la que Troisi no está solo, lo acompañan Benigni y Moretti, entre otros que integran esta nueva y brillante generación de cómicos –también actores y directores– de la Italia de los '90.

Por eso el personaje del film tiene otros problemas que los del boxeador de **Los monstruos**: quiere viajar, conocer el Norte desarrollado, ser libre, vivir el amor. Termina viviendo con una chica "como las de allá", que lo mantiene y le da órdenes. Todo se mezcla con los celos de ambos y con las dificultades de adaptarse a lo nuevo: el verdadero tema de la película. Luego de la luminosidad de su primer éxito viene la opresión de **Scusate...**, una película en la que durante ciento nueve minutos nos angustia la imposibilidad de superar las dificultades cuando éstas son monumentales. Por eso llueve siempre, por eso Vincenzo vive asfixiado con *la mamma*, *la sorella* e *il fratello*. Por eso él es fatalista, neurótico, tímido (como el personaje de Moretti en la película **Bianca**). Y también, por eso, está todo el día con su amigo Tonino, cansador por lo "canchero", y por eso su novia Ana le recrimina la falta de proyecto y, al final, lo deja. Quizás acertó el crítico Antonio Tricomi cuando escribió en la revista *Cinemasessanta* que "*otra vez Troisi supo recoger el estado de ánimo actual de su generación, que pasó de las utopías al consumismo y de allí a recluirse en un sedentarismo doméstico asfixiante*".

Sobre **Non ci resta che piangere** (dirigida e interpretada por Troisi junto a Roberto Benigni) no deberíamos decir nada, si fuésemos respetuosos de Troisi, para quien ésta fue una diversión. Sin embargo, algunos detalles del film son interesantes: tuvo casi tanto éxito como la supuestamente excepcional **Ricomincio...** y vendió en la temporada 1984-85 un millón doscientos mil entradas, superando a films como **Ghost** e **Indiana Jones**. Claro que para algunos críticos se trató de una mala copia de las famosas parejas de cómicos del cine. Hay un maestro de escuela (Benigni) y un preceptor (Troisi) que aparecen en 1492 casi cuando Colón está por zarpar a descubrir América. Tienen que evitarlo ya que "*todos los problemas del mundo se los debemos a los (norte)americanos*", aunque en realidad la verdadera cuestión es que hay bronca porque un americano había engañado a la hermana de Benigni en la época de la guerra (y no fue la única). Son una pareja cómica y –según la mayoría de los napolitanos consultados– nada tienen que envidiar a la histórica dupla Totò-Peppino. Por eso no falta el tipo más serio, que tiene ideas y las quiere llevar adelante, con un humor elaborado. Y, a su lado, el otro: espontáneo, cortoplacista, con un humor más gestual. También son el extraordinario y el tímido, el que se adapta y el nostálgico, el voluntarioso y el vago. No es casual: el primero (Benigni) es toscano, y el segundo (Troisi) es napolitano, quizá algo del abismo entre el Norte y el Sur les interesa. Cabe decir asimismo que como se viaja en el tiempo, aparecen los *gags* de las fábulas: una rubia seducida por Troisi cantando *Volare* de Toto Cotugno, y Benigni tratando de sugerirle a Leonardo Da Vinci algunas invenciones modernas, como el tren o el psicoanálisis. En el fondo, un toscano y un napolitano, asociados, demostrando que se puede.

En 1987 filma **La vie del signore sono finite** (t.l.: "Los caminos del Señor han llegado a su fin"), también con una muy buena acogida del público. Se trata de una película en la que Troisi y su coguionista (Anna Pavignano) parecen querer contar su propia historia de pareja. Camillo (Troisi) tiene una parálisis desde que su novia lo dejó para irse con otro (Primer desencuentro). Por suerte, conoce a otro discapacitado que lo ayudará durante toda la historia, por lo que lo salva la amistad. Camillo se cura de su enfermedad cuando la chica deja a su novio pero va a la cárcel porque habla mal de Mussolini (Segundo desencuentro). Ella se va a París (Tercer desencuentro). Desde la cárcel, él envía cartas a su amada sin recibir respuesta y, al salir, descubre que su hermano se las escondía (Cuarto desencuentro). Finalmente sale y viaja a Francia en busca de su amor. En 1991 realizó la ya citada **Pensavo fosse...**, su obra sobre el amor. Quizás por eso a más de un intelectual se le oyó decir que "no es tan buena como las otras". Película sobre el amor y con algo de autobiografía. Allí hay una pareja que se quiere mucho, que se pelea, que va y viene, hasta que ella se va con un hombre muy lindo y muy interesante, y se llama Enea (¿por el héroe de *La Ilíada*?) pero que después demuestra ser una ilusión. Va a casarse pero no se anima y él le manda una cartita citándola en un bar a la misma hora de la boda. Y todo empieza de cero, en un bar como al principio, con ternura. Donde Troisi se pregunta: "*¿Quién dijo que para amarse hay que estar juntos?*". Inversamente, también hay mucho pesimismo, mucha fatalidad en un personaje que se asusta porque despues del matrimonio vienen las cuotas, los hijos, como si todo fuese lo mismo. El nombre del film es un hallazgo: "Pensaba que era amor, sin embargo es una carroza". Nada, un sinsentido. De un lado, la palabra clave, el todo: el amor; del otro, cualquier cosa. Tal vez, la sensación de Troisi de su imposibilidad de administrar sus sentimientos.

