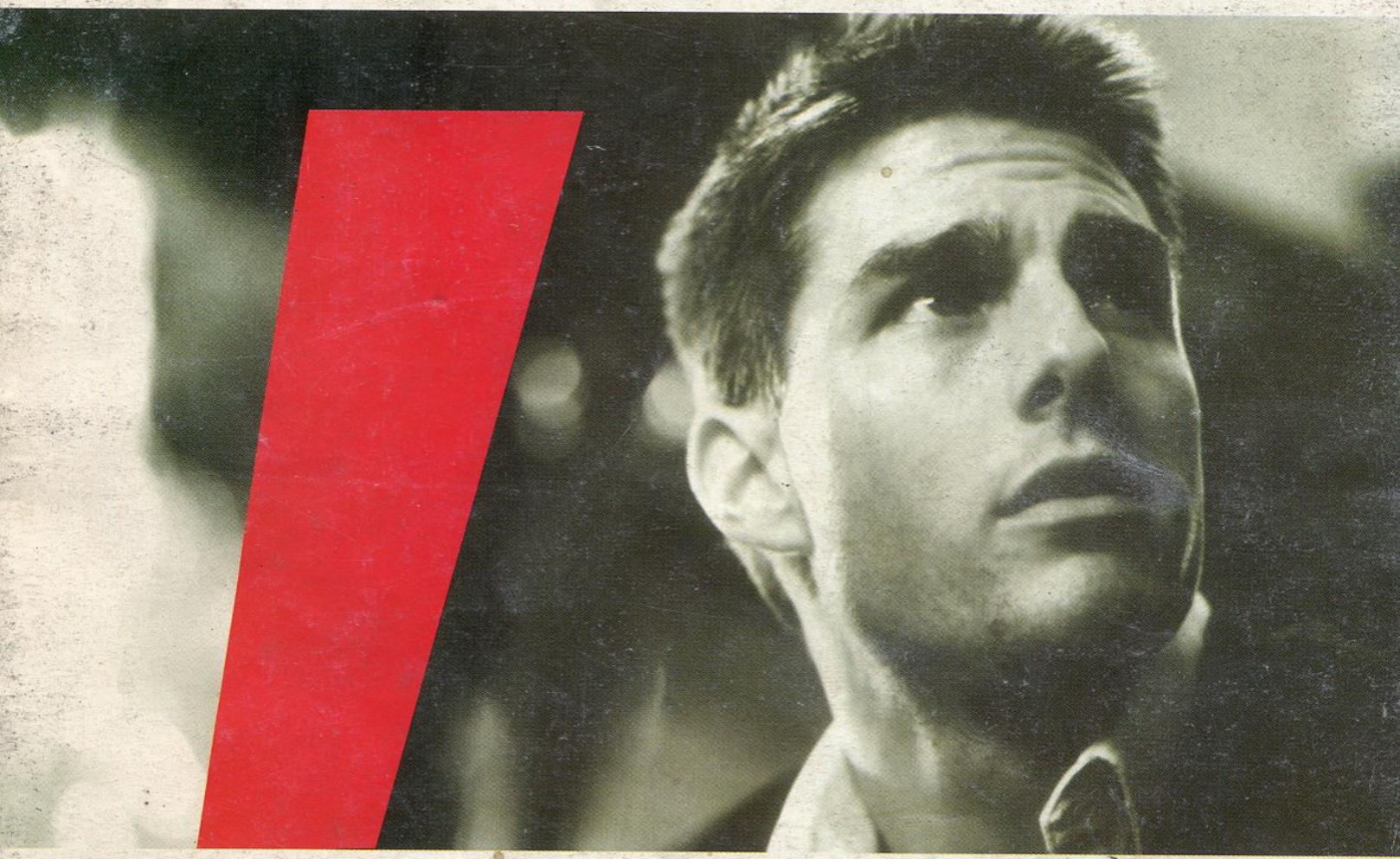
Film



De Palma misión imposible
[el arte del engaño]

Nuevo cine argentino **la otra mirada**
[Sotto voce-Picado fino]

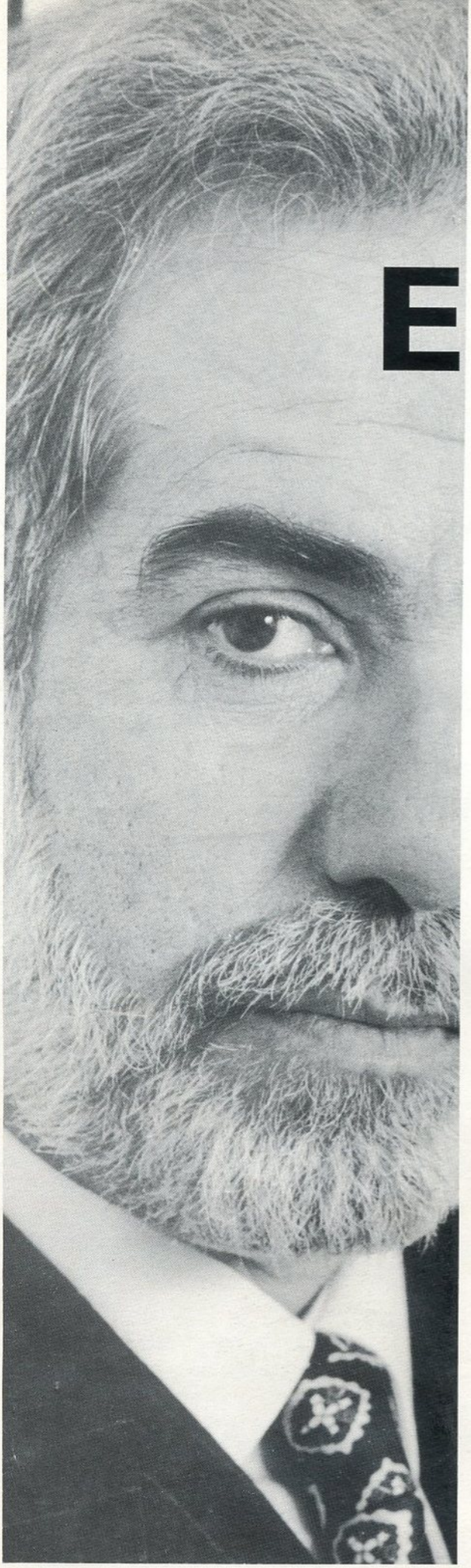
Henry Selick la última pesadilla
[James y el durazno gigante]

Cine de los '90 los dioses han muerto

Dossier **invasores de otro mundo**
[la paranoia de los '50-Corman-Body Snatchers-Día de la independencia]

Film20! Año 3 Junio/Julio 96

$7



Pepe Eliaschev

ideas en vivo

Martes 21.00 hs.
en vivo

puro valor agregado

LA MEJOR INFORMACION SIEMPRE

CableVisión TCI

VCC LA OTRA TELEVISION

MULTICANAL MULTIPLICA SUS GANAS DE VER TELEVISION

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

6 **Malón**

Buster Keaton, música, Festival de Montevideo, cine ruso, *La estética geopolítica*, Gastón Duprat, **Picassos Avventyr**, cine japonés.

20 **La otra mirada**

Como anticipo del ciclo que *Film* organiza en agosto, Sergio Wolf escribe sobre **Picado fino**, de Esteban Sapir, y **Sotto voce**, de Mario Levin, dos títulos que integrarán la muestra. Además, entrevistas exclusivas con ambos realizadores.

30 **El regreso de Henry Selick**

Diego Curubeto entrevistó en Los Angeles al creador de **El extraño mundo de Jack**, en ocasión del estreno de **James & the Giant Peach**, su nuevo film animado.

34 Dossier **¡A la conquista de la Tierra!**

Independence Day no fue la primera ni será la última: el invasor extraterrestre acecha el planeta desde hace años. Para verificarlo, escriben este *dossier* Diego Curubeto, Marcelo Dos Santos, Paula Félix-Didier, Elvio Gandolfo, Axel Kuschevatsky, Fernando Martín Peña, Pablo Rodríguez Jáuregui y Sergio Wolf.

48 **De Palma**

El estreno de **Misión imposible** justifica una revisión integral de su obra, desde la devota mirada de Sergio Wolf.

52 **Astroboy**

La primera serie de la animación japonesa se ha convertido con los años en un objeto de culto que Favio Blanco desempolva con entusiasmo.

55 **Tati**

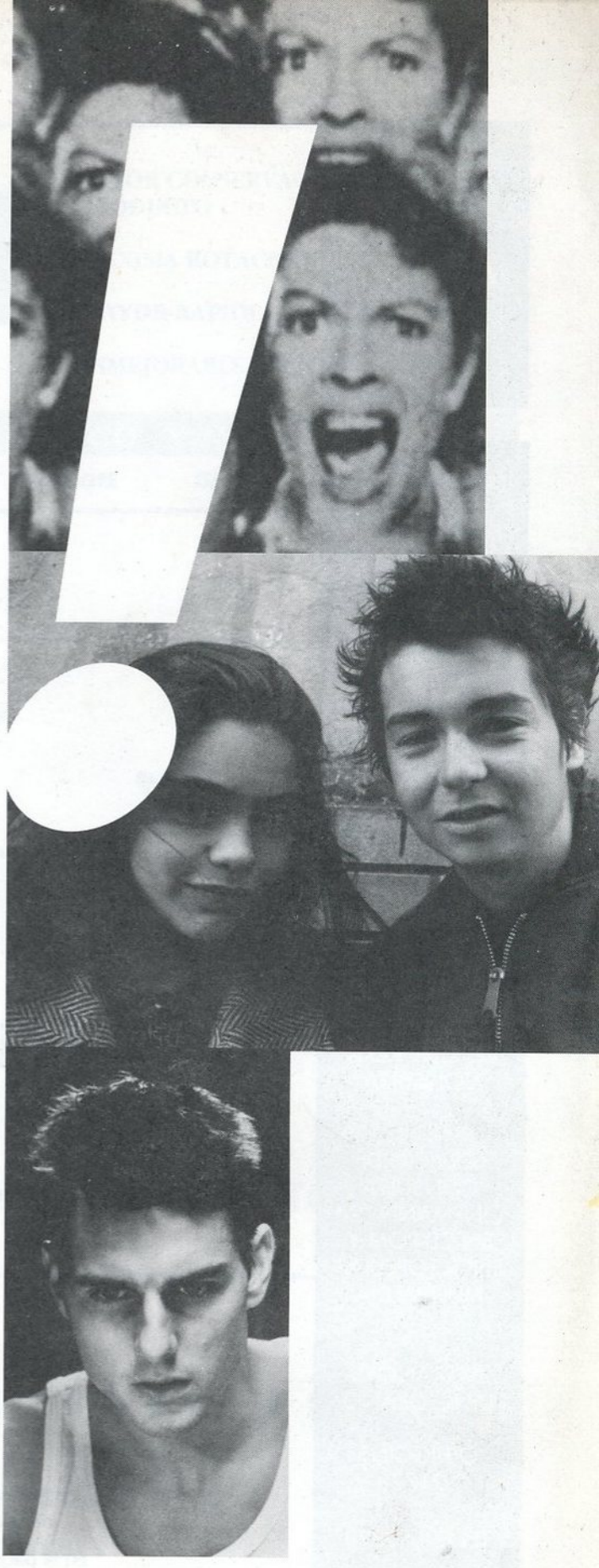
Día de fiesta, el clásico cómico de Jaques Tati, fue un film en colores pero nadie lo supo hasta 1994. Fernando Martín Peña narra la historia de una de los procesos de restauración más curiosos de la historia del cine.

58 **Cine de los '90 (I)**

¿Hay cine hoy? Sergio Wolf inicia una larga respuesta a esa pregunta horrible.

62 **Clasicos Nativos**

Un escritor norteamericano, un realizador francés y un productor uruguayo se encontraron en los estudios de Argentina Sono Film para realizar un film testimonial denominado **Sangre negra**. Fernando Martín Peña reconstruye su insólita historia.



Film20!

Junio/Julio 96

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

NEW FILM

CINE CLASICO
Y DE AUTOR
MAS DE 2000
TITULOS

ALQUILER
Y VENTA

OPERAS
DOCUMENTALES

TARIFAS
ESPECIALES
PARA SOCIOS
DISTANTES

BIBLIOTECA
DE CINE PARA
CONSULTA

SERVICIO DE
CONSULTA
CINEMANIA '94
EN CD-ROM Y
ENCICLOPEDIAS
MULTIMEDIA

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

Film 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
Diego Curubeto
Marcelo Dos Santos
Elvio E. Gandolfo
Mariela Gargano
Martha Hendler
Pablo Rodríguez Jáuregui
Axel Kuschevatsky
Alvaro Melián
Claudia Palozzo
Javier Porta-Fouz
Gustavo Tauschek
Yvonne Yolis

Corresponsales:
N.York
Gabriela Chistik
Los Angeles
Guillermina Zabala
Alemania
Claudia Palozzo

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:
*Tom Cruise en **Misión imposible**, de Brian De Palma*

en la página anterior:
*¡Socorro! los marcianos nos atacan; Belén Blanco y Facundo Luengo en **Picado Fino**, de Esteban Sapir; y Tom Cruise, otra vez*

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

NUEVA DIRECCION

BELGRANO
Roosevelt 1991 (1428) Bs. As.
Tel./Fax 788-8917 / 781-9359
CENTRO
Tucumán 536 L. 326 1º Subs.
(1005) Bs. As. Tel./Fax 393-1908

CHARVAY

- **MEJOR CONSERVACION DEL PRODUCTO**
- **MAXIMA ROTACION DE STOCK**
- **MAYOR RAPIDEZ DE ENTREGA**
- **INMEJORABLE FUENTE DE ORIGEN**

DISTRIBUCION DE MATERIAL FILMICO Y MAGNETICO

SONY AMPEX EASTMAN KODAK 3M APOGEE BASF TDK

Cabj

en su tinta

Todos los miércoles a las 20 hs. por ATC

CINE PARA SIEMPRE

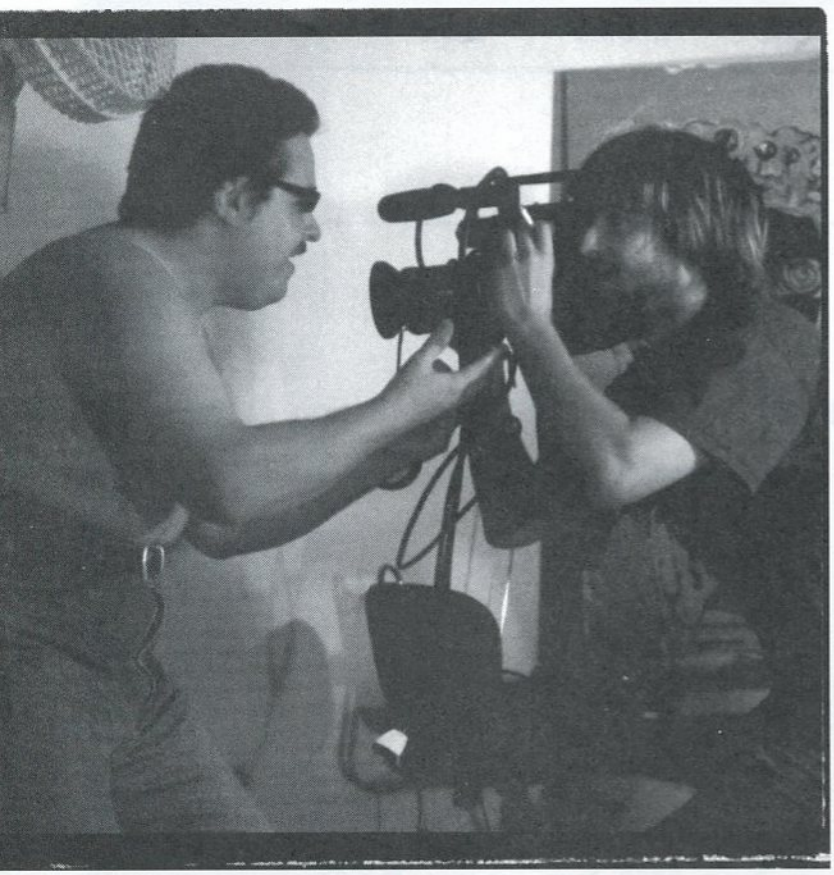
Venta y Canje de Películas
Todos los Géneros y los Mejores Precios...