Después dejó pasar unos años, y volvió con **El cartero**, se cansó, se fue a Ostia a casa de su hermana, almorzó, se recostó y perdió el sentido. La ambulancia que apareció no tenía médico y hubo que esperar otra (*welfare* a la italiana). Si esta película hubiese sido dirigida por él, seguramente habrían aparecido quince o treinta ambulancias sin médico antes de que se durmiera y nos dejase.

Final. Quizás convenga ésta de todas las despedidas que se pudieron leer en los diarios por aquellos calurosos y húmedos días de junio del '94, en Napoli: "*La selección de fútbol de San Giorgio manifiesta su más profundo dolor por la muerte de Massimo, antiguo miembro de nuestra* squadra, *quien supo, en vida, vestir la camiseta con el honor que ésta se merece*".

por Patricio Narodowski

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

# DIALOGO CON MICHAEL RADFORD Y ANTONIO SKARMETA por Paraná Sendrós

Radford, macizo, pelo corto y raleado, arito en la oreja, y Skármeta, más bien graso, bigotes y anteojos, sin arito, forman una dupla curiosa. Ambos pasaron por Buenos Aires y Santiago de Chile, promocionando **El cartero**, una película del primero basada en un guión del segundo.

**MR**: –Siempre hubo una relación de confianza con Skármeta, estábamos tan en sintonía que ni siquiera necesitaba consultarlo demasiado, aunque, claro, si algo le hubiera molestado, yo sin problemas lo habría combiado. Pero me dio carta blanca; incluso ni siquiera me mostró su película hasta que yo terminé la mía. Ahora tenemos proyectos conjuntos.

**AS**: –En algún momento escribí un posible final, uniendo lo italiano y lo chileno, pero no combinaba con el concepto de ambientación de la película y además era muy caro.

**–¿Qué hay de los Scarpelli en** Il postino**?**

**MR**: –Me da cierto fastidio aclarar ésto: los Scarpelli escribieron una adaptación que finalmente no usamos, pero por razones contractuales quedamos obligados a mencionar su nombre en los títulos. El texto definitivo es básicamente de Anna Pavignano, Massimo Troisi y mío.

**–¿Y cómo era Troisi?**

**MR**: –No era el típico italiano exagerado, sino un napolitano muy discreto, muy irónico, algo pesimista pero muy sensible, en quien importaba más un estado humano que una exageración cómica. Coincidíamos en ese sentido del humor y nos gustó mucho encontrarlo también en un chileno. Y era muy buen amigo. Yo lo había querido para **Another Time, Another Place**, mi primer largometraje, sobre prisioneros italianos en el norte de Escocia, pero él debió rechazar esa propuesta porque le afectaba el clima. Pero quedamos amigos. Y de pronto apareció con esta historia, diciéndome: "*Hagamos algo bueno para mostrarles a nuestros hijos antes de morir* ". Después comprendí la razón de su entusiasmo y de su urgencia. Nos dolía mucho ver cómo se esforzaba cada día de filmación, y nos dolió mucho su temprana muerte, apenas terminado el rodaje.

**–¿Se debe a él la inclusión del tango** *Madreselva* **en versión de Gardel?**

**MR**: –Eso lo elegí yo, porque tiene la precisa combinación de nostalgia y felicidad, de tristeza y alegría que quise darle al conjunto de la película. No importa que los personajes sean italianos y chilenos, porque el tango, como la poesía según Skármeta, pertenece a quien lo necesita. Y porque también podía incorporarse al acordeón italiano, tal como lo puso, en un arreglo hermoso, ese músico genial que es Luis Enrique Bacalov, también argentino. Y a quien elegí precisamente porque es genial, comprende lo itálico y al mismo tiempo trae algo de Sudamérica.

**–Cuando Skármeta hizo su película, ¿trabajó con similar amplitud?**

**AS**: –En **Ardiente paciencia**, producción alemana de una historia chilena, no hubo ningún apremio realista. Desde ya era una ficción cien por ciento. Mi *Cartero* fue una ficción absoluta aunque también, claro, una invención probable. Y la Isla Negra reproducida en la costa portuguesa para mi película es de fantasía, es más bien una serie de trozos de Chile juntados en una unidad literaria. De allí que tampoco hubiera mayores problemas para trasladar la historia a otra época, y a otra isla, como hizo Radford.

**MR**: –El principal problema es que el libro original es buenísimo, óptimo, me dolía cambiarle algo, pero se trataba de una producción franco-italiana con sus propias características, así que o cambiábamos algo o no hacíamos la película. Por ahí me pregunté si podría cambiar a Neruda por algún poeta peninsular de la época del fascismo, pero descubrimos que el propio Neruda estuvo exiliado en una isla italiana en los años '50. Eso lo hacía más joven y, viceversa, nuestro cartero debía ser más viejo, porque lo interpretaba Massimo Troisi. Comprendí que entonces la maduración del cartero debía ser más profunda, porque descubrirse a sí mismo de joven es algo normal, pero abrirse a la vida cuando ya se pasaron los treinta años es otra cosa. En fin, los que me parecieron problemas resultaron apoyos, y eso porque en el fondo del libro hay algo universal.

**AS**: –Lo más fuerte es ésto: alguien que no tiene palabras busca cómo encontrar su identidad a través del habla. Entonces, el momento relevante de la novela es cuando la persona que no tiene cultura se transforma en poeta. Y ahí nomás pregunta: "*¿Es el mundo entero la metáfora de algo?* ", que es la pregunta filosófica por excelencia, como "¿Qué es el ser?". Cosas que uno debiera preguntarse más a menudo, como ejercicio de sanidad espiritual. En fin, creo que la gran originalidad de esta historia es esa pregunta. La poesía misma consiste en preguntar.