CORRIENTES 1382 LOCAL 25 TEL: 374-2613

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

realizadores gastón duprat y su perro

por Mariela Gargano



Hace 10 años que trabaja en forma independiente con el mismo grupo de amigos. Ellos filman, editan, dirigen, escriben y musicalizan sus obras; cada uno adopta una función específica pero todos dirigen y escriben sus guiones individualmente. El video para Gastón Duprat no es un paso previo para llegar al cine, sino que responde más a una actitud frente a la creación: no negociar con nada. "*El video es barato y con él puedo hacer lo que quiero*".

En su curriculum dice "videasta" e "historietista", pero no pertenece ni perteneció a ninguna institución ni escuela; es más, ataca a las instituciones educativas, dice que son contraproducentes y que es un malgasto de energía con la que se "lucra". "*Técnicamente son los mejores*", pero la sensibilidad es lo importante y para lo demás la práctica es su mejor escuela. Ya tiene en su haber varios reconocimientos a esa actitud, como el Primer Premio en el Concurso Nacional Georges Méliès de 1993, y ahora el Primer Premio en el Festival de Cine y Video de Villa Gesell, que organiza UNCIPAR.

"*La idea de cada trabajo surge por la necesidad de contar una historia, de poner en evidencia cosas que están ahí y que nadie quiere ver porque son angustiantes*". Esa parece ser una constante en su obra, hasta la fecha. Sus trabajos tienen siempre una mirada sobre la sociedad y los discursos del poder, con el humor y la ironía como vehículo de transmisión. "*Es un humor que no respeta nada*", dice.

Sus personajes se pueden encontrar en cualquier esquina: taxistas, políticos, delincuentes, verduleros, perros y algún otro animal extraño. Los intérpretes son amigos que comparten sus mismas ideas y para los que diseña roles especialmente. "*Necesito hacerlo con ellos porque el clima para trabajar es una de las cosas más importantes*". Un estudiante de cine no entendería sus guiones, dice, porque son notas, apuntes previos, que se van modificando en el transcurso del trabajo. "*La esencia no cambia; lo que cambia es la forma*".

Cuando habla de su estética dice que al plantearse un trabajo ya tiene claro lo que "*no va*". En **Perro** sabía que el paisaje no debía ser urbano, que no iba a utilizar muchas tomas "*tipo cine*", y que los planos iban a ser fijos y largos. Esos límites son, para él, los que definen una estética.

Perro es la historia del secuestro de un perro y del mayordomo que lo saca a pasear, que por meterse a defenderlo cae también en la trampa. Cuando el secuestrador pide rescate, se advierte que a la dueña del perro le importa más su mascota que la vida del mayordomo.

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

La imposibilidad de comunicación, los intereses personales, la falta de sensibilidad, el autoritarismo y la violencia, son los temas que funcionan como ejes de la historia y que transmiten la lectura que Duprat tiene sobre la realidad. Dentro de la ficción hay elementos documentales "*casuales y no tan casuales*" como él dice. Eligieron a dos mujeres mayores para determinado segmento, porque "*Sabíamos lo que ellas pensaban*". Estas mujeres empiezan hablando de los perros y terminan refiriéndose a un programa de TV a través del cual supieron de las torturas de la dictadura y de la utilización de los perros en ellas.

"*Ellas representan a la opinión generalizada, todo el mundo tuvo que esperar a que hablara Scilingo, para* hablar *de las cosas que pasaban en esa época*" como si una confesión de partes autorizara y legalizara el tópico como tema de conversación.

La estructura de la historia es fragmentaria; no sigue un relato cronológico de los acontecimientos sino que los presenta en forma de espiral: los hechos se muestran pero son justificados -en un nivel narrativo- mucho más tarde. "*Lo pensé desde el guión, quería que los datos de la historia aparecieran en el momento adecuado para tensionarla más, tirarlos en el momento que rinden*". Esa ruptura de códigos es deliberada: "*En un montaje 'tradicional', por ejemplo, si hay un vaso que se apoya sobre una mesa, el corte se hace al apoyar el vaso junto con el ruido que produce al ser apoyado; yo quise hacerlo después, quise dejar un espacio libre, inconcluso, crear grietas por medio de la edición*".

La imagen de **Perro** cuenta con prolongados espacios de tiempo que logran funcionar expresivamente. La cámara permanece fija priorizando el movimiento interno del cuadro y la edición está en su mayor parte pautada por los personajes. El paisaje (Bahía Blanca-campo) se mantiene en la pantalla aguardando la entrada de un actor y Duprat logra que esta espera no resulte tediosa: el paisaje ya tiene un peso visual y expresivo propio.

"*Quería que fuera como una respuesta ideológica al tema tecnológico y a la súper edición*" lo único importante era poner en juego su sensibilidad, sin efectos, sin equipos especiales, en blanco y negro. "*El sonido fue muy importante, lo trabajé mucho, estuve tantas horas con él como con la imagen. Al sonido no se le da la importancia que tiene que tener. En algunos cortos se ve que o toma preponderancia por sobre la imagen o se convierte en un adorno. Creo que tanto la imagen como el sonido tienen que ser independientes, fusionarse y desprenderse. Hay ideas de* **Perro** *que partieron de la música (como la escena de los perros ladrando y la gente). El sonido ambiente y los diálogos los hice con sonido directo porque te da una cercanía que no te da el doblaje. La música está compuesta especialmente por Federico Mercuri, que es un especialista en este tema y forma parte del grupo*".

Cuando habla de la dirección de actores dice que nunca trabaja con profesionales. El secuestrador de Perro -Ivan Romanelli- actúa en casi todos sus cortos. "*Ivan no es actor, charlamos, él sabe perfectamente lo que quiero y lo que* no *tiene que decir, pero la impronta del personaje es de él. Quería crear personajes con el que no fuera posible identificarse (salvo el perro), que no fueran 'comerciales'. Cuando pienso en el público, pienso en mis amigos. Si después les gusta a los otros, mucho mejor*".

Dice que no va mucho al cine ni ve demasiadas películas. Que le gustó **Stranger than Paradise** (*Extraños en el paraíso*, Jarmusch-1984), **Barton Fink** (*Idem.*, 1991) de los Coen y **Citizen Kane** (1941) de Orson Welles; también menciona **Alien 3** (Fincher, 1992) y dice que ve siempre *Viaje a las estrellas*. No tiene demasiado contacto con la gente del "medio" y vio algunas cosas independientes que le gustaron y que recuerda, de Mario Quierico y Mariano Kohn. Es platense y además de los 35 cortos que ya tiene realizados acaba de terminar otro del que prometió dar más detalles otro día.

últimos trabajos

Caja Negra (25', 1995, programa de televisión). dir: GD; guión: Adrián de Rosa, GD; actúan: Iván Romanelli, Olga Cela, Fita Craichic, Eloy Alazard; música: Federico Mercuri; edición: GD, Adrián de Rosa, Federico Mercuri.

Los Trenes (3', 1994, ficción). dir: GD; libro: Gregorio Sheiness; narrador: GS; edición: GD; música: Federico Mercuri.

Forro araña (2', 1994, ficción). dir: GD; guión: GD; actúa: Luciano López; edición: GD; música: Paquito de Rivera.

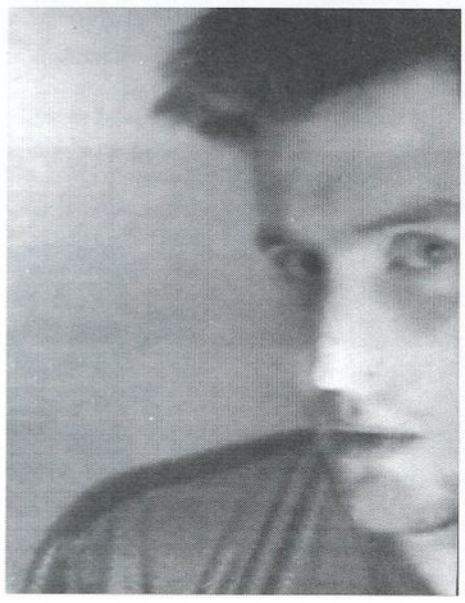
Zapping (1', 1994, ficción) dir: GD, Adrián de Rosa, Mario Chiérico, Federico Mercuri; guión: A de R, MC, GD; edición: GD; música: Federico Mercuri.

Camus (1', 1995, ficción) dir: GD; guión: GD (adaptación de "El malentendido", de Albert Camus); actúa: GD; window: Mario Chierico; música: Hernán Vázquez.

Turno Tarde (17 de 15", 1994, separadores para televisión). Dir: GD; actúa: Ivan Romanelli; edición: GD; música: Federico Mercuri.

El hombre que murió dos veces (3', 1994, ficción). dir: GD, Federico Mercuri; guión: GD, F.M.; actúan: Ivan Romanelli, Adrián de Rosa, Pablo Spivak; edición: GD; música: F.M.

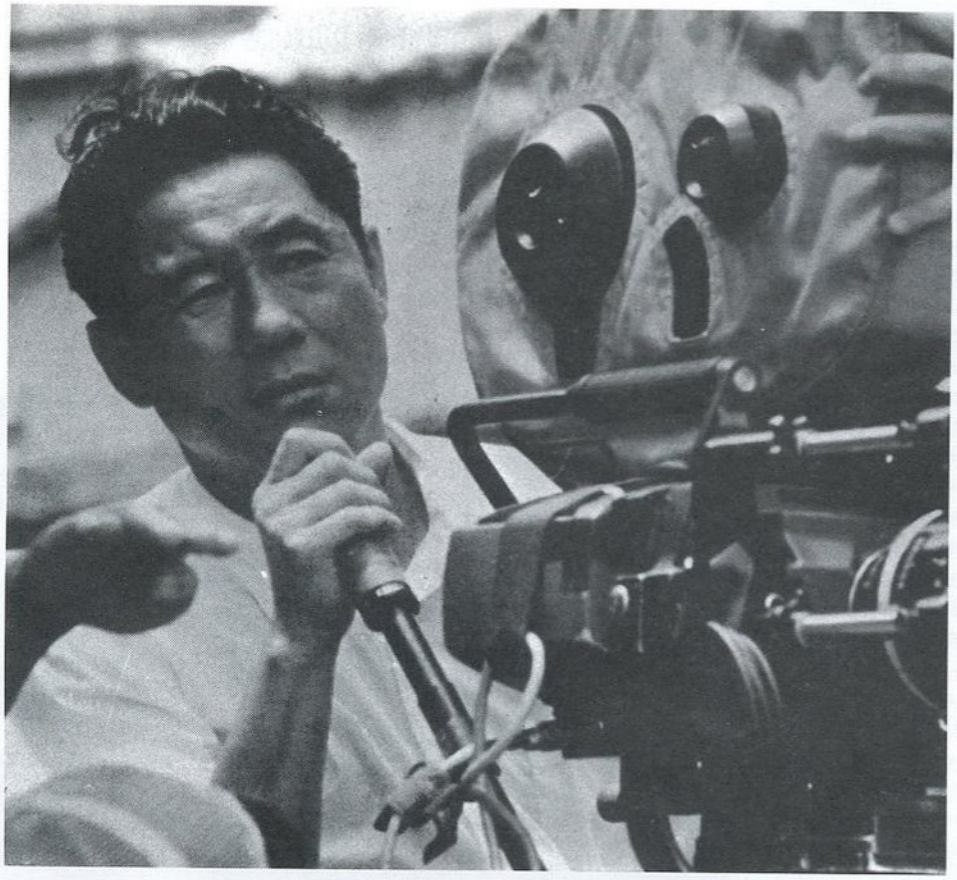
Perro (25', 1995, ficción). dir: GD; guión: Adrián de Rosa, Mauro Fernández, GD; actúan: Ivan Romanelli, Olga Cela, Claudio Pontet, Pablo Spivak, música: Federico Mercuri; edición: FM, A de R, GD.



Gastón Duprat actuando en su video minuto **Camus**

en frente:
Iván Romanelli y Gastón Duprat durante la filmación de **Perro**, *a principios de 1995, en Bahía Blanca*

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



Takeshi Kitano durante la filmación de ***Sonatine*** *(1993)*

ciclos la fortaleza oculta

Nuevo Cine Japonés
por Martha Hendler e Yvonne Yolis

malón

Dentro del programa cinematográfico organizado por el Teatro Municipal General San Martín, el cine oriental viene ocupando un lugar privilegiado, si se lo mide en relación a la cantidad de films que en los últimos dos años se estrenaron en los ciclos presentados, y porque es allí, casi exclusivamente, donde puede accederse a estas filmografías. En el denominado *Nuevo Cine Japonés* pudieron verse nueve películas, producidas entre 1991 y 1993, que permitieron elaborar esta reseña de un material sumamente valioso y no sólo por lo desconocido.

El acceso a la reciente producción fílmica de Japón hace posible vislumbrar algunas cuestiones surgidas como consecuencia de la apertura oriental hacia occidente. Esto evidencia un cambio: una sociedad particularmente tradicionalista, influída en lo estético por el arte chino, se enfrenta al mundo capitalista moderno y –cuando no puede o no quiere evitarlo– se somete al choque cultural acusando un paulatino pero claro movimiento.

¿Puede pensarse, entonces, en dos líneas narrativas que contrapuestas, expresen esta ruptura? Sí, en la medida en que films como **Escenas en el mar** (Takeshi Kitano, 1991), **Asesinato en el aceite infernal** (Hideo Gosha, 1992) o **El traslado** (Shinji Somai, 1993), se inscriben dentro de un eje que remite a la cinematografía más tradicional del cine oriental. El choque se verifica, por tanto, cuando dentro del mismo film hay un cruce con la visión más occidentalizada, ya sea desde lo temático o desde lo formal, haciendo difusa la barrera que separa ambas zonas y produciendo el deseo de su lectura. Del otro lado, films como **No estamos solos** (Yojiro Takita, 1991) o **El resplandor** (Joji Matsuoka, 1992), más liberados ya del peso cultural y de la referencia milenaria, funcionarían como pauta clara de apertura hacia "lo nuevo".