**MR**: –Otro tipo de poesía es, también, la actuación de Troisi con Philippe Noiret como Neruda. En su película, Skármeta había contado con un exacto sosías de Neruda…

**AS**: –Es que, a veces, las apariencias se parecen a la realidad.

**MR**: –…Pero Noiret, sin ser precisamente igual, aportó una presencia muy vecina, al punto que muchos chilenos me preguntan cómo captó el alma de Neruda. En verdad, había un italiano parecido, pero no iba con Troisi, porque todo el film está construído con el tono de Troisi, y Noiret lo captó. Aparte, nos venía muy bien, tratándose de una coproducción con Francia, para colmo dirigida por un inglés, sobre una historia chilena… Bueno, ya se sabe que yo la dirigí nada más que por amistad con Troisi, que quería hacerla antes de morirse. Y me preguntaba qué tengo que ver con esta historia…

**–Al respecto, entre nosotros, se dice "como sapo de otro pozo".**

**AS**: –En Chile decimos "como pulga de otro perro".

**–El hecho es que usted, Radford, siempre hace películas sobre sapos de otro pozo:** Another Time, Another Place, 1984, El cartero... **¿Acaso sintonizan con su propia experiencia de británico nacido en la India y repartido por el mundo?**

**MR**: –¡Bravo, bravo! Es cierto. Esas historias me interesan muchísimo, quizá porque pasé mi infancia y juventud viajando, de la India a Kenia, de Kenia a Inglaterra, sintiendo que el imperio crujía y que yo quedaba sin raíz, que era en verdad un extranjero en todas partes. Por eso me atrajo siempre todo lo relacionado con la pérdida de la seguridad, el encontrarse en un mundo más peligroso pero más profundo, y esto último porque, dejando la comodidad, se encuentra la paradoja de la felicidad y el dolor al mismo tiempo. Comprendo que es un tema que siempre aparece en mi cine, y acaso hice la película porque también lo encontré en el libro de Skármeta.

**–Perdón, usted que alcanzó a vivirlo, ¿es cierto lo que decía Kipling, que sólo los británicos nacidos en las colonias podían entender el sentido y el espíritu de Imperio, mientras que los ingleses más bien lo ignoraban?**

**MR**: –Cierto, los verdadros británicos éramos nosotros. Amo mucho a Kipling que, aunque exégeta del Imperio, es también amado por los propios hindúes. Ellos dicen que él, con su doble nacionalidad, captó el espíritu más profundo de la India. En cambio, ahora los ingleses lo desprecian.

**–Usted ama también a Orwell. ¿Qué lo llevó a filmarlo?**

**MR**: –Filmar **1984** fue mi sueño como estudiante de cine. Y lo hice como un gran trabajo de amor, porque Orwell –con cuyo pensamiento político estuve siempre de acuerdo– nunca decía "*ésto es justo* y *aquéllo no*". Decía: "*Soy socialista pero me enfrento al estalinismo*", ya en esos años. El también, como Kipling, está un poco despreciado. Hice un film duro, quizá un poco menos personal, pero con el mismo espíritu de mis otros films. Curiosamente, no es mi film preferido, pero fue, hasta **Il postino**, el de mayor éxito. Se dio hasta en Rusia y anduvo bien. Yo esperaba tener un público de mi generación, pero en cambio he tenido siempre un público joven. ¡Es el único film mío que han visto los jóvenes!

**–¿Le encuentra alguna explicación?**

**MR**: –Quizá por su aspecto nihilista, por su reclamo contra el exceso de controles y el manejo de las mentes, lo cual está muy ligado al espíritu de los jóvenes. Incluso tuvo su influencia: inspiró algunos videoclips y terminó con los pelos largos. Muchos chicos se cortaron el pelo después de ver la película. ¡Pensar que gastamos cientos de libras esterlinas cortándoles el pelo a todos los extras que iban a aparecer en la película, y un año después todo el mundo andaba con el pelo corto! El otro resultado es que me hizo fama de amargo. Por eso también dudé en hacer **Il postino**. ¿Cómo íbamos a promocionarla? ¿Como "Otra divertida comedia del autor de **1984**"?

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

# El retrato & Vidalita

## *Dos casos de ambigüedad*

*El retrato*, de Carlos Schlieper, y *Vidalita*, de Luis Saslavsky
por Raúl Manrupe

*"Siempre hay una intención moralizadora en todas mis comedias".*
Carlos Schlieper, 1950.

*"El buen cine debe tener ante todo calidad, calidad y calidad".*
Luis Saslavsky, 1985.

1995 pasará a la historia como un año en que se redescubrieron tres filmes argentinos largamente desaparecidos. El primero fue **La Fuga**, comentado en las páginas de *Film* con motivo de su limitada exhibición en sala[1]. Los dos restantes tuvieron difusión en televisión por cable, dentro del ciclo *Cine Argentino* de Space: **El retrato** (Carlos Schlieper, 1947) y **Vidalita** (Luis Saslavsky, 1949), dos comedias con Mirtha Legrand de las que no se tenían noticias desde varios lustros atrás.

Como suele ocurrir en estos casos, los espectadores interesados en estas revisiones se dividen entre los que ya han visto la película con anterioridad y los que nunca han podido verla por el error de no haber nacido al momento del estreno o por falta de copias disponibles. Los primeros buscan verificar que, tras una visión actual, el film esté a la altura de la impresión que les causara en su momento. Los otros se acercan con curiosidad arqueológica. Unos y otros comparten recelo ante una posible decepción.

En todo caso, los filmes quedan sometidos de antemano a una visión más exigente que la habitual. ¿Por qué hoy todavía vale la pena verlas?