Lo cierto es que no parece incoherente pensar que la "realidad" se cuela en la "ficción" y, mucho más, cuando esa "realidad" está barriendo con toda una estructura cultural: del cambio discursivo a la fragmentación narrativa; de la hibridación del género a la mezcla de magia y realismo; de la pluralidad temática a la estructura dramática y del "comic estilizado" al suspenso. Con secuelas y nuevos síntomas, y con las luces que acompañan el nuevo día, el cine siempre se ha hecho eco de su entorno. Y ésta no parece ser la excepción que confirme la regla.

La carrera de Kohei (Suguru Kubota, 1992) fue la primera película del ciclo y también el primer largometraje de este director que se inscribe en el delicado límite que separa los dos caminos trazados: porque gira en torno de un drama personal, interior a una familia que pierde un hijo, pero deja traslucir notoriamente un contexto que expresa el paso de una modernidad que, por lo tanto, todo lo tiñe: desde el motivo del accidente a causa de la velocidad, hasta la decisión de abandonar el tradicional trabajo en el campo de los padres y antiguos pobladores.

Sin grandes rupturas estructurales, Kubota inaugura con un film de construcción sencilla, que elabora una trama circular a partir de la muerte del hermano del protagonista. Varios acontecimientos simétricos simbolizan su conflicto: el correr continuo que implica entrenarse; el accidente de los huevos rotos que une el pasado con el presente en el *flashback* del comienzo jugado en color y blanco y negro; la carrera que nunca puede ganar; la joven enferma de la que se enamora y que también morirá; la opción entre la herencia del hermano o el propio camino; la moto que quiere reconstruir. Toda una serie de acciones que metaforizan la frase que parece haber marcado a los personajes y haber dado a luz a este film: *"la edad de la muerte está escrita en la espalda y sólo uno mismo puede verla".*

Kitano, la revelación

Escenas en el mar, de Takeshi Kitano, se anota en la tradición porque se define narrativamente sin apartarse demasiado del cine que la antecede. Pero, casi premeditada –la puesta es intimista y fluída–, la metáfora que desanda el relato muestra que la mirada apunta hacia (un) otro lado. Y quizás por eso, alguien podría decir que las "escenas" que se instalan entre el horizonte y el mar, son el punto de partida para hablar de contemplación: el horizonte funcionando como pasado, como lugar donde se

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

ubica el recuerdo, es contemplado por los protagonistas del film en largos y silenciosos momentos. La orilla del mar, como espacio físico desde donde se contempla, simboliza el tiempo presente. Y entre ambos, pasan los surfistas, y con ellos, la mirada se desvía. Entonces, si bien la forma parte del recuerdo, reconociendo su antecedente narrativo; la metáfora elegida logra evidenciar que los vientos han rotado su curso.

Es en este mismo horizonte –que tanto contemplan sus personajes– donde sopla una brisa con nostalgia de Ozu: por la posición fija de la cámara que da lugar al plano secuencia (ladeada, levemente inclinada; como la posición de "loto" zen); porque Kitano recuerda y se reconoce en el cine de Ozu; o quizás, simplemente, porque quiso capturar un modo de representación que, como dijimos, reenviase en su estilística a tiempos pasados. Lo cierto es que **Escenas...** es plácida, y en su placidez deja que se esboce un drama. Lo cierto es, también, que Kitano narra con simpleza y que, a través de una puesta despojada (casi por completo) de "adornos", logra lo que pocos: **Escenas en el mar** habla de sueños y de jóvenes, o mejor, de un lugar donde los "sueños de la juventud" [1] se hacen realidad.

A la inversa, **Hombre de ningún lugar** (Naoto Takenata, 1991) instala la puerta de salida en el modo narrativo, construyendo una trama que hace puerta nítido su referente en lo "antiguo" de los relatos legendarios. La idea es que, así como en **Escenas...** la ruptura se descubría a través de la historia, aquí lo que marca el cambio termina por colarse en los intersticios de la puesta. **Hombre...** es un relato que comienza con viejos hábitos: el protagonista de esta historia se integra a una "sociedad de piedrófilos"; un viejo maestro y un único alumno serán su guía en esta iniciación en algo que más que olvidado parece secreto. En adelante, la forma va perdiendo su tranquilo y parejo devenir: el relato legendario se apodera de la historia y el "hombre pájaro" aparece en escena.

Un regreso feliz (Toshihiro Tenma, 1993), a su vez, está basada en una novela de Takeshi Kitano –el director más celebrado de la muestra– que también hace las veces aquí de actor. El film tiene una buena idea inicial intentando parodiar a una secta religiosa japonesa. También es interesante la construcción de la banda musical que apuntala cada una de las secuencias produciendo, en contraste con la situación aparentemente dramática, el efecto cómico, los "gags" que lo tornan satírico. Sin embargo, no comparte con Kitano la sutileza narrativa, la estética despojada, el equilibrio que este director logra, aún manejando relatos diferentes como **Escenas...** y **Sonatine** (Takeshi Kitano, 1993) –segundo film de Kitano en el ciclo, en el que se advierte igual dominio del lenguaje en un relato con pinceladas del mejor cine de acción del occidentalizado John Woo.

En el epílogo, **Un regreso...** da un vuelco, tornándose cada vez más dramático y abandonando la veta humorística y original –por poco explotada dentro de los films vistos en el ciclo– que la distinguía. Por lo tanto, no termina de definirse por drama ni comedia, pese a la idea original de Kitano que es reconocido como uno de los comediantes más populares del Japón, y se estanca en el terreno de la superficialidad.

No estamos solos reenvía a un tiempo anterior en el sentido de lo ya instituído, porque quiebra con ese pasado desde la forma y desde la historia. Continúa con la línea paródica –ya enunciada en otros casos– y aunque la trama parece contar la travesía de un hombre de negocios, en el final la jungla invade la pantalla al instalarse la guerra entre los hombres. Así, la jungla que los rodea operaría como metáfora del tema que subyace al film: el capitalismo, en su modo despiadado, se lleva todo lo que el hombre tiene. Pero al final –como les sucede a los protagonistas de **No estamos solos**– la reunión de las fuerzas será lo único capaz de sostener los cimientos de las nuevas construcciones.

Al cabo una de las obras más interesantes del ciclo, **El traslado**, de Shinji Somai, exhibe un particular trabajo estético con los colores y su conveniencia dramática; con la utilización del plano secuencia, la cámara lenta y la profundidad de campo para la creación de un tiempo propio y una historia protagonizada por una niña que lleva adelante la trama de este acertado drama. **El traslado** se construye guiado por el primero de los ejes, en lo que a estructura dramática se refiere. El contraste se evidencia, –y aquí se cuela el segundo eje– en el cruce con el empleo de ciertos recursos formales y el transcurso del tiempo; en el conflicto que mueve a actuar a estos personajes y en el terreno apto que, hacia el final, encuentra para expandirse hacia otros horizontes.

La historia se centra en la reacción de una niña frente a la separación de sus padres: el fuego funciona en varios pasajes como metáfora del amor que se extingue. Y es en el final –casi como una constante de los films trabajados– donde se produce una expansión de todos los elementos sembrados durante el camino, donde estalla la densidad de sentido e intensidad expresiva. Aquí se produce el reencuentro, en medio de una gran fiesta ritual, que encuentra a la niña en soledad frente, literalmente, a una escena feliz de su vida. Una mirada que nos invita a mirar, como el cine, y una sola posibilidad de consuelo abrazándose a sí misma como única salvación. Aunque este "final feliz" que le concede el cine también se queme en esta mirada sumamente nostálgica de la realidad.

Dentro del esquema del melodrama se inscribe esta historia de amor y fatalidad, llamada **Asesinato en el aceite infernal**, y que circula por terrenos más conocidos –aunque no por ello menos efectivos– dentro del esquema de construcción dramática del cine de Mizoguchi, o de Yimou, más cercanamente. Historia centrada en una mujer visiblemente sometida por la tradición, pero dispuesta a todo para lograr lo que quiere, que transgrede, y debe, por ello, ser castigada. **Asesinato...** se eleva sobre un relato que va descubriendo dicha personalidad y una historia de amor que deviene tragedia con la muerte de la heroína, anticipada desde la primer escena con el *flashback* que nos introduce de lleno en este universo simétrico que ella cuestiona. Finalmente, el melodrama es el espacio de la mujer. Pero es, también, el discurso del orden.

Cerrando el ciclo, **El resplandor**, de Joji Matsuoka, aunque no se aparta de la estructura clásica, se separa sustancialmente de los parámetros establecidos por el primero de los ejes desarrollados debido al "mundo" en el cual se inscribe como relato, y a la visión que presenta del mismo. Podríamos trazar un paralelo con otra película a la que remite directamente, vista hace poco en Buenos Aires: **Banquete de bodas**, de Ang Lee, de los pocos directores orientales contemporáneos que llegaron a nuestras salas[2]. Este film situaba el núcleo de su trama en el ritual de casamiento que debía cumplir una pareja, arreglada por conveniencia, y un tercero homosexual en cuestión. Aquí se obvia la ceremonia –símbolo de las costumbres que estos jóvenes no pueden alterar y que provoca toda serie de "enredos" cómicos en **Banquete...**, y centra la historia en la relación matrimonial de esta pareja y sus vaivenes a partir de la boda, también una imposición social, en relación a sus verdaderos sentimientos.

Desde el primer plano de la protagonista en el inicio, parecemos retomar los primeros planos de Gong Li en **Sorgo Rojo** y **Esposas y Concubinas**, de los comienzos de Zhang Yimou. Aunque la joven comiendo chicle y escuchando, ya no los consejos de una madre, sino de un doctor que le receta matrimonio y el marido elegido por fotos, nos ancla en un presente más cercano –este mundo en pleno cambio que se nos ofrece–, y también menos sutil. El banquete ya no es una ceremonia indispensable que lo tiñe todo de rojo, otra marca de Yimou, y que expresa diferencias de nacionalidad, generación y costumbres con esos padres, sino un trámite que cumplen vestidos de negro y que a veces nos hace pensar qué es lo que los mantiene unidos a los tres.

Allí es donde el film explota lo más atractivo respecto de lo temático.

Banquete de bodas estaba jugada de modo tragicómico, con matices que podían llevarnos de una situación dramática extrema a otra absolutamente desopilante; **El resplandor** omite la ceremonia del banquete y es llevada al melodrama manteniendo un tono más parejo que permite ahondar en la relación del trío; que tiene otros móviles, otros rituales, y también, otro desenlace: menos certero, más realista.

Notas

1. Ozu realizó una película que en su traducción al castellano se llama **Dónde están los sueños de nuestra juventud**.

2. A comienzos del '96 se pudo ver la celebrada **Sensatez y Sentimiento**.

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

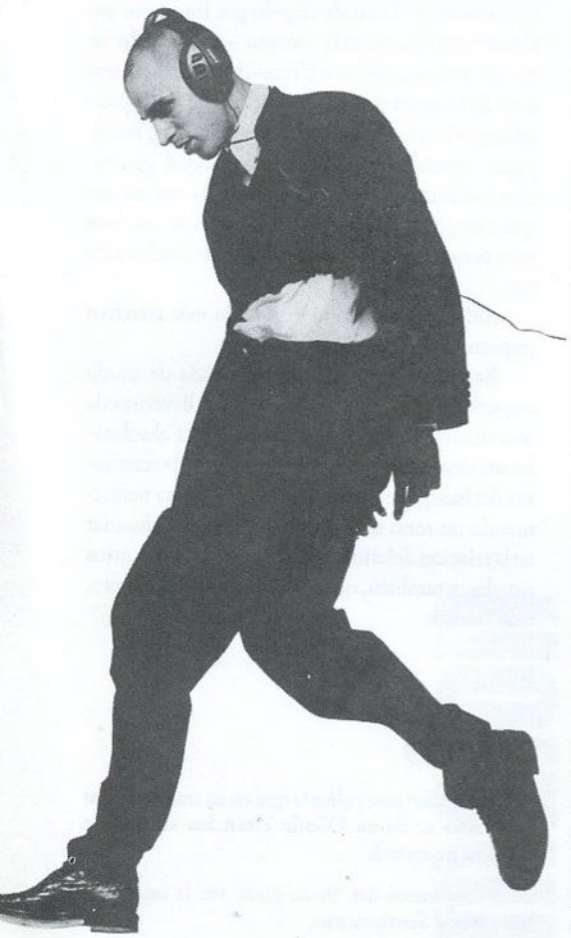
música duro de oído

Casino y *El desprecio*: la música del paraiso
por Javier Porta-Fouz

malón

No hay una banda sonora compuesta especialmente para **Casino**, pero sí hay una muy cuidada selección musical. De las sesenta y una canciones que utiliza Martin Scorsese para ilustrar la historia de jugadores, gangsters y putas, sólo treinta y una ingresaron a *la music from the motion picture*, editada en dos compacts. Abre el primer disco *The Contempt-Thème de Camille* (*Desprecio-Tema de Camille*), compuesto por Georges Delerue -importante músico francés relacionado con la Nouvelle Vague- para **El desprecio** (1963) de Jean-Luc Godard. Este es el puente más claro entre el film de Scorsese y el de Godard. La canciones de **Casino** son, en su gran mayoría, de las décadas de los sesenta y los setenta. "*Me gusta el periodo y esa clase de estilo*", dice Scorsese. "*Lo disfruto. Me gustan la música, la ropa, las películas que se hicieron en esa época. Para mí fue un periodo formativo*". El *Tema de Camille* es, junto con *Moonglow*, de **Picnic**, *Sunrise* -preludio de **2001**- y el tema principal de **Walk on the Wild Side** (*Por los barrios bajos*, Edward Dmytryk-1962) uno de los cuatro temas identificados con películas que emplea el italoamericano en **Casino**. Pero la música de Delerue se destaca con respecto a las otras tres canciones de films y también entre las sesenta y una, que incluyen intérpretes como los Rolling Stones, Cream, Roxy Music, Domenico Modugno y otros artistas muy populares.

La música de **El desprecio** define a **Casino** como ninguna otra. Fue la elegida para los *trailers* de promoción, aparece tres veces en el transcurso de la película y también al final con el fundido a negro sobre el rostro de Ace/De Niro. Así, el *Tema de Camille* se convierte en el *leit-motiv* del film de Scorsese. La primera vez que suena la composición del fallecido Delerue es cuando Ace se va a encontrar con Nicky/Pesci en el desierto, y es justo cuando Scorsese utiliza un plano muy semejante a la mayoría de los de **El desprecio**: Ace entrando a cuadro por derecha y mostrando la inmensidad del desierto, y del cinemascope. "*El cinemascope* -formato de **El desprecio**- *solo sirve para filmar serpientes o entierros*", decía Fritz Lang en el film de Godard. En esa excursión al desierto, por la que Ace se daba a sí mismo un cincuenta por ciento de posibilidades de salir vivo, se utilizan por primera vez los acordes creados por Delerue, mezclándose progresivamente con la batería que va creciendo en intensidad. El *Tema de Camille* volverá a sonar, ya en estado puro, durante la conversación en el auto entre Ace y Ginger (Sharon Stone) cuando ésta regresa luego de su huida con Lester (James Woods). Más tarde aparecerá dos veces en una discusión entre Ace y Ginger, después que ella manifieste por teléfono su deseo de que él sea eliminado. Su desprecio está llegando al punto más alto, ese punto que comenzaba a vislumbrarse en la extensa secuencia filmada por Godard en el interior del departamento entre Paul (Michel Piccoli) y Camille (Brigitte Bardot).