### El juego del amor y del azar

La acción de **El retrato** se desarrolla en Buenos Aires, 1947. Pocos meses después de su casamiento, Clemen y Raúl (por algún extraño motivo casi siempre hay un personaje llamado Raúl en las películas argentinas) ya duermen en cuartos separados. A la abulia sexual de ella se corresponde el adulterio descarado de él. Consciente del problema, Clemen intenta resolverlo primero con los consejos de su abuelo y después con el psicoanálisis. La ayuda vendrá por el lado de lo sobrenatural: el retrato de su abuela muerta años atrás, cobra vida y decide cambiarle el lugar a su atribulada nieta para ayudarla a recuperar al esposo.

En situación similar a la de Rita Hayworth en **Las Modelos** (*Cover Girl*, Charles Vidor), la abuela también se llama Clementina y es idéntica a la nieta. Situada en el cuero de su pacata descendiente, Clementina demuestra ser el alma de las fiestas, dejando al descubierto un carácter nada hogareño y un interés por su viudo-abuelo en insinuaciones que trastornan al anciano. Trasnochadora y rodeada de festejantes, Clementina reconquistará a Raúl, que, muerto de celos, volverá a colocar en el dormitorio la cama gemela que había sacado al comienzo. Antes de que se consume nada, las sosías intergeneracionales vuelven a los lugares que les corresponden: la abuela al retrato y la nieta a la alcoba.

### En la Nueva Argentina

Cuando Curt Lowe fundó Emelco, compró los antiguos estudios de Pampa Film y decidió competir con las *majors* criollas Argentina Sono Film, Artistas Argentinos Asociados y Lumiton, amparado en la flamante legislación. Su paso por el largometraje fue fugaz como el de tantas productoras de los '50: hacia 1951 sólo quedaba un quebranto comercial y una veintena de películas, entre las que se incluyen desde obras maestras como **Danza del fuego** de Tinayre, hasta horrores como **El Tambor de Tacuarí** de Borcosque.

Después de la sensible **La calle junto a la luna** (Román Viñoly Barreto) y dejando una trayectoria en la que siempre se manufacturaron productos con figuras conocidas y directores respetables, Emelco pasó a dedicarse exclusivamente al cine publicitario y noticieros. Hasta fines de los '60 conservó su símbolo de la cabeza de Mercurio y el gráfico de líneas quebradas y en pocos años, la empresa se denominó LOWE a secas, nombre que todavía conserva, con sus circuitos de salas para la comercialización de films publicitarios y producción de prensa filmada.

El proyecto elegido para lanzar al ruedo la flamante compañía fue **El retrato**, una comedia moderna con estrellas, despliegue y alguna canción. Entradas vendidas y Calidad podría resumirse como el ideal a buscar, por lo que no es extraño que los protagonistas fueran los ya consagrados Mirtha Legrand y Juan Carlos Thorry.

El argumento era una comedia brillante de Verbitsky y Villalba Welsh e incluía equívocos sexuales, el recurso del doble para lucimiento de la protagonista y toques psicológicos acordes a la moda de aquellos años.

Como director se optó por Carlos Schlieper, ya bastante fogueado en la industria, con experiencia en productos sólidos y buen manejo de los medios puestos a su alcance. Su carrera había comenzado con algunas comedias bastante eficaces (especialmente **Mañana me suicido**), pero con el correr de la década se había especializado en típicas grandes obras de la literatura universal, correctamente filmadas; el interés actual de estos filmes es por lo general sólo estético, con el agregado de alguna buena actuación de Elsa O'Connor. En esta bolsa entran **El misterioso Tío Sylas**, **Las tres ratas**, **Madame Bovary**, Amanda Ledesma, Aída Luz, Mecha Ortiz y el clima logrado por la luz de Roque Funes en **El deseo**.

**El retrato**, una comedia innovadora en el cine argentino, se convertiría en la primera película en la que Schlieper tuvo pleno control y la que lo posicionaría como un director taquillero especializado en un género siempre difícil. Al parecer, Schlieper encontró el terreno propicio para desarrollar su cine y en vista del éxito de público obtenido en esa primera experiencia juntos, Lowe confió en él como un generador de negocios seguros. Al punto que Schlieper se convertiría en el realizador que más películas dirigió para el sello, totalizando cinco en cuatro años, seguido por Francisco Mugica, Mario Soffici, Manuel Romero y Carlos Borcosque, con dos cada uno.

### Gente bien

Conociendo lo que Schlieper hizo después, **El retrato** tiene importancia histórica no por la eficacia que pueda tener hoy –perdida en parte– sino por ser piedra fundacional de un carrera como autor para su director. Es posible encontrar en ella elementos que pasarían a ser claves en sus comedias alocadas y sólo en apariencia superficiales:

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

Clásicos Nativos

Hay una casa con amplias escaleras y una dueña de casa cuya posición económica es tan holgada como insastisfecha su vida sexual. Clemen, como después la mayoría de las futuras heroínas de Schlieper, es una mujer dispuesta a liberarse y asumir esa sexualidad, conquistándola.

Hay una estrella femenina absorbente, que cubre la escena moviéndose de un lado al otro del cuadro, sin importar el escenario. Detrás de las evoluciones de esa mujer, encontramos el mundo de los hombres, que ruegan, suplican y esperan un sí que sólo llegará al final para uno y sólo uno, después de un prolongado jugueteo histérico. Lo más parecido a la vida, por más que los decorados y el vestuario fueran tan *chic* como artificiales. Alrededor, tratando de ayudar pero complicándolo todo, la servidumbre cumpliendo funciones de coro griego y replicantes de la Mujer. A la cabeza, Carlos Enríquez, en un primer estereotipo del criado, que perfeccionaría hasta ser ícono ineludible de las mejores comedias de Schlieper.

A todo este catálogo se suma la falta de una figura paterna o materna (¿emblemática de un desmadre?) y la presencia de un abuelo pintoresco (Alberto Bello), uno más de la galería de personajes extraños. Porque además hay un psicoanalista (Héctor Calcaño) que repite "muy interesante", que tiene catalogados los sueños en un fichero según su tema (frutillas con crema, al marsala, al natural, etc.) y cuyo sofá sirve para una sesión cara a cara, donde Clemen desnuda cándidamente su frigidez. El personaje supone toda una postura de los autores sobre el tema. Es evidente que el tema estaba en boga: en el consultorio hay un mural inspirado en un cuadro de Dalí, un rastro de la influyente **Cuéntame tu vida** (*Spellbound*, de Hitchcock).

Hay también un coro diferente, de faunos, encabezado por Osvaldo Miranda y el juvenil Alberto de Mendoza, que revolotean en *smoking* esperando que la rubia les de una oportunidad. Según Miranda, fue en esta película que Schlieper les pidió a sus actores que para demostrar apuro no corrieran, sino caminaran rápido.

Por último, al final de todo en la fila, el galán. Un Juan Carlos Thorry excedido y casi antipático, pero condenado a ser el mayor juguete de la protagonista. Si en el comienzo de la película habla descaradamente por teléfono con su amante, hacia el final viene manso al pie de su esposa y, como castigo, Schlieper lo utiliza para afirmar que el adulterio no es privativo de los hombres. Pero yendo más allá en la que podría ser una "filosofía Schlieper de la vida", se puede inferir que la existencia está marcada por una disyuntiva sustancial: pacatería o diversión. En esta caso, es a la mujer a quien le cabe abrir los ojos al único camino digno de ser elegido. Correrá sus riesgos: en determinado momento va a parar a la comisaría junto a todos los personajes, pero será por pocos minutos. La fuerza policial termina echándolos a todos, porque el comisario (Francisco Pablo Donadío) es un pelele más en la tromba femenina. En **Esposa último modelo** esta situación se repetirá varias veces y en **El honorable inquilino** la impotencia policial llegará al extremo de que una banda de ladrones quede impune al final de la película.

En un reportaje que le hiciera Rafael B. Esteban para la revista *Set* en 1950, Schlieper afirmaba que sus comedias tenían un mensaje "*social, sobre las costumbres. El fondo es únicamente moralizador. Al final de las peripecias de una comedia se imponen siempre el bien y la moral. En cuanto a la forma, creo que la mejor manera de enseñar al pueblo es divirtiéndolo y haciéndolo reír*", haciendo películas que "*enseñan que el marido, una vez casado, debe olvidarse de que ha sido un Don Juan*". ¿Se habrá amoldado este modelo a la experiencia de vida de Schlieper? Habría que preguntarle a quienes lo conocieron de cerca[2].

El resultado final de **El retrato** no sólo es la comedia moderna que la productora quería. Con sus alusiones a la bomba atómica, al nylon y la música brasileña, cada minuto del film grita que el minué y la gavota han quedado en la noche de los tiempos. Como ha afirmado Abel Posadas, estamos presenciando el nacimiento de los nuevos industriales del primer peronismo. Pero, yendo más lejos, la visión de la película nos deja la sensación de que el siglo se está partiendo en dos, avanzando hacia una modernidad primitiva, pero modernidad al fin. Y Schlieper coteja esa, su contemporaneidad, con los restos de un pasado en fuga; si se observa el aspecto exterior de la servidumbre, el abuelo y la primera Clemen, se nota una preocupación evidente en remarcar este aspecto. Porque, en efecto, en los '40 todavía había gente que se vestía como en 1900. Para mejor prueba, véanse las largas patillas de Enríquez, anacrónicas para la época y rastro elocuente de una dignidad perdida que intenta sostenerse sólo desde la forma.

En **El retrato** el orden está destinado a ser puesto patas arriba por una mujer liberada, que asume sus derechos y los ejerce decidida a todo. ¿Quién era la esposa del presidente desde diciembre de 1945?

## Mi novia el...

Buenos Aires, 1830. Carnaval. De una diligencia recién llegada de Chuquisaca desciende Vidalita, una hermosa muchacha criada en un convento que viene a conocer a su abuelo. El viejo hombre de campo se caracteriza tanto por sus ganas de guerrear como por su descendencia fatalmente femenina: sólo ha tenido hijas y nietas. Para no contrariarlo, Vidalita simula entonces ser varón, ante las miradas suspicaces de toda la estancia y la resignación del anciano. El comandante llegado para hacerse cargo del fortín, siente de inmediato una atracción irresistible por ese paisanito diferente, rubio y de ojos claros, al punto que una declaración de amor sólo es interrumpida por la llegada de un malón. El ahijado del abuelo hace evacuar el caserío dejando a merced de los indios a Vidalita, a su haya y al abuelo.

De regreso en el fortín, el abuelo está por ser fusilado por provocar a los indios, pero hay una posibilidad de salvarlo si se demuestra que se quedó allí defendiendo a una mujer. Por eso Vidalita se disfraza de tal (en realidad se muestra tal como es pero nadie lo sabe) y entra en amoríos con el capitán. Todos se escandalizan menos el abuelo, que por conveniencia acepta el romance entre su "nieto" y el militar. Al final todo se aclara: al capitán le tocará la tarea de comprobar si Vidalita es hombre o mujer.