Las citas en Scorsese nunca son gratuitas sino que suelen indicar nuevos sentidos. La utilización de la música de Delerue nos guía por otros caminos que comparten **El desprecio** y **Casino**. En ambas películas hay tres protagonistas, en **Casino** están Ace, Nicky y Ginger, y en **El desprecio** Paul, Jerry (Jack Palance) y Camille. Entre los tres se producen relaciones de fuerte conflicto: Ace se casa con Ginger mediante un arreglo, y sólo obtendrá de ella tolerancia en un principio y luego desprecio. Ginger terminará traicionando a Ace con Nicky. Con Paul y Camille ocurre algo parecido: la pareja es construída desde una situación idílica y extremada por Godard (Camille acostada desnuda preguntándole a Paul: "*¿Te gustan mis tobillos, mis muslos...?*") hasta que ella desprecie a Paul y lo engañe con Jerry. Al final de ambos films, los despreciados (Ace, Paul) finalizan vivos, y los otros dos personajes muertos (Ginger y Nicky, Camille y Jerry). Los sobrevivientes, al final, habrán abandonado las actividades que habían desarrollado durante el relato: la dirección de un Casino y la escritura de guiones para cine. Ace volverá a sus apuestas "chicas" y Paul a escribir para teatro. Sus respectivos paraísos -cierto tipo de cine y los casinos en donde todos se conocían- ya no eran posibles. Y para mostrar la decadencia de esos dos mundos está el cuarto personaje, el sobreviviente de esa época, y los dos directores eligen a dos conocedores del tema. Godard a Fritz Lang y Scorsese a Don Rickles (Billy Sherbert), que sabía de casinos. "*Billy es gerente del casino y amigo de De Niro. Es el tipo que conoce el negocio y sabe de jugadores y sociedades. Alguien que sabe en quién puede confiar, y a quién prestarle algo de dinero. Billy Sherbert es una combinación de tipos que he conocido. Yo me crié en esta ciudad, y los conocía muy bien. Los interpreté igual que cuando los veía caminar por ahí*", decía Don Rickles sobre su personaje.

Los personajes de Piccoli y De Niro guardan ciertas similitudes en lo contenido de sus caracteres, salvo cuando discuten con sus mujeres. Brigitte Bardot era, en 1963, un éxito comercial que hacía ingresar tantas divisas como la Renault francesa, pero no era considerada una "actriz prestigiosa". Sharon Stone -hasta el pasado año- estaba en una situación similar, era catalogada como "estrella" pero no como actriz. Entre los personajes de Jack Palance y Joe Pesci hay también similitudes importantes como el peinado muy artificial utilizado por éste que remite al del primero. Por otra parte, ambos personajes serán, finalmente, quienes se ocupen de destruir en mayor parte los paraísos y quienes maltraten a los sobrevivientes: Nicky pegándole a Billy Sherbert y Jerry siendo un productor insoportable con Fritz Lang.

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

festivales montevideo '96

por Fernando Martín Peña

Desde hace quince años, para Semana Santa, Cinemateca Uruguaya organiza en Montevideo un Festival Internacional de Cine. Sus principales responsables (Manuel Martínez Carril, Guillermo Zapiola y Ricardo Casas) carecen de dinero pero saben de cine, y cuentan con un público entusiasta que han sabido formar a lo largo del tiempo. En el criterio de selección del material, predomina la voluntad de mostrar films que normalmente no interesan a los distribuidores locales, lo cual define un amplio margen de posibilidades. El público montevideano tiene así ocasión de tomar contacto con lo mejor de la abundante y misteriosa producción de países remotos (como Brasil), o con excelentes documentales de creación, o con la obra de autores internacionalmente venerados como el iraní Abbas Kiarostami, todo lo cual permanecería completamente desconocido en el Río de la Plata si no fuera por el Festival.

La edición 1996 incluyó, por ejemplo, la exhibición integral del mítico **Decálogo** de Kieslowski, en copias óptimas y con prolijos subtítulos en castellano, evento que no tuvo lugar ni siquiera cuando Kieslowski visitó la Argentina. Del resto del material proyectado corresponde citar en particular los siguientes títulos:

Carmen Miranda: Bananas Is My Business (EE.UU./Brasil, 1994) de Helena Solberg. La figura increíblemente carismática de la cantante portuguesa es evocada aquí a través de documentos, discos, fotos, entrevistas con amigos, y todo tipo de películas, en medio del complejo marco político que propició su breve y colorido apogeo en el cine norteamericano. Sólo una serie de secuencias reconstruídas con una actriz restan algo de solidez al impresionante conjunto.

Madre Dao, de schildpadgelijkende (*Madre Dao, como una tortuga*, Holanda-1995) de Vincent Monnikendam. Un extraordinario film sobre las colonias holandesas en Indonesia, íntegramente construido con material documental de principios de siglo y con fragmentos de poemas y canciones nativas. Las figuras blancas que de pronto aparecen quebrando el uniforme paisaje negro, y se multiplican hasta la dominación, es un primer motivo alegórico que el realizador Monnikendam atiende con tanta maestría como respeto por las imágenes originales.

El diablo no duerme (Suiza, 1996) de Andreas Hoessli. Cuenta la historia de Jacobo Arbens Guzmán, presidente de Guatemala derrocado a mediados de los '50 en lo que fue una de las primeras intervenciones estadounidenses en Latinoamérica. El hilo principal del relato aparece equilibrado entre los recuerdos de la viuda de Arbens y un agente de la C.I.A., protagonista de los hechos, que se muestra entusiasmado de poder narrar las estrategias más o menos encubiertas con las que contribuyó a producir un golpe de estado en nombre de la democracia. Hay dos segmentos de archivo especialmente patéticos: en uno aparece Nixon junto al sucesor de Arbens y una pila de carpetas con presuntas pruebas de que ▶

● ***El diablo no duerme*** *(Nachforschungen über Jacobo Arbenz Guzmán), el film de Andreas Hoessli sobre el derrocamiento del presidente guatemalteco*

& VideoClásicos

Vampyr
de Carl T. Dreyer.
(Kinema)

Un caso de honra
de Anthony Asquith,
con Robert Donat.
(Epoca)

La fuerza ciega
de Luis Moglia Barth,
con Guillermo Battaglia.
(Arte Video)

Pájaros y pajaritos
de Pier Paolo Pasolini,
con Totó y Ninetto Davoli.
(Kinema)

La máscara de hierro
de Alan Dwan,
con Douglas Fairbanks.
(Epoca)

Destino de dos vidas
de William Wyler,
con Laurence Olivier.
(Video Colleccion)

El campeón
de King Vidor,
con Wallace Beery.
(Cobi Films)

Gorriones
de William Beaudine,
con Mary Pickford.
(Epoca)

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

SERVICIOS A ESTUDIANTES DE IMAGEN

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

Alquiler de Equipo
Filmación - Iluminación - Sonido

Trípode Luz
$ 3 jornada

Cámara AG450
$ 40 jornada

Fresnel 1000
$ 10 jornada

Mic. Inalámbricos
$ 20 jornada

SteadyCam para M9000 rendim. prof.
$ 20
Grúa 6mts. porta cámara
$ 25

Alargues - Banderas porta telgo
y todo lo que necesites

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

◄ el gobierno derrocado estaba "*apoyado por una potencia extranjera*"; en otro, un militar norteamericano dicta literalmente al nuevo presidente de Guatemala lo que debe decir ante el público durante una visita oficial. Todo el conjunto está sostenido por imágenes contemporáneas de Guatemala, las más elocuentes, porque todo parece estar igual que hace cuarenta años. Por la riqueza de su material, por la extrema agudeza de su tono y por sus repercusiones políticas, éste fue el título más significativo del Festival.

Justino, un asesino de la tercera edad
(España, 1994) de La Cuadrilla (Luis Guridi y Santiago Aguilar). Primer largometraje, en blanco y negro, de un dueto que ya ha realizado varios cortos, **Justino** sorprende por tratarse de una obra nada pretensiosa que combina un costumbrismo desafectado con un humor negrísimo pero muy calmo. Justino es un torero jubilado que continúa ejerciendo al convertirse en un asesino preciso y práctico, que sólo aspira a una modesta felicidad con un amigo almohadillero. El film se beneficia enormemente de los excepcionales rostros de sus intérpretes Sarturnino García y Carlos Lucas.

Zir e darakhtan e zeyton
(*A través de los olivos*, 1994) de Abbas Kiarostami. Un director de cine llega a un pueblo con su pequeño equipo con intención de hacer un film y para ello convoca a actores no profesionales y a algunos ayudantes locales. Por casualidad, un muchacho debe interpretar una breve escena junto a una vecina de la que está enamorado, aunque no puede pretenderla por razones tradicionales. El director no logrará imponer la ficción de su film sobre la realidad de ambos, que resultan espectacularmente empecinados en sus respectivas posiciones: él pretendiéndola, ella rechazándolo. La cosa se resolverá de algún modo, en un terreno lleno de olivos, con un punto de vista lo suficientemente distante y con los tiempos que correspondan. Verdadera isla en el cine contemporáneo, Kiarostami parece haber ideado este film a partir de una experiencia acontecida durante el rodaje de una película previa, **Y la vida continúa**, que el Festival exhibió en su edición del año pasado.

Riget
(*El reino*, Dinamarca-1994) de Lars von Trier. El origen de este film magistral es una miniserie que el director de **Europa** realizó para la televisión danesa. El reino en cuestión es un enorme hospital en el que comienzan a manifestarse los espíritus de pacientes muertos o inutilizados por mala praxis. Los médicos que creen gobernarlo son incapaces de advertir lo que ocurre, refugiados en la soberbia de un conocimiento aparente y en la protección mutua de una logia secreta que les permite ocultar errores fatales y pergeñar los más horrendos crímenes impunemente, en nombre de la ciencia. Más o menos como pasa todos los días. La descripción del manejo ejecutivo-empresarial del hospital, la prepotencia, la insensibilidad y la confianza en certezas que se derrumban ante la realidad, sugieren que la inspiración para semejante cañonazo sobre la profesión tiene su origen en alguna dolorosa experiencia personal de Trier o de su libretista Tomas Gislason, porque ciertamente saben de lo que están hablando.

Tratamientos que se reservan sólo a pacientes pudientes, daños cerebrales permanentes a causa de errores quirúrgicos, cuerpos insepultos preservados en formol durante décadas, órganos robados a pacientes moribundos y otras atrocidades cotidianas, encuentran un correlato en la intervención de fuerzas paranormales, no necesariamente con intenciones benignas. A diferencia de lo que sucedía en **Twin Peaks**, lo fantástico se va apoderando del relato sin invadir el espacio reservado a lo verosímil. Trier utiliza una nerviosa cámara en mano durante casi todo el film, elimina los colores puros en favor de varios tonos de sepia y mantiene un criterio para determinar los cortes que, aunque no respeta norma alguna de espacio o continuidad, al poco tiempo se impone como estilo.

Una anciana más o menos medium, su hijo camillero (que la "abandonó" en el '68 pero volvió a los tres días), un médico que dirige el establecimiento y que es un evidente inútil, un despreciable cirujano sueco que odia a todos y se niega a hablar en danés, un enfermero lleno de recursos, un médico asesino muerto que posee la temible facultad de reencarnarse, un alumno de medicina enamorado, y un patólogo que se hace implantar un hígado canceroso para cultivar en su propio cuerpo "*el mayor hepatosarcoma del mundo*" y luego exhibirlo en conferencias de especialistas, son algunos de los personajes de esta obra maestra fascinante, que dura cinco horas y que podría durar tranquilamente otras cinco.

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

el cine que no vemos mentiras verdaderas

por Paula Félix-Didier

"El arte es una mentira que revela verdad"
Pablo Picasso

Una biografía es una construcción –siempre *a posteriori*– que intenta imponer una forma al conjunto informe de azares y voluntad que constituyen la vida de alguna persona. El film sueco **Picassos Avventyr** (1978) se propone desnudar esta calidad de construcción ficticia que supone una biografía, enhebrando del modo más disparatado los hechos conocidos y notorios de la vida de Pablo Picasso.

La estructura del film es inusual y completamente original: se trata de una especie de comedia muda 'sonora' donde un personaje central es el único hilo conductor entre varias secuencias repletas de *gags*, absolutamente heterogéneas entre sí. El experimento apela a los más variados recursos: desde la animación (de Per Ahlin), a los *tableau vivants*, las actuaciones en clave *clown*, mimos, travestis, cantantes líricos y diálogos en un idioma inventado que tanto se parece al inglés como al español y al francés, con pronunciación sueca, pero que resulta siempre comprensible. Para evitar el completo desconcierto del espectador, hay un narrador en *off* que actualiza el impulso demiúrgico de todo biógrafo, penetrando la barrera invisible que lo separa de la imagen para aconsejar, interpelar o directamente censurar a Picasso en varias oportunidades.

La forma del film resulta así un adecuado homenaje al espíritu del arte de un Picasso que fue "*colosal en su audacia, un diablo en el mejor sentido de la palabra. Sus telas exhalan la insolencia de la juventud. Se levantan contra la naturaleza, la tradición y las conveniencias*". De hecho, el arte de Picasso y los cubistas provocó en su momento un escándalo tal que mereció una sesión en la cámara de diputados francesa para discutir su prohibición en el salón de otoño de 1913.

La vida del pintor resulta además una excusa para recorrer más de medio de siglo de historia: la bohemia de fin de siglo, la primera guerra mundial, los años locos, la ocupación nazi en París, la ley seca en Estados Unidos, los años sesenta... De su Málaga natal se marcha Picasso muy joven a Barcelona a estudiar arte: en un caballo flaco, con su padre a la zaga montado en un burro.

De allí a París, destino obligado de los artistas jóvenes. En Montmartre, sede de la bohemia parisina de fin de siglo, instala su atelier en un *studio* rumboso del mítico Bateau Lavoir. Toda la modernidad baudeleriana –putas, borrachos, poetas, locos, intelectuales y artistas– arrastran sus existencias en cabarets baratos, cafés y veredas del viejo París, y modelan para Picasso. Sus amores son las cantantes del *Moulin Rouge* o del *Lapin Agile*; sus amigos, el poeta Apollinaire, el pintor Braque, el músico Satie. Pronto, coleccionistas y galeristas le rinden tributo: Gertrude Stein lo 'descubre' y se convierte en su principal compradora, el matrimonio Guggenheim amplía su colección con obras del español y D.H. Kahnweiler lo incorpora a su troupe de protegidos (Juan Gris, Braque, Leger) y lo proyecta a la fama mundial. El éxito –que convierte a su arte en un producto de marketing– lo obliga a refugiarse en la pureza de sus primeros años, pero, impotente ante una corriente que es superior a sus fuerzas, el Picasso del film decide simplemente desvanecerse en un cielo azul.