## El musical argentino

Vista hoy en día **Vidalita** es una de las películas más singulares y brillantes de la historia del cine argentino, de esas que sin fama de clásico, merecerían una difusión mayor y un homenaje reparador. Porque no existe una tradición argentina en materia de comedias musicales en el estilo norteamericano. Para ser justos, no existe en ninguna cinematografía del mundo; la mayoría de las veces que se ha pretendido imitar el modelo se ha caído en remedos empobrecidos y faltos de relieve. Números musicales fuera de sincro en escenarios que aparentan ser más grandes de lo que son; coreografías para doscientos bailarines filmadas con la décima parte; canciones de letras tan artificiosas que hacen insoportable el escucharlas. ¿Cómo no sentirse incómodo si en el medio de un film todo se detiene para dar paso a gente que en su afán de bailar y cantar masacran la trama?

Así, a quien odie al cine argentino y esté deseoso de encontrar más motivos, se le puede recomendar **La Hostería del Caballito Blanco** (Benito Perojo, 1948) para ver a Elisa Galvé metida en medio de una opereta alemana, con todo lo que

*Mirtha Legrand y Narciso Ibañez Menta en Vidalita*

en la página anterior: ***El retrato***

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

debe haber costado. Es sólo uno de los vanos intentos de internacionalización de la pantalla nacional, la mayoría de los cuales aburrieron ya en el mismo momento de su estreno. Una excepción podría ser **Una noche en el Ta-Ba-Rin** (Luis César Amadori para Argentina Sono Film, 1949), hoy anticuada, pero que intentó acercarse en cierto modo a algo hecho en Hollywood.

En **Vidalita** Saslavsky tomó un camino diferente, al incluir números folklóricos fuera del cuaderno escolar y sin caer en la caricatura de talerazos y aijunas fatigada por el género chico criollo. Aquí hay números musicales al rayo del sol, pericón con relaciones y una picardía propia de la comedia intencionada que marca el libreto del mismo director, con diálogos de Ariel Cortazzo.

Pero el film fracasó y ese fracaso terminó de sepultar a un director que además no simpatizaba con el gobierno y venía teniendo problemas con la industria y la crítica desde al menos cinco años atrás: en una nota publicada en *La Nación* en 1941, había osado criticar con tono irónico la situación del cine argentino. El texto se titulaba "El ruiseñor canta mal" y entre comentarios sobre la falta de visión comercial y la necesidad de hacer un cine argentino, afirmaba que muchos críticos *"deseaban ocupar un lugar, vender un argumento, beneficiarse monetariamente de alguna manera"*[3]. Como era de esperar, esas opiniones le valieron enemigos de por vida: décadas después, Saslavsky reconocería haber cometido el gran error de ser juez y parte. Algunos de los ofendidos, devenidos en defensores del ser nacional, contribuyeron a enterrar **Vidalita** en el medio del campo argentino.

Una visión actual revela una realidad diferente. Al contrario de lo que manifestaron los detractores de la época, en ningún momento se ridiculiza al hombre de campo; la situación está planteada como una farsa y no importa demasiado el lugar donde se desarrolla la acción. Los personajes de **Vidalita** pudieron haber nacido en Sicilia, Londres o en un conventillo de la Boca. Formalmente, la película es inobjetable y es evidente que el problema con el film era Saslavsky y el tema de la ambigüedad sexual, aunque ello nunca fue reconocido entonces y se recurrió al argumento de un supuesto ser nacional herido.

Sin embargo, basta con repasar algunos episodios:

-Vidalita del Rosario es huérfana y ha sido criada en un convento. Ni bien termina la presentación de la película y ya dice que jamás sería monja. Sus objetivos son bien claros: *"Quiero noches de no dormir. ¡Quiero noches de besos que ahogan, abrazos: un hombre!"*

-Recién llegada a Buenos Aires, no duda en tomar la actitud de un varón (tal vez demasiado rápido dentro del desarrollo del argumento) para conformar a su abuelo e impedir que el viejo *"ponga pleito al convento"*.

-El capitán Sucre (Fernando Lamas), mujeriego, apuesto y galante, admirado por las mujeres, cae prendado por la belleza de los ojos de una desconocida. Más tarde, cuando la encuentra nuevamente, ahora en su formato masculino, ningún complejo le impide enamorarse. Si Saslavsky previó alguna turbación del personaje ante esta situación, no quedó en la copia exhibida por TV. Aquí no hay conflicto interno: el capitán se enamoró de Vidalita, sea cual fuera su sexo. No es lo más escandaloso.

-Don Hilarión, el abuelo (Narciso Ibáñez Menta), misógino y rodeado de mujeres –aunque no tiene esposa– ansía el nieto que colmará sus ansias de extender el linaje machista. Vidalita no es muy viril que digamos, pero él va a tratar de hacerlo un gaucho de ley. Cuando el jovencito se presenta como una hermosa rubia salida de un cuadro de Prilidiano Pueyrredón, tampoco se hace problemas porque va a ser su salvoconducto para cuidar el pellejo. Un concepto distinto de dignidad.

-Cruz, la haya, está interpretada con habitual simpatía por Amalia Sánchez Ariño. También se viste de gaucho para proteger a su nieta, teniendo la recompensa de conseguir pareja (masculina).