La idea original del film fue de Gösta Eckman, el actor que interpreta a Pablo Picasso y sostiene el film –su personaje permanentemente presente en pantalla– con la eficacia de su rostro y su cuerpo. Este decidió llevarla a Tage Danielsson (acreditado aquí como director) y Hasse Alfredson (padre de Picasso en el film), una pareja de autores-directores con una exitosa carrera en teatro y televisión que ya habían incursionado un par de veces en el cine. Dos actores ingleses –Wilfrid Brambell (el abuelo de Paul McCartney en **A Hard Day's Night**) y Bernard Cribbins– fueron convocados para los papeles de Gertrude Stein y Alice B. Toklas. Lena Nyman (actriz de Sjöman en el díptico **Soy curiosa**) es una cabaretera que enamora al pintor cantando un tango –única melodía de su repertorio– que repite y repite hasta el cansancio, y una jovencísma Lena Olin es el amor eternamente puro de Picasso. Margretha Krook y Brigitta Andersson –dos comediantes suecas– representan a la madre de Picasso y a Mrs. Ingrid Svensson-Guggenheim.

Gelett Burgess preguntó una vez a Picasso si utilizaba modelos para sus pinturas. Este le dirigió una mirada feroz y respondió: '*¿Dónde cree que los encontraría?*'. Fieles al espíritu de esta premisa, los autores de **Picassos Avventyr** eligieron enfrentar el desafío de andar caminos poco visitados. El resultado hizo que el esfuerzo valiera la pena.

malón

Picassos Avventyr,
mil mentiras afectuosas
(Suecia, 1978)

Dirección: Tage Danielsson.
guión: Hans Alfredson, Tage Danielsson sobre una idea de Gösta Ekman.
fotografía: Tony Forsberg, Roland Sterner.
montaje: Jan Persso. *animación:* Per Ahlin.
con: Gösta Ekman, Hans Alfredson, Lena Olin, Lena Nyman, Bernard Cribbins, Wilfred Brambell.
productor: Staffan Hedqvist.

Picassos Avventyr no se estrenó nunca en Argentina ni está editada en video pero integra la colección de *Videoteca* (Corrientes 1555)

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

laser la colección particular

Sobre *The Art of Buster Keaton* (Image)
por Fernando Martín Peña

Son tres cajas, con un total de 10 discos, que contienen los once largometrajes independientes que Keaton interpretó (y muchas veces dirigió) en el esplendor de su carrera, entre 1923 y 1928. La edición incluye además los diecinueve films cortos que terminó entre 1920 y 1923, la mayor parte de los cuales nunca había estado disponibles en video. Todo el material ha sido cuidadosamente restaurado por el especialista David Shepard con tecnología digital, y se presenta provisto de óptimos acompañamientos musicales especialmente compuestos para la ocasión. Parece fácil decirlo, pero esta es la primera vez que estas películas aparecen reunidas y pueden verse en forma orgánica. Es la culminación de una larga odisea.

A diferencia de Chaplin y de Harold Lloyd, Keaton nunca fue su propio productor, en parte porque no entendía nada de negocios y en parte porque no tenía un temperamento que le permitiera esa autonomía. Siempre necesitó de alguien que cuidara las formalidades por él y en esta época de su vida ese rol fue cubierto por Joseph Schenck, un productor independiente que distribuía su material a través de otras empresas. Los primeros cortometrajes de Keaton fueron hechos para una marca de Schenck, denominada Comique, que más tarde se disolvió. Luego, Schenck organizó una productora denominada Buster Keaton Productions, de la que el propio Keaton no tenía ni una sola acción. Desde 1928, Schenck, Buster Keaton y la productora que llevaba su nombre se incorporaron a la gigantesca MGM, donde el cómico realizó sus dos últimas obras mudas (**The Cameraman** y **Spite Marriage**) y padeció el sistema industrial de producción que determinó su hundimiento como creador.

Las películas de Keaton nunca fueron grandes éxitos comerciales y por lo tanto tuvieron una circulación limitada en comparación, por ejemplo, con las de Chaplin. Nunca nadie se interesó demasiado por ellas una vez cumplido su ciclo comercial y ni siquiera Keaton sospechaba que pudiesen tener algún valor posterior. En su época de prosperidad guardó mecánimente una copia de cada uno de sus films en un depósito de su enorme casa de Hollywood, pero sólo se llevó una parte de ese material consigo cuando perdió su familia, su empleo y la mayor parte de sus propiedades en la década del treinta. Durante muchos años Keaton estuvo convencido de que la mayor parte de su obra se había perdido para siempre.

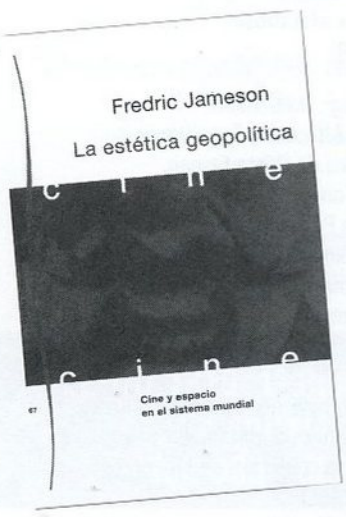
Hacia 1955 Keaton, que había recuperado la estabilidad junto a Eleanor, su tercera esposa, asistió por curiosidad a una proyección de **The General** en un cine-club y conoció así a Raymond Rohauer, coleccionista y entusiasta que le manifestó su intención de encontrar otros films suyos. Por ese entonces el actor inglés James Mason, que había comprado la antigua mansión de Keaton, descubrió intacto el material que había quedado allí. Rohauer preservó esas películas y las pocas que Keaton había conservado, muchas de las cuales estaban al borde de la descomposición a causa del tiempo transcurrido. Además recorrió archivos de todo el mundo buscando films, desenmarañó años de complicaciones legales para asegurar derechos de exhibición sobre los mismos y organizó una serie de retrospectivas por el mundo que en buena medida fueron la causa del rotundo redescubrimiento del cómico desde 1960.

No todo estaba en orden, sin embargo. "*Él y Buster llegaron a un acuerdo*", recuerda Eleanor, "*según el cual Buster recibiría el cincuenta por ciento de las ganancias que le dieran a Rohauer sus viejas películas. Pero en realidad no hubo ganancias durante quince años*" [1]. Otras manipulaciones fueron más graves, como recuerda el historiador británico Kevin Brownlow: "*Rohauer era un obsesivo absoluto. Y no tenía escrúpulos. Todo lo que puede decirse en su defensa es que realmente salvó la mayoría de los films de Buster Keaton. Pero era tan inescrupuloso que altero la mayoría de los intertítulos de esas películas porque de ese modo, si querías piratear* **The Navigator**, *él sabría si para hacerlo habías utilizado su versión y te podía demandar. Pero eso no evidencia el respeto que un restaurador debe tener por el artista que hizo el film*" [2].

---

libros la necesidad de una interpretación política

Sobre *La estética geopolítica*, de Frederic Jameson
por Alvaro Melián



En los años 80 las tesis sobre la Postmodernidad de Fredric Jameson provocaron un considerable debate, especialmente en el mundo anglosajón. Apartándose de las interpretaciones y modalidades de la crítica estética en sus diversas variables formales, Jameson proponía una indagación más abarcadora de la batería de nuevos significados culturales de la Postmodernidad, que defenía como "*La lógica cultural del Capitalismo Tardío*", y por tanto, expresión de la actual etapa del Capitalismo definido como Multinacional, cuyo análisis y descripciones económicas y políticas fueron expuestos por Mandel.

De este sistema argumentativo, Jameson promueve la función de la crítica cultural como reconstrucción activa, que restituye la compresión de los significados provenientes de las nuevas circunstancias y define principalmente la necesidad de priorizar una interpretación política de los productos culturales. Para esto se sirve de dos operaciones teóricas: en la primera reconoce la validez de la idea de "Totalidad", proveniente de la tradición marxista clásica, aplicada al momento actual del Capitalismo, operando activamente como la sobredeterminación del "Modo de Producción" y desplazando la importancia de la "Fuerza de Trabajo", delimitada en su análisis al período de los Capitalismos Nacionales; en la segunda, admite la cultura como lugar de producción simbólica revisada desde su materialidad e incorporando las nuevas relaciones entre lo espacial y lo social.

En palabras de Jameson, se trata de "*Una lógica interpretativa que concibe a la perspectiva política no como un método suplementario, no como auxiliar optativo de otros medios interpretativos corrientes hoy: el psicoanalítico, el mítico-crítico, el estilístico, el ético, el estructural, sino más bien como el horizonte absoluto de toda lectura e interpretación*".[1]

Esta demarcación del alcance de los diversos intentos interpretativos, que Jameson caracteriza como postestructuralistas, no impide que su obra contenga las influencias y aportes de autores modernos como Sartre y Althusser, o sugerencias teóricas provocadas por la remota hermenéutica cristiana de acuerdo a sus cuatro niveles de interpretación, que a Jameson le permite actualizar la preeminencia de la alegoría en la postmodernidad, desplazando la significación del símbolo, al que adjudica pertenencia principal en el período moderno.

Sin estos antecedentes, la selección de títulos y autores que analiza en *La estética geopolítica* parecería arbitraria y caprichosa. Por el contrario, se trata

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

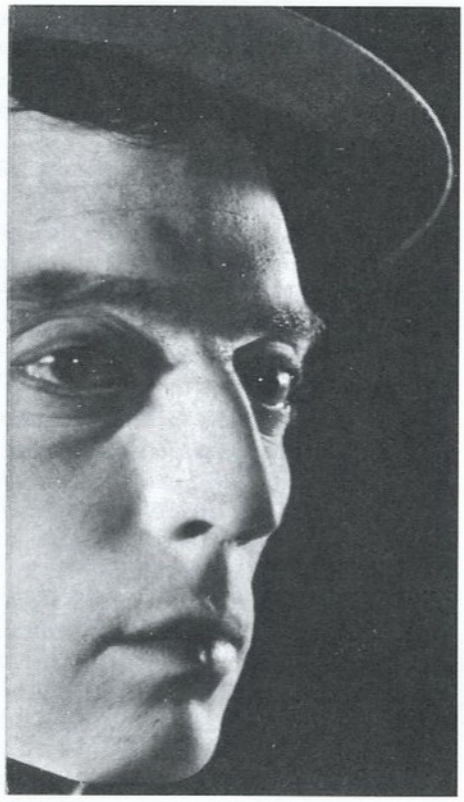
En vida de Rohauer la circulación en video de los films de Keaton fue muy difícil. Durante muchos años en Estados Unidos sólo se vieron títulos que habían caído en dominio público antes de la aparición de Rohauer, como **The General**, **College** y **Steamboat Bill, Jr.** En Inglaterra hubo ediciones de **Our Hospitality**, **The Navigator** y de algunos cortometrajes, que aunque tenían excelente calidad de imagen se veían perjudicadas por una música de acompañamiento verdaderamente horrible. La situación debía mejorarse.

Buena parte de esta impresionante edición en laser, justificada por el centenario de Keaton que se cumplió el año pasado, puede calificarse de definitiva. David Shepard, respaldado por la empresa *Kino on Video*, retrocedió hasta donde pudo en busca de los materiales originales de cada film para que su imagen sea lo más pura posible, recuperó los textos de los intertítulos originales, devolvió a las copias los tonos de color en los casos que correspondía y hasta localizó rarezas, como el prólogo en Technicolor de **Seven Chances**, extrañas fotos fijas para reemplazar escenas que todavía no se encontraron o el largometraje **The Saphead** (1920), una comedia ligera que dirigió Herbert Blaché y en el que Keaton participó exclusivamente como actor.

Un trabajo exhaustivo y apasionado, digno de la obra magistral del mayor talento cómico de la Historia.

1. Eleanor Keaton al autor, octubre de 1994.

2. Kevin Brownlow al autor, noviembre de 1993.



& Libros

Jerry Lewis
por Enrique Alberich
(Cátedra)

Todas las películas de Rita Hayworth
por Gene Ringgold
(Odín)

La ficción televisiva
por E. Verón
y L. Escudero (comps.)
(Gedisa)

Espejo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones
por Román Gubern
(Espasa Hoy)

Historia contemporánea y cine
por Marc Ferro
(Cátedra)

El nuevo espacio público
por J. M. Ferry, D. Wolton
y otros
(Gedisa)

malón

de una indagación teórico-crítica a partir de materiales de estudio cuidadosamente elegidos y que en su yuxtaposición permiten poner en funcionamiento algunos de sus modelos de análisis, con una premisa que vale como hipótesis de trabajo: "*Que todo pensamiento en la actualidad es también, sea lo que sea por otra parte, un intento de pensar el sistema mundial en la actualidad*".

Se trata entonces de observar cómo se configura el nuevo espacio y la representatividad (un concepto que en Jameson contiene y supera la idea de representación, ya que se refiere a la cuestión de las condiciones históricas de posibilidad de la representación), y la reaparición dominante de la alegoría, en búsqueda, presuntamente estéril, de representar la totalidad social.

En el primer informe, la totalidad es un concepto formulado en la figura de la conspiración: estamos en el mundo altamente tecnificado y burocratizado de las grandes corporaciones de Estados Unidos. Las películas elegidas son **Los tres días del cóndor** (*Three Days of the Condor*, Sydney Pollack-1975), **Videodrome** (David Cronenberg, 1983), **Asesinos S. A.** (*The Parallax View*, Alan Pakula-1974), y **Todos los hombres del presidente** (*All the President's Men*, Alan Pakula-1976).

Posteriormente se dedica al realismo mágico soviético, que es analizado en la obra de Tarkovski, y su misticismo impregnado de sugerencias ideológicas en oposición a un film de ciencia-ficción de Sokurov, titulado **Dni Satmenitja** (1988), una suerte de alegoría geopolítica que parece anticipar la cercanía del proceso de tercermundización de Rusia.

El notable film taiwanés **Kongbufenzi** (Edward Yang, 1991, exhibido con el título *Terroristas* en su reciente proyección en la sala Lugones) es una obra surgida de la realidad del desarrollo del subdesarrollo y reconoce influencias europeas inesperadas, en particular de Antonioni, que es vampirizado culturalmente en forma soberbia. El film permite a Jameson profundizar sobre la referencialidad del espacio, tomando como objeto esta vez la ciudad de Taipei. Allí aplica su idea de una "cartografía cognitiva", quizá el más original de sus procedimientos teóricos, que se define en el modo en que, en la práctica, el sujeto se relaciona y reconoce el nuevo espacio urbano y el tipo de producción de conciencia que ese proceso conlleva.

En esta dirección de sumar materiales heterogéneos resulta inevitable que Jameson se acerque a Godard, especialmente a su obra **Passion** (1982), en la que el director continúa interrogándose so- ▶

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

VideoLanzamientos

La jaula de cristal
de Charles Burnett,
con Lori Petty, Ice Cube,
Michael Ironside y Elliot Gould.
Primer film del prestigioso cineasta negro Burnett, cuya **To Sleep with Anger** *(1990), fuera recibida en su momento como una obra maestra del cine.*
(Transeuropa)

Objeto sospechoso
de Rick Jacobson,
con C. Thomas Howell
y Stacy Travis.
(Gatividéo)

La última palabra
de Tony Spiridakis,
con Timothy Hutton,
y Joe Pantoliano.
(LK-Tel)

Tensa espera
de Robert A. Ackerman,
con Sam Shepard
y Susan Sarandon.
(Gatividéo)

En la dimensión desconocida
de Robert markowitz,
con Amy Irving, Gary Cole
y Jack Palance.
(Plus Video)

Algunos días conmigo
de Claude Sautet,
con Daniel Auteuil.
Del excepcional director de **Max y los chatarreros, Las cosas de la vida, Un mal hijo** *y* **Un corazón en invierno.**
(Kinema)

Hit
de William Greenblatt,
con Martin Sheen.
(LK-Tel)

festivales después de tarkovski

Desde Berlin
por Claudia Palozzo

En el último Festival de Berlín, tuvimos ocasión de ver dos óperas primas rusas que dan cuenta del complejo mosaico cultural que daba forma a la Unión Soviética y que, antes de su disolución, aparecía como un bloque monolítico. Los temas y el lenguaje cinematográfico son heterodoxos: temática del cine en el pequeño Estado independiente de Turkemistán, un sincretismo entre la tradición islámica y la de Hollywood en el caso de Sergej Schugarew no es comparable al ruso Gleb Teleschow, proveniente de Vladivostock, quien concibe su film al modo europeo.

Ambos, sin embargo, reconocen su maestro en Andrei Tarkovski, pero se nutren de varias fuentes europeas. Resulta más clara su pertenencia al exbloque comunista y todavía más porque no hablan inglés. Salvo raras excepciones, todos los cineastas del este europeo dialogaron con el público a través de un traductor. Este mundo, aun desde el idioma, está más lejos de Occidente que el de los países asiáticos, por ejemplo. Ellos pretenden unificar el mercado chino y taiwanés vía Hong Kong y presentar un frente común a occidente con sus producciones comerciales. Obviamente: todos ellos sí hablan inglés.

Subs: Jack Kerouac en Rusia

Gleb Teleschow tiene treinta años, es fotógrafo y presentó su primer film –el único realizado– llamado **Subs**, que es una traslación fílmica de *The Subterraneans*, novela del norteamericano Jack Kerouac. **Subs** llegó a la Berlinale galardonada anteriormente en el Festival de Kiev. ¿Cómo llega a la obra de Kerouac un joven ruso que pasó la mayor parte de su vida bajo el régimen comunista? Y Teleschow responde que "*Crecí en un país encapsulado, y para mi generación, la libertad estaba representada por Estados Unidos. Mi relación personal con los* beatniks *es abstracta. Inconcientemente me apropié de los ideales de los años '50. No tengo otro punto de contacto real que no sea la nostalgia. Aunque no me va mal, siento nostalgia por el pasado*", asegura sin temor a ser impugnado.

Un amigo tradujo la obra, que él conocía por referencias. "*Tomé motivos que me interesaron y les di mi visión. Quise ubicar la generación* beatnik *en un contexto general, sin limitaciones de tiempo y de espacio.* **Subs** *es un collage que debería recordar al espectador los hechos reales, fantasías, asociaciones y sueños simbólicos en un espacio mítico*", cuenta Teleschow.

◀ bre las posibilidades del cine y su relación con las otras artes, momento de crisis de la modernidad o nostalgia de la misma, en la que Godard descubre los límites del intento de construir una nueva narratividad que se enfrenta a las dificultades de organizar el sujeto y la historia como relato. Con técnicas y materiales disímiles, esta cuestión parece articularse en una obra que Jameson presenta como paradigma del tercer mundo, un film filipino de 1977 titulado **Mababangons Baugugot** ("*La pesadilla perfumada*"), dirigido e interpretado por Ki Plat Tahimik, una suerte de payaso o actor cómico que se reconoce como pariente pobre del Tati de **Playtime**, y que desde su aldea se confronta con los mitos modernizadores de occidente.

Es quizás en el estudio de esta obra donde Jameson revela todos sus recursos de interpretación, ya que dispone de la posibilidad de aplicar la distinción entre los tres niveles de análisis: el político, en el sentido de las contingencias de los sujetos, el coyuntural, visto desde la acción de los sectores sociales o clases relacionadas entre sí, y la materialidad económica, revisando el modo en que ésta actúa sobre los productores y consumidores ante la aparición de lo nuevo.

Como resultado subyacente, Jameson también formula algunas ideas todavía inexploradas en torno a la posibilidad de un nuevo realismo, que depende de las condiciones en las que se produzca un nuevo intento generalizador que permita reconstruir la imagen del mundo producido por la globalización, sus nuevos espacios geográficos y urbanos, y la aparición de tecnologías que relacionan psíquicamente al hombre de modo nuevo con los objetos. Desde esta perspectiva, la resignificación de categorías políticas y su posible instrumentalidad quedan disponibles también para acercarse a los problemas del cine del tercer mundo y al latinoamericano en particular, en la postergada resolución del dilema de construir formas alternativas a Hollywood.

1. *Documentos de cultura, Documentos de barbarie*, Ed. Visor, Madrid, 1989. De Jameson también se consigue en castellano *Ensayos sobre el postmodernismo*, Imago Mundi, Buenos Aires, 1991.

La estética geopolítica
por Frederic Jameson, Paidos,
Madrid-Buenos Aires, 1995.
256 pags.

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

El realizador aclaró que no es una traslación literal de la obra al cine. *The Subterraneans* ya la había hecho MGM en 1960, con Leslie Caron y George Peppard como protagonistas y dirigidos por Ranald MacDougall. Teleschow no pertenece a la industria del cine, si es que puede hablarse en esos términos del joven cine ruso. Su intento es totalmente independiente. "*En Vladivostock es difícil hallar actores de cine. Todos mis actores, excepto uno de los protagonistas, son amigos. Y hacen en el film lo que siempre hacen: fumar y tocar el saxo. Esta fue una aventura y la tomo como un método artístico de trabajo. Lo que sucede en la vida, también se ve en la pantalla*", afirma Teleschow. Intencionadamenre, **Subs** está filmada en blanco y negro: "*el film debe respirar y transmitir la nostalgia de esa época. A la vez deseo provocar recuerdos de viejos filmes. En mi ciudad hubo un estudio cinematográfico que cerró. Pero para nuestros escenarios no fue necesario. La ventaja de filmar en un viejo patio y con pocos medios fue lograr ese ambiente sin tener que recrearlo*".

Teleschow, dice que Tarkovski, Wenders y una selección de cine europeo que cualquier occidental ama están en su videoteca. Y agrega: "*Soy fotógrafo y me interesa narrar con medios visuales. Por eso, en **Subs** no hay diálogos*". Nuevas adaptaciones libres están en proceso, aunque sobre la realización de un film no habla. Charles Bukowski y Julio Cortázar son dos escritores que podrían transformarse en guión. "*A los dos los encuentro muy divertidos*", asegura cuando le preguntan por las asociaciones que le provocan ambos autores. Por ahora, pensar en filmar es ilusorio. "*Vladivostock es un puerto donde llegan autos japoneses y se venden. Pero me asombraría mucho que alguien invirtiera en un film*".

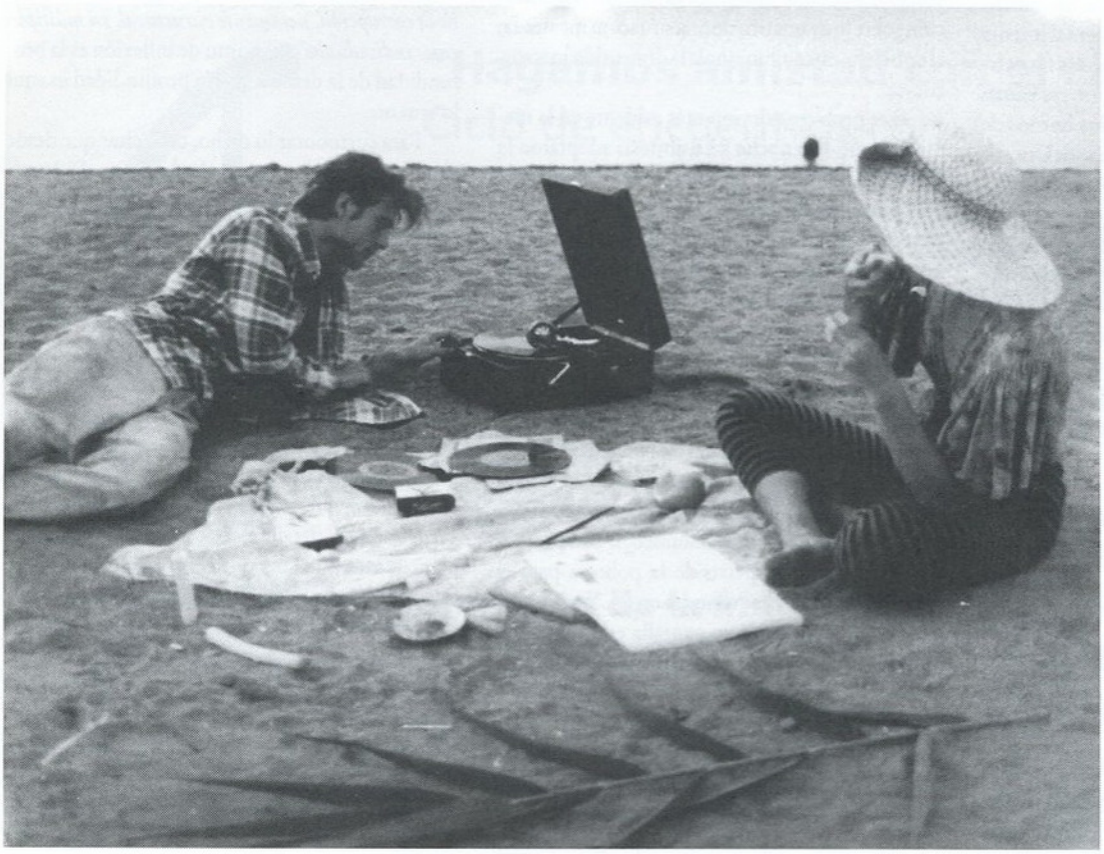
El meta-cine de Schugarew

Formado en Moscú como camarógrafo, Sergej Schugarew debutó con **El aroma de los deseos**, obra que evidencia la complejidad que devino al disolverse la U.R.S.S.: narrado en turkemistán por disposición estatal ya que es el idioma nacional, el film tiene diálogos en ruso y subtítulos en inglés. "*Quise que todos lo entendieran, pero tal vez fue un error incluir tantas lenguas*", dijo.

El aroma de los deseos es un homenaje al cine ambientado en un pueblito del desierto en Turkemistán, república independiente ubicada al sur de Rusia. Solo hay perros y cabras. Pero también hay un cine armado con sillas y una pantalla de tela que pende sobre el escenario. Ese cine real, fue escenario del film. Al modo de **La rosa púrpura de El Cairo**, el protagonista se enamora de la diva. *Quiéreme mucho*, en su versión original castellana, es la canción que acompaña el romance. El muchacho filma su film dentro del film e invita al espectador al interior de sus deseos. No es sólo un recurso cinematográfico: según Schugarew, "*es el ticket de ida para evadirse de la descarnada realidad del socialismo ruso*", pues la historia está ambientada en la década del '60. El director eligió la palabra "aroma" para realzar el contraste entre la realidad y su resolución alucinatoria en el plano de los deseos. "*Ese aroma de libertad se convirtió, hoy, en un olor penetrante. Turkemistán es una república de apariencia democrática. Pero debajo de esa apariencia, se oculta un régimen autocrático que mantiene y atiza las fuertes contradicciones religiosas existentes. Tarde o temprano, el gobierno sofocará toda diferencia*", expresó Schugarew.

En su caso particular, no fue un problema conseguir el dinero para filmar **El aroma de los deseos**. El presupuesto estaba a su disposición cinco años antes de empezar a rodar. Las dificultades comenzaron, justamente, con las autoridades musulmanas del país, ya que la censura cinematográfica está vigente. "*Soy ruso y vivo en Turkemistán. Esta situación no es aceptable y cada paso dado resulta dudoso*".

Schugarew emplea elementos míticos y leyendas populares. A esto suma la crítica social asociada con el sueño hollywoodense. La fantasía de fuga no sólo la representa la diva en la pantalla. El protagonista también se enreda con las predicciones de una gitana quien, para robarle el dinero del cine, le promete que podrá hablar con su padre muerto. A la tarde y en la orilla del río como habían convenido, es su marido quien aparece y lo desvalija. Sin embargo, cuando la luna llena brilla en el cielo y tras un episodio donde se insinúa la leyenda del hombre-lobo, un perro le habla con la voz de su padre. Schugarew es quien mejor lo dice, o al menos con mayor espíritu poético: "*El perro y el caballo son almas compañeras del hombre que transmiten a los espíritus queridos*".



Subs, de Gleb Teleschow (1995)

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

tv lo que la cámara oculta

Sobre los noticieros de Canal 13
por Sergio Wolf

Al hablar de noticias en televisión, suele persistirse en ideas tales como "*reflejo de la realidad*", o "*espejo de los hechos*", o que "*el noticiero es neutral y no toma partido*", o "*la objetividad ante todo*" y otras tergiversaciones de lo que implica todo discurso. Como la lengua o el lenguaje, como puesta en escena de la subjetividad, la selección y la convención social, el discurso de la información sólo es y puede ser "lo no natural".

Desde los '30, en que su versión cinematográfica tuvo su época de despegue, el noticiero encarna la idea de fragmentación. Pero esa puesta en escena de la fragmentación, ha sufrido variaciones. Una diferencia crucial que estableció su versión televisiva, es que el rol de enlace de noticias que cumplía el locutor-*off* en el modelo fílmico pasó a ser ocupado por el presentador en estudio. De tal modo, la retórica verborrágica de un locutor externo –al menos en el caso del nativo *Sucesos Argentinos*– fue sustituída por la de "*los ojos en los ojos*", según la definición del teórico Eliseo Verón. Es decir: la mirada del presentador televisivo como pacto de contacto y confianza con el telespectador.

Ese pacto de confianza que establece el presentador, sin embargo, no logra evitar la fragmentación sino, al revés, dar algún tipo de orden a la diversidad. Esa fragmentación, en realidad, lo que hace es invertir un postulado fundamental del documental: el de buscar la totalidad. El documental intenta agotar un tema, abordándolo desde todas las perspectivas posibles, lo cual es visible tanto en **Shoah** de Lanzmann, como en **La hora de los hornos** de Solanas-Getino o en **Hundan el Belgrano** de Urioste. Inversamente, el noticiero es "equilibrio dramático": una noticia del ámbito nacional, otra del internacional y así hasta llegar... al desfile de modas, que "frivoliza" o "aligera" el efecto de las tragedias que se sucedieron durante el desarrollo, y que en **Telenoche** culminan con las "bromas de entrecasa" sobre modelos poco vestidas entre la pareja de conductores César Mascetti-Mónica Cahen D'Anvers. O con los juegos verbales de Santo Biasatti en **En síntesis**.

Galileano atrapado por la cámara oculta de Canal 13

TV detective: la investigación

Tomando una cierta distancia del periódico –que mantiene frente a la "tiranía del directo televisivo" ciertas zonas de reflexión o argumentación–, el noticiero de TV simplifica, sólo da cuenta de la existencia de algo o de un "haber estado allí". En ese sentido, el documental busca extraer una significación sobre lo dramático de una situación mostrada; el noticiero, en cambio, anula la dimensión macroscópica.