-Laureano (Oscar Valicelli), ahijado y hombre de confianza de Don Hilarión, es el malo de la película y la encarnación del machismo. Con una peculiaridad: es el único que nota el engaño. Desde el momento de conocer a Vidalita, él sabe que ese gaucho amujereado no puede ser hombre. Tal vez en su fuero interno también se sienta atraído por el recién llegado, pero nunca se lo permitiría su virilidad. En su racionalidad, es el único personaje que toma distancia del disparate y hacia el final también tiene la recompensa del perdón y el amor correspondido. En su mundo de dos dimensiones, es lo más cercano a los gauchos estereotipados por el cine de todos los tiempos. Quizás los gauchos que hubiera preferido el *establishment* cultural de entonces.

Un oficial de la primera campaña del desierto con inclinaciones *gay*, un gaucho rubio, de rostro angelical y ojos glorificados por la cámara, una mujer capaz de amansar a un potro redomón y de flirtear con las casamenteras del lugar, y un viejo paisano dispuesto a aceptar el romance entre su nieto vestido de mujer con el comandante del fortín, colocan **Vidalita** en las antípodas de lo predecible. El film tiene además, para redondear el estilo, parlamentos en verso, como antes había intentado **El cabo Rivero** (de Miguel Coronatto Paz), aunque sin llegar a tales extremos en lo *naïf*.

Fue el fin de una etapa para Luis Saslavsky, el cierre de una filmografía sin par y de una coherencia estilística y conceptual pocas veces vista antes o después. El Saslavsky del exilio y su posterior regreso a la Argentina escribiría otra historia, en letra chica. El que se tuvo que ir en 1949, en cambio, dejó una obra personal fundamental y digna de un estudio profundo de su visión barroca, a veces bizarra y casi siempre impiadosa de la decadencia del viejo Buenos Aires, la castidad y la ñoñería finisecular.

## Yo cambié mi sexo.

**Vidalita** fue la décima película estrenada de Emelco. La única que dirigiría Luis Saslavsky para el sello y la segunda y última de Mirtha Legrand, después de **El Retrato**. Por mejor caracterizada que estuviera, con 22 años de edad al filmar la película, Mirtha nunca pasaría por un hombre. Tampoco nadie podría creerlo de Susana Giménez en **Mi novia el...** o de Renate Müller y Julie Andrews en las dos versiones de **Victor/Victoria**, por más corto que tuvieran el cabello. Esa concesión del espectador es lo que hace más encantador el esfuerzo. Y también más ambiguo el juego y la confusión. Un hombre de belleza femenina, capaz de enamorar a otro hombre, provoca en estos films situaciones mucho más complejas que la típica mujer-vestida de hombre.

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

## *El retrato*

*Producción:* Curt G. Lowe para Emelco S.A.I.C. (Buenos Aires), distribuida por Em-Pa. *director:* Carlos Schlieper. *director de producción:* Manuel M. Alba y León Klimovsky. *jefe de producción:* Kurt Land. *asistente de producción:* Jorge Franzoni. *asistente de dirección:* Fernando Bolín. *libro:* Horacio Verbitsky y Emilio Villalba Welsh. *director de fotografía:* Humberto Peruzzi. *cámara:* Ignacio Souto. *maquillaje:* G. Márquez. *peinados:* J. Alcaraz. *efectos especiales:* Enrique Wallfisch. *música:* Bert Rosé, ejecutada por Julio Rosenberg y la Orquesta de la Asoc. Prof. Orquestal. *coreografía:* Margarita Wallman. *escenografía:* Juan Jacoby Renard. *montaje:* Gerardo Rinaldi. *sonido:* German Szulem y Cándido Hours. *coordinación:* C. Anzuola. *estudios:* Emelco. *laboratorios:* Alex.

*Intérpretes:* Mirtha Legrand (Clementina Alcorta/Clementina Valenzuela), Juan Carlos Thorry (Raúl), Alberto Bello (Cosme), Héctor Calcaño (Dr. Ladislao Moltai), María Santos (Rosa), Sara Olmos (Laurita), Osvaldo Miranda (Eustaquio), Mario Faig (amigo de Clemen 1), Alberto Terrones (Doctor A. Carreras), Carlos Enríquez (Pedro), Santiago Rebull (Lucas), Aurelia Ferrer (Cocinera), Francisco Pablo Donadío (Comisario), Alberto de Mendoza (amigo de Clemen 2), Horacio O'Connor (amigo de Clemen 3), Nora Merlac (enfermera), Nélida Romero (recepcionista del Dr. Moltai), Francisco Bartella, Terry Mac Grey, Nelly Panizza, Diana de Córdoba (invitados en la fiesta), Raúl Sánchez Reynoso y los Santa Paula Serenaders.

*Estreno en Buenos Aires:* 19 de junio de 1947, Gran Rex, Normandie y simultáneos. *duración:* 79'. *calificación original:* IM18 años. *Premio de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina al mejor libro.*

## *Vidalita*

*Producción:* Curt G. Lowe para Emelco S.A.I.C. (Buenos Aires), distribuida por Em-Pa. *director:* Luis Saslavsky. *director de producción:* Manuel M. Alba. *jefe de producción:* Kurt Land. *asistentes de producción:* José Martínez y Juan Bianchi. *asistente de dirección:* Carlos M. Stevani. *guión:* Ariel Cortazzo. *diálogos:* Ariel Cortazzo y Luis Saslavsky sobre un relato de Luis Saslavsky. *director de fotografía:* Pablo Tabernero. *cámara:* José Pizzi. *música:* Juan Ehlert, Luis Gianeo, Alejandro Gutiérrez del Barrio, Sebastián Piana. *fondos musicales y dirección orquestal:* Juan Ehlert. *coreografía:* Antonio Barceló, con la participación de su conjunto folklórico. *vestuario:* Both Vélez. *escenografía:* Alvaro Durañona y Vedia. *realización:* Francisco Tejeira. *asesoría artística:* Mecha Carman. *montaje:* Gerardo Rinaldi. *sonido:* German Szulem y Cándido Hours. *maquillaje:* Miguel A. Casal y Aída Fernández. *peinados:* Juan Magarola. *estudios:* Emelco. *laboratorios:* Alex.