Este problema devino más evidente en la medida en que **Telenoche** y **En síntesis** adoptaron la "investigación" como bandera, a fin de arrebatarle a la prensa gráfica el lugar de quien define la agenda de temas que discute la opinión pública. Y sus límites pueden ejemplificarse con el "descubrimiento" que el equipo de noticias de Canal 13 realizó en una villa miseria de Rosario donde hay gente que se alimenta con gatos.

En dicha "investigación", el equipo de noticias no trazó un marco de relación que anudara ese hecho puntual con un contexto. No lo vinculó con índices de desocupación en esa ciudad y en el país, o con la cantidad de villas de emergencia antes y después del actual plan económico, o con proyecciones de futuro respecto de la pobreza para el próximo decenio. Era "el hecho en sí". Y aunque el efecto de haber puesto en pantalla esa "novedad" redunde en que el gobierno da dinero para crear allí un comedor, el eje no es la solución. Es que el noticiero no tiene por qué brindar soluciones en el plano de lo real, sino traducir el espacio real. Es como si la tan mentada "construcción del acontecimiento" de que habla Verón se hubiera adelgazado aún más, haciendo sobrevolar, peligrosamente, la duda acerca de si todo lo mostrado en Rosario no es "una puesta en escena" de algo que quizás ocurra pero que el noticiero "escenifica" pidiéndole a los "actores del drama" que lo reproduzcan delante de las cámaras.

TV justiciera: la cámara oculta

Para esas "investigaciones", para competir con la prensa gráfica, **Telenoche** y **En síntesis** usan una herramienta propia de especificidad como medio: la cámara oculta. La cámara oculta desnuda de manera irrefutable el mito de la objetividad y la neutralidad del noticiero. La puesta en escena es central en las "investigaciones" de Canal 13: hay gente que simula ser algo que no es –¿actores?– y una posición de cámara determinada. El noticiero, así, despoja al documental contemporáneo, y en especial al llamado "cine directo", de uno de sus fundamentos: el que predica que el documental debe ser un elemento perturbador o un medio para provocar un fenómeno al establecer relaciones complejas con "lo filmado".

En la cámara oculta, hay un "personaje" –real o imaginario– que asume la subjetividad del "relato" vistiéndose de "testigo" de los hechos denunciados a través del *camouflage*. Es cierto que este uso de la cámara es uno de los métodos utilizados porque "*en este país hay mucha mentira*", como le decía Lucía Suárez al diario *Página/12* en mayo de 1994. Pero es más cierto todavía que, como cree Claude Lanzmann, "*la verdad es como un pozo petrolífero, tiene distintos niveles, cada vez más profundos*". O como explica Aníbal Ford en su libro *Navegaciones*, al hablar de "*las trampas del exemplum para ocultar lo estructural. La disolución de un problema como el de la corrupción, netamente estructural, en múltiples casos individuales*". El punto de inflexión es la profundidad de la denuncia, y la profundidad es aquí lo ausente.

Para corroborar lo dicho, cabe citar que desde el lunes 8 hasta el jueves 11 de abril, Canal 13 emitió la investigación *La coima primero*, donde quedó expuesto que el funcionario de Moreno, Rodolfo Galileano, recibía doce mil pesos de coima por conseguir una habilitación para una bailanta en dicho lugar. **Telenoche** y **En síntesis** adoptan esa ambición del periodismo norteamericano, la ambición del "te agarré", buscando que al correr el velo de lo oculto queden visibles la mentira, la hipocresía y el encubrimiento. En realidad, este empleo de la cámara oculta le quita un arma al llamado *cinéma-verité* que propiciara Jean Rouch. El *cinéma-verité* hacía del detalle el relato y de la duración del plano secuencia su herramienta preferencial; el noticiero incorpora la cámara oculta anhelando éso. Pero le sigue faltando lo macroscópico, la dimensión global de las problemáticas que las "investigaciones" insinúan. O dicho de otro modo: ¿qué "quiere decir" esa coima?, o ¿de qué modo ese "ejemplo" habla de la totalidad y en qué termina esa denuncia?, o ¿cómo puede el ciudadano ejercer su poder para elegir a todos sus representantes y no solo al intendente, tras el cual se escudan (y tal vez

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

el mismo intendente) una caterva de personeros de dudosa estirpe?

Allí es cuando queda en evidencia la construcción de "efectos" que hace el noticiero. Cuando **Telenoche** y **En síntesis** utilizan la cámara oculta para "investigar", lo que tensiona al telespectador es el suspenso: ¿lo descubrirán?, ¿y si lo descubren cómo reaccionará?. **Telenoche** y **En síntesis** quieren que el público piense que el noticiero "*trabaja para él*", que "*no descansan pensando en él*", que "*le cuida sus intereses*". Así, cuando la sección noticias de Canal 13 encara el caso de los funcionarios que hacían ingresar al sistema a gente que no pagó lo que debía, ¿no forma parte de esa "investigación" que hay personas que tienen más de dos cajas abiertas por trabajar en varias actividades distintas?, ¿no deberan incluir datos relacionados con que los aportes a pagar son demasiado elevados en comparación con los porcentajes sobre ganancias que se hacen en otros países?, o ¿no tendrían que "interpretarse" estos encubrimientos por parte del noticiero?.

Esta falta de anclaje y de dimensión, es lo que deja a esas "investigaciones" en un territorio de orfandad. Una orfandad que fija sus límites porque, aunque el equipo desee "incidir más" en el plano de lo real, no es su función, no puede ni debe asumir el lugar de la justicia. La estrategia de Canal 13 es transparente: un canal que carece de programas políticos, en la medida en que los noticieros ocupan esa instancia de debate y polémica. Aunque, como dice Ford en el libro citado, "*una cosa es denunciar, y otra hacer justicia*".

Telenoche
(Canal 13, lunes a viernes de 20 a 21 hs.)
Conducen: César Mascetti y Mónica Cahen D'Anvers.
En síntesis
(Canal 13, lunes a viernes de 0 a 0.20 hs.)
Conduce: Santo Biasatti.

Equipo de noticias de Canal 13, bajo la supervisión de Luis Clur: Luis Otero, Juan Micelli, Mario Markic, Eduardo Cura, Juan Pablo Varsky, Gustavo Bazán, Enrique Sdrech, entre otros.

Desde hace ocho años estamos ofreciendo los Grandes Clásicos del Cine. *Mucho antes de que se conviertan en Clásicos.*

VIDEO ARCHIVO
Valentín Gómez 3056
8 6 3 - 4 5 6 3

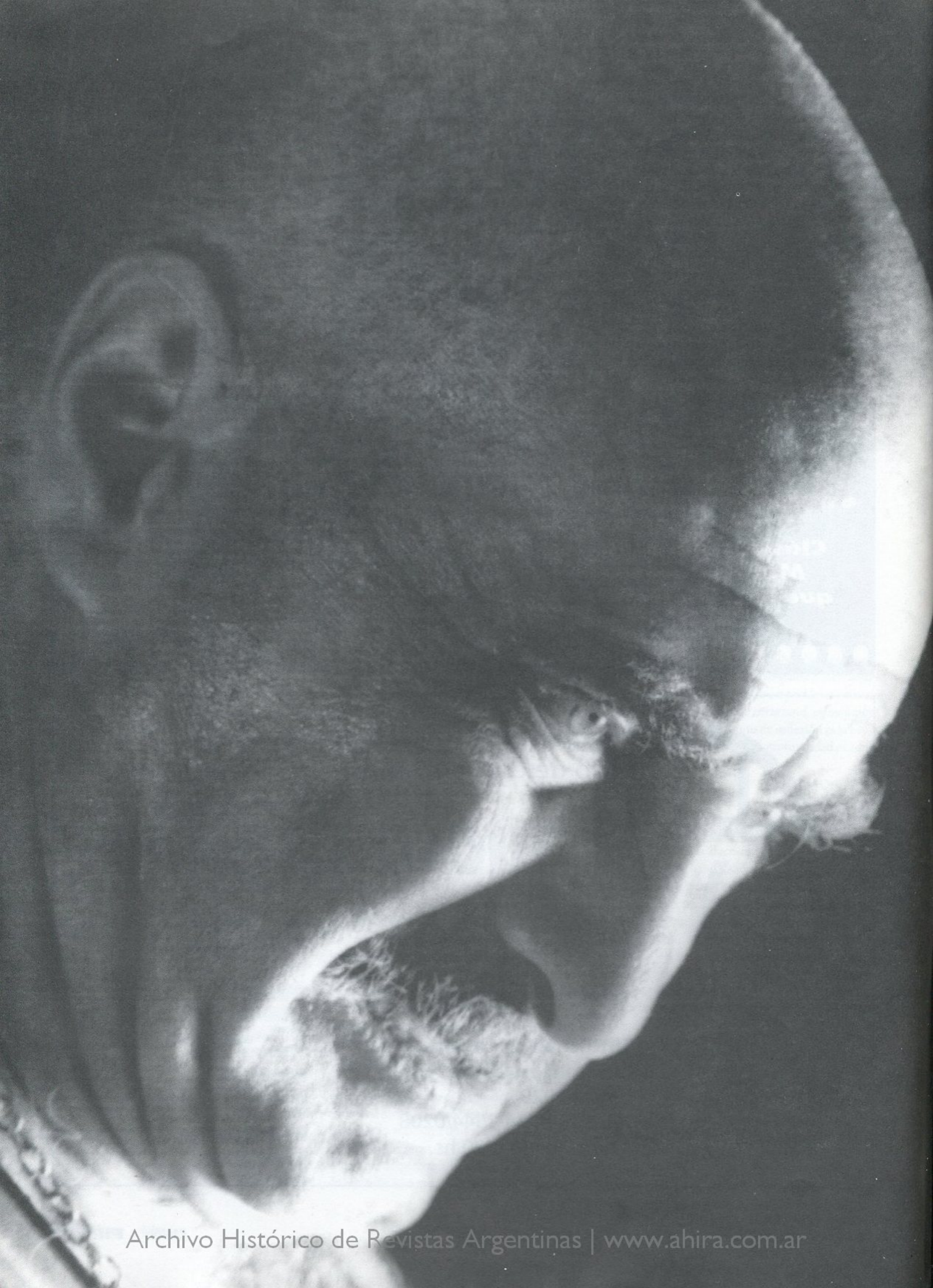
Colección de 10.000 Títulos con lo Mejor de los Máximos Creadores de la Historia del Cine.
Documentales - Cine Mudo
VideoArt - Opera - Ballet
Cine Español, Italiano
Inglés, Alemán, Argentino

SICA

"Hagamos amistad con el cine"
Ciclo de encuentros con
Claudio España
Viernes 9 - 16 - 23 y 30 de Agosto
20.30 hs.
Vacantas limitadas

Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina
Juncal 2029
Tel: 806-8774/7544/0208
Atención: 14 a 20 hs.

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



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

En agosto, *Film* organiza en la sala Leopoldo Lugones del Teatro Municipal General San Martín un ciclo de preestrenos argentinos denominado *Otras voces, otros ámbitos*.
Dos de los films seleccionados para esa muestra son **Picado Fino**, de Esteban Sapir, y **Sotto voce**, de Mario Levin.
Las páginas siguientes contienen anticipos de ambos films y sendas entrevistas con sus realizadores.

Cine Argentino **La otra mirada**

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

Hacer hablar a Esteban Sapir de **Picado fino** parece un acto de gran violencia o una intromisión. Sin embargo, cuando se logra despojar, aun transitoriamente, de su "autismo" –como él lo llama–, aparece el cineasta apasionado y consciente del uso y el sentido de sus materiales. Contrariamente a lo que él piensa de sí mismo, no se enreda con las palabras. Y si bien no hace falta mucho, las usa más y mejor que sus personajes.

-¿Picado fino es una película sobre las vanguardias?

-Sí, la película es eso... es muy difícil hablar de lo que hice, pero, como vos decís, hay mucho cine adentro. Me alimenté durante toda la vida de estudiante con películas de vanguardia, y de eso a lo mejor quedó algo. Pero es muy difícil decir lo que es, para eso está la película. Siempre pensé que los directores no deberían hablar, no deberían interpretar lo que hacen. La gente que hace cine tiene que hacer cine y mostrar lo que hace y no debería haber palabras. No se debería hablar de algo que habla por sí mismo. En esta etapa la película es como un bebé, nació y tiene vida propia y uno no la puede cambiar, no la puede controlar. Es como es.

-Estás planteando casi una vuelta al cine mudo. Las palabras sobran, el cine tiene que hablar por sí mismo... y la película casi no tiene diálogos.

-Sí, pienso que sí. Realmente me identifico más con la imagen, creo que la imagen llega. Las palabras sirven para intelectualizar un sentimiento o una idea, transformarlo en algo simbólico. Para que los demás puedan leerlo. Por ejemplo, la poesía está muy lejos de las palabras, la poesía no es palabra sino imagen. No tiene una comprensión textual.

-Godard dice que el mundo está lleno de imágenes, por lo tanto hay imágenes e imágenes.... Mirá la televisión. Y Picado Fino **no tiene nada que ver con esa imagen. ¿Cuál es la diferencia?**

-Creo que son imágenes que provienen de zonas diferentes, unas provienen del *marketing* o de la televisión, forman parte de una realidad mucho más virtual y más falsificada que la verdadera realidad, la que nos pertenece. La televisión parece producto de una realidad que no nos pertenece, de la que somos víctimas. La verdadera realidad es la que nos pertenece, esa que podemos manipular. Somos dueños de esa realidad para vivirla. Creo que son valores que se perdieron hace rato.

-Sin embargo vos das batalla. Porque podrías haber hecho una película narrativa, que contara una historia de manera más o menos tradicional, sin embargo a muchos personajes les falta la cabeza, se ponen de espaldas a la cámara... estás buscando otro espectador.

-Sí, en ese sentido siempre me consideré un tanto autista, creo que **Picado fino** es un película autista y que yo pertenezco a ese universo. Rondar un par de ideas durante mucho tiempo, rondarlas hasta agotarlas. La película ronda un universo que es siempre igual, un universo muy pequeño, la idea era transformar el universo de los personajes en uno pequeño y asfixiante. Me da la sensación de que en un universo tan pequeño uno tiene que ayudarse, buscar la ayuda de un mundo simbólico, encontrar un sentido o varios en cada pequeño objeto después de haber visto en sucesión unos y otros. Una especie de compaginación, o mejor usando una palabra de Cortázar que define muy bien esto que digo: 'coágulo', es decir cuando existe una compaginación de ideas o imágenes que confluyen en una especie de iluminación momentánea.

-También podría ser otra palabra, podría ser "catarsis". Me parece que en Picado fino **hay una catarsis, pero al revés de lo que ocurre en el cine 'normal', donde la catarsis en general la padece el espectador. Me parece que acá la padecen el director y los personajes. Me hace acordar a ciertas películas de Ferreri donde hay como una angustia de la puesta en escena o de los personajes y el espectador tiene que hacer un esfuerzo por entrar en ese universo.**

-Exactamente, mi universo es un universo bastante claustrofóbico, bastante cerrado, y la película es expresiva y redundante en eso. Creo en el cine extremista, en el cine de los extremos, cuando uno quiere expresar algo lo expresa con todos los elementos posibles. Tal vez eso es lo que vos decís con no dejarle un lugar al espectador, pero me da la sensación de que en ese sentido muchas películas fracasan porque no utilizan al máximo la potencia de los elementos.