*Intérpretes:* Mirtha Legrand (Vidalita del Rosario de Arzábal), Fernando Lamas (Capitán Mariano Sucre), Narciso Ibáñez Menta (Don Hilarión de Arzábal), Amalia Sánchez Ariño (Cruz), Oscar Valicelli (Laureano Sánchez), Milagros de la Vega (Tía Dolores), Leticia Scury (paisana), Pilar Gómez (Tía Trinidad), Lucía Barause (monja), Analía Gadé (María de los Milagros), Enrique García Satur (Sargento Serapio Páez), Selva Sullivan (María de la Asunción), Angel Laborde (Torresilla), Linda Lorena (criada), Jorge Villoldo (paisano) y Rosa Cata, Marcelo Lavalle, Pura Díaz, Carlos Bellucci. *extra no acreditada:* María Aurelia Bissuti.

*Estreno en Buenos Aires:* 14 de junio de 1949, Broadway y simultáneos. *duración:* 90'. *calificación original:* NAM 14 e IM18 años.

En estas tierras, lo musical estuvo casi siempre ligado a lo tanguero, la españolada o el desfile de gente con guitarra y bombo legüero parada frente a cámara. Saslavsky planteó un camino diferente en **Vidalita**: el musical argentino. Para hacerlo, le puso un argumento nada complaciente. Así le fue.

## Conclusiones: una actriz de comedia y dos creadores

1. Mirtha Legrand había crecido: alejada de su adolescencia (no confundir con la película de María Duval, otra estrella de adultez difícil), los papeles de ingenua no le iban más. Algunas comedias como **El tercer beso** y **Un beso en la nuca** o el díptico de la **Pequeña señora de Pérez**, no la sacaban de ese molde Deanna Durbin impuesto desde **Los martes, orquídeas**, y basado en mohínes y alguna que otra lágrima.

**El retrato, Vidalita, Esposa último modelo** o **La vendedora de fantasías** la revelarían como una eficaz comediante, ocupando un poco el hueco dejado por Paulina Singerman (La versión teatral de **Esposa...** fue estrenada por la compañía de esta última). En esos pocos títulos, Mirtha Legrand perfeccionó una imagen chispeante, cabezahueca, intencionada y cómplice que hoy puede juzgarse como su mejor etapa de actriz, por lo general olvidada o ignorada. No es casual que tanto **El retrato** como **Vidalita** (y **Esposa...**), terminen con un guiño de la protagonista a cámara. Al parecer funcionaba, porque el espectador premió en la boletería las películas de la diva. Lamentablemente, a medida que fue avanzando la década del '50, fue dejando morir su *vis* cómica en reiteraciones que nada tenían que ver con su madurez, como **La pícara soñadora**, o dedicándose a cumplir trabajos dramáticos básicamente *made in Tinayre*, antes de su alejamiento del cine a mediados de la década siguiente.

2. **El Retrato** marca un despegue en la carrera de Schlieper. **Vidalita**, un punto de corte en la de Saslavsky. En el poco revisado y bastante criticado cine comercial del primer peronismo, convivieron todo tipo de productos. Filmados para la misma productora, con una misma protagonista, estos dos ejemplos parten de ideas que si bien no son novedosas, ofrecen excelentes vueltas de tuerca en sus historias. Sus guiones fueron muy eficaces en su momento y siguen siéndolo en mayor o en menor medida. Sus personajes tienen matices que los enriquecen y si hay algún esquematismo, es deliberado. Proyectado al famoso problema del cine argentino, todo esto lleva a pensar en la importancia de lo conceptual en un film y en tantas películas que sin distinción de época fallan en ese punto haciendo naufragar cualquier proyecto.

Otra cuestión. En los dos, la tercera edad es tomada habitualmente para la broma ¿Un símbolo de los cambios profundos que vivía el país? En **Vidalita** hay un abuelo engañado y manejado por su nieto/a. En **El retrato**, otro abuelo es engañado por su nieta/esposa muerta. Los dos films plantean sus historias desde una postura optimista pro-femenina, en los que los (las) jóvenes llevan la iniciativa enfrentando a los prejuicios. Schlieper y Saslavsky, dos hombres de gustos exquisitos, cultivaron la belleza en todas sus manifestaciones. Sus películas fueron muchas veces catalogadas de ligeras (Schlieper) o de retorcidas (Saslavsky). Más allá de los grandes salones y peinetones, debajo de los mosaicos brillantes o los abanicos, subyacen sutiles retratos de la sociedad de los cuarenta, para que los vean quienes sepan ver.

### *Notas*

1. Ver *Film* 14, junio/julio de 1995. En octubre, **La fuga** se exhibió en televisión por cable, también por Space.

2. Ver testimonio de su esposa, Nélida Romero, en *Carlos Schlieper*, por Abel Posadas (Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1994).

3. *La Nación*, Buenos Aires, domingo 20 de junio de 1941.



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

# FILM COMICS MAGAZINES

SI ! CON 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)
TEL: 372-8004 FAX: 799-3251

GRAMMY RECORDS

**Les desea Felices Fiestas**

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

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

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

# Eastman

# EXR

# FILM SYSTEM BY KODAK

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