-Estás hablando de una especie de terrorismo del cine, pero además hablás de redundancia y si hay algo que es redundante es la televisión. Los personajes dicen lo que estamos viendo. ¿Qué pasa con Picado fino **al respecto?, porque si bien estoy de acuerdo con que** Picado fino **trabajó sobre la idea de la redundancia, creo que en un sentido muy diferente.**

-Es una redundancia de sensaciones, traté de invadir al espectador diciendo "*No pienses, mirá y sentí*".... La televisión es redundante a partir de la estupidización de la gente, repite un mensaje, lo habla de la manera más obvia.

-Sin embargo es una película muy atravesada por la cultura. Y por la cultura cinematográfica: pone en escena los procedimientos del cine, y uno podría preguntarse si eso no es también un modo de distanciar al espectador. Es una discusión eterna, porque todas las vanguardias cinematográficas fueron acusadas de exponer el dispositivo cinematográfico, mostrar los recursos que el cine normal oculta. Picado fino **pone todo esto adelante, ¿cómo creés vos que se logra conmover al espectador a pesar de todo eso?**

-Justamente creo que ese lenguaje está tan adelante porque la película enseña a leerse a sí misma. Es una película poco habitual, con un lenguaje poco habitual, y para que el espectador pueda leerla debe ser redundante en su misma estructura. Eso tiene que estar adelante para que el espectador comprenda cómo leer lo que está detrás.

-Hablemos de la producción de la película. ¿Cuándo la empezaste?

-La empecé en el '93, costó 23.000$, una cifra mínima. A pesar de que la terminé en DuArt, en New York, fue muy barata y muy artesanal. Ese elemento está íntimamente ligado a su lenguaje. La forma de producción fue muy poco convencional: diez dementes que vivimos ocho semanas en una casa vieja y formamos como una especie de comunidad, de pequeño clan. Muchos de ellos son técnicos profesionales, en ese momento hubo como un hueco de laburo....

Yo hice el 80% de la cámara, Victor "Kino" González hizo la fotografía, un trabajo excelente, Paula Zingyerman fue la pobre jefa de producción que tuvo que hacer una película prácticamente con nada, Jorge Celasco colaboró con el diseño de producción, Marcela Balza fue la asistente de dirección, Ramiro Aisenson hizo una suerte de segunda unidad de fotografía y me dio parte de los equipos de cámara. El sonido es muy importante, ya que hubo un diseño previo, incluso durante la preparación del guión hubo un diseño paralelo del sonido que hizo Gaby Kerpen. Él interpretó la película al dedillo, trabajamos muy bien juntos. Compaginaron Marcelo Dujo y Miguel Martin, dos chicos del Instituto.

La película tuvo un 'guión de hierro', donde yo prácticamente todo lo que tuve que hacer fue seguir los papeles, casi no hubo improvisación en cuanto a puesta de cámara. Sólo se improvisó en las actuaciones. Yo quería actuaciones mínimas, lo más neutro posible, y era un trabajo muy difícil. Una actuación neutra pero que al mismo tiempo reflejara lo que el personaje estaba sintiendo en ese momento. Trabajamos bastante con los tres actores principales: Facundo Luengo, que es Tomás Caminos, se tomó muy en serio el trabajo y buscamos referentes cinematográficos en otros personajes: la manera de fumar era la de Belmondo en **Sin aliento**, buscando pautas de ciertos personajes a lo largo de la historia del cine, para que incorporara pequeños elementos. Le daba películas: **Sin Aliento**, Leos Carax -un director que me gusta mucho-, **Mala Sangre**, **Los 400 golpes**... él traía muchas ideas suyas, escribía bastante, practicaba frente al espejo todas las noches, me contaba la madre....No sabía fumar y no quería fumar, aprendió por obligación para la película. Su modo de fumar es muy especial, sus movimientos son muy exactos, muy pensados.

Belén Blanco, inmediatamente enganchó la onda del personaje.... Solá hizo una colaboración, le gustó el proyecto y me ofrecieron su colaboración porque era conveniente para el film. De hecho, Solá tenía en ese momento un problema en el cuello y había suspendido sus actuaciones, pero cuando lo llamé me dijo: "*Yo te dí mi palabra, voy a ir y si tengo un problema de cuello, mi personaje tendrá*

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

un problema físico que se va a potenciar". La idea era que ese personaje sacara a relucir su inconsciente a partir de la música, que lo trasladara a un universo muy peculiar. Y él saca cosas de su cuerpo que parecerían estúpidas fuera de ese contexto, como el hecho de que parece que está cosiendo. Él escuchaba el violín durante el rodaje y le daba la sensación de hilo y aguja, como que le estaba clavando en las manos, yo lo dejé que hiciera lo que sintió y punto. Juan Leyrado y Ana María Giunta fueron personajes de un día, son colaboraciones.

-Pensaba, mientras escribía la nota, en la idea de la argentinidad o de Buenos Aires que aparece en la película. Hay una cuestión paradójica: por un lado cosas muy de Buenos Aires, con el pibe que va a buscar trabajo, harto de llenar formularios, ese café, el café con leche, cierto tópicos de Buenos Aires; pero otro lado es como una Buenos Aires alucinada, hay algo demencial en la película.

-Eso pertenece mucho al autismo que tiene. Cajas, universos reducidos a mesas, a bares, a cuadras, esta es una ciudad muy grande y ocurren muchas cosas y uno se salvaguarda en esos pequeños universos, en esas cajas, es un poco un reflejo propio. Él vive en una caja y sobrevive en esa caja y cree que la salida está en pasar a un campo abierto sin límites, en 'los países del norte'. Como una especie de lugar extenso, una pradera verde, cuando en realidad no es otra cosa que otra caja. Uno pasa de caja en caja y lo único que hace es perder la posibilidad de ser feliz, fomenta la propia infelicidad. Me parece que Tomás sintetiza la vivencia de un adolescente en la ciudad.

-Curiosamente él no vive en la ciudad, vive en un suburbio.

-Sí, pero él también vive en la ciudad. Yo vivía en un suburbio, en Villa Lynch, y para mí venir al centro era estar en el lugar donde pertenecía. No siempre se pertenece al lugar donde uno pertenece. A veces se sueña con el centro, nuestro lugar.

-Digo esto porque están muy marcados los tránsitos en la película. Los viajes en colectivo, qué colectivo toman, hay una presencia muy concreta de la ciudad.

-Sí, hay una presencia muy importante del tránsito, del traslado, pero en sí mismo, potenciado. La no pertenencia, transitar, ir de un lado a otro. Pertenecen nada más que a su propio universo. Mientras uno está en tránsito, uno está en ningún lado.

-Se percibe que cuando Belén y Facundo van a sus casas, lo hacen porque no tienen más remedio.

-Sí, agachan la cabeza, porque es el lugar donde les tocó vivir. El lugar de encuentro en realidad es el bar, el descampado donde se encuentra con el *dealer*, donde se ve la ciudad por atrás, como un panal de abejas. Tomás dice: "*A veces vengo acá a recuperar la sonrisa*", porque es ahí donde compra la cocaína y donde consigue experimentar su sueño por un rato. Son como lugares, como cajas. Obviamente el punto de vista es el de Tomás. Por eso aparece eso medio demencial que vos decís, la película es como una eterna ensoñación. La idea era que el encierro les provocara esa nebulosa, el blanco y negro. Lo único que lo saca de ese universo son esos árboles que ve en un momento y que al final son los mismos que ve el bebé. Esos árboles debían ser en colores, yo quería pintarlos pero me dio la sensación que el blanco y negro con tanto grano y esa textura ya dan esa idea de algo que está fuera de este mundo.

-Volviendo al tema de los lugares: Tomás sí encuentra un lugar para estar con la otra chica.

-Sí, la otra chica. Se llama Alma y la idea era que él, queriendo zafar de la historia con Ana, busca en esta chica su propia alma, una especie de refugio o resguardo. Prácticamente la chica es igual que él: la misma manera de fumar, de moverse. Al menos eso planteamos durante el rodaje y además de ser una opción de escape es un lugar protegido. El lugar sexual, propio, donde no hay demasiado compromiso con el afuera.

-Es una especie de ironía.

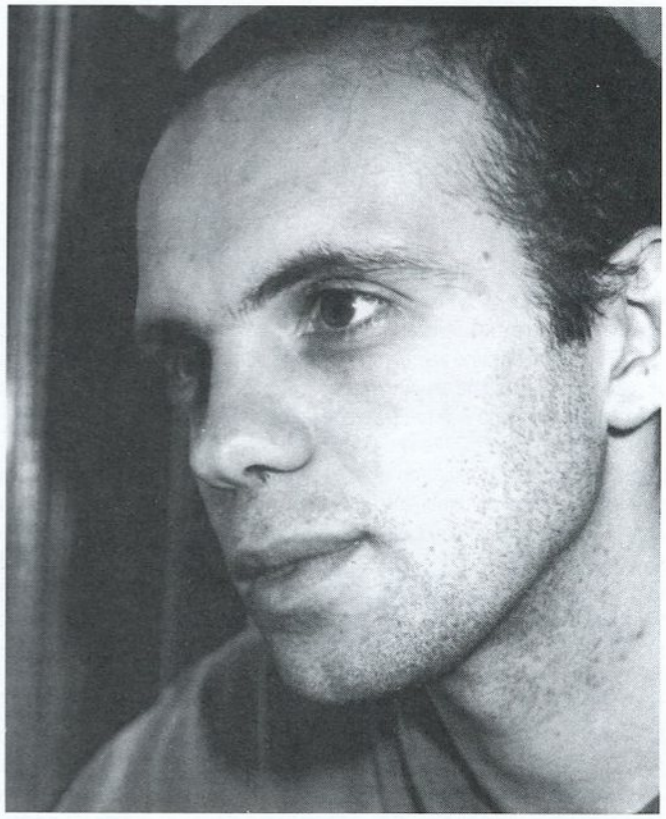
-Sí, que al final lo lleva a lo que lo lleva, esa ceguera absoluta que le causa el mundo.

-En realidad, la película es como una inversión de Sin Aliento**, porque en** Sin Aliento**, el personaje con alma es él y el personaje desalmado es ella.**

-Es verdad, ella lo traiciona. Acá hay una traición invertida, no es una traición, las mismas circunstancias lo llevan a eso, el azar... y también el cegarse -durante toda la película está ciego-, tiene incluso problemas de vista, por eso ve fuera de foco, ▶

La otra mirada **Esteban Sapir**

por **Sergio Wolf**
fotos **Gustavo Tauschek**



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

la televisión le parece sólo manchas, la situación con el trasfondo de *Batman* que traslada a la realidad y la reinterpreta. Permanentemente reinterpreta todo lo que le ocurre, y por eso es ciego.

-Por eso en lugar de mirar televisión, lee.

-Sí, pero lee un libro que es también una caja enorme y compleja, el *Ulises*. Creo que la mejor caja que alguien pudo fabricar. Otro autista, Joyce. Como cineasta me considero una víctima. De lo que ocurre, de lo que pasa, me declaro una víctima sin vergüenza.

-¿Víctima del contexto, del cine, del cine que te rodea...?

-De las circunstancias. Una víctima de la época.

-Estamos hablando de sensibilidad.

-Sí, de hecho a mí me cuesta mucho relacionarme socialmente. Me aterro cuando veo un grabador o fotos. Pero está todo reflejado en lo que hice y pienso seguir haciéndolo, me parece que es honesto, que no tengo que demostrar nada a nadie, no tengo que demostrar a nadie que soy director de cine, y tampoco quiero ser director de cine. Hay dos grupos de directores de cine: los que quieren ser directores de cine y los que hacen películas. Yo quiero pertenecer al segundo grupo, por eso dije que los directores no deben hablar. No debería haber hablado. Lamentablemente acá no se puede hacer cine si uno no sabe hablar muy bien y creo que acá hay gente que habla muy bien pero que filma muy mal. Para conseguir un crédito hace falta hablar muy bien, mostrarse, pertenecer al primer grupo, tener la imagen del director que el *marketing* promueve y ellos son los que consiguen filmar.

Y los que pertenecen al otro grupo, aunque muchas veces filman –salvo Aristarain o Favio, tipos que tienen ese grado de locura extrema y son personajes pero no traicionan lo que quieren ser y lo que sienten– nos queda hacer el cine como podamos. Si hay que tardar dos o tres años, vale la pena, lo importante no es hacer una película por año, no es un deporte, no es un *ranking*, Erice hizo cuatro películas en su vida y las cuatro son fantásticas y son de una poesía y un compromiso extremos. La última **–Sol de membrillo–** la terminó en video porque no tenía más película, y es una película que habla de un cineasta que quiere hacer cine, de un tipo que pasa tres o cuatro meses de su vida pintando un membrillo y no le sale, y no le gusta, y lo va marcando para ver como crece. De ese autismo hablo yo, detenerse frente un objeto mínimo y observarlo hasta las últimas consecuencias. Me parece mucho más ciega una persona que abarca demasiado con su visión que alguien que mira algo pequeño y lo estudia.

-Esto tiene que ver con esa especie de exceso de audición que tiene tu película. El sonido impacta de un modo no realista.

-El sonido fue prefabricado, reinterpretado, aunque parezca a veces sacado de la realidad, está todo *sampleado*, sufre también de ese autismo. A partir de un sonido que dura cinco segundos, se hace con el sampler una especie de *loop* y se transforma en algo rítmico y constante y ese ritmo late y habla de sí mismo, como algo que viene y que va. Toda la idea de la película es muy musical, muy rítmica y a la vez es algo constante.

Una música casi minimal, va cambiando de a poco, de repente irrumpe en un grito, un estallido sonoro medio trastornado.

-Contá lo del doblaje, porque me parece que habla de la película.

-Lo hice en una habitación de mi casa con cuatro frazadas colgando, y un video VHS con DAT y Gaby fue el asesor técnico, con elementos totalmente caseros y domésticos. Llamábamos a las personas y las íbamos poniendo frente al televisor, nadie estaba muy seguro de lo que estaba viendo, a todos les parecía raro verse inmersos en ese universo. Simplemente decían el texto, lo leían, lo practicaban. La voz de Facundo la hizo Damián Dreizik. Muchos personajes fueron doblados por otros, por-

Sapir, el carabinero

por Sergio Wolf

Picado fino es la ópera prima de Esteban Sapir, en blanco y negro, 16mm. y con magro presupuesto. Es una película extraordinaria.

El presente del cine argentino ni siquiera permite suponer que pueda existir una película como **Picado fino**. Sapir no la hizo con crédito del INCAA, sino con credo estético. Esa es la razón por la que pareciera "no tener lugar" en el cine argentino. Y esto no hace sino confirmar que un "lugar" como el actual INCAA jamás podría suponer que exista algo que transpira cine.

Es cierto que "el cine argentino es un género", en la medida en que el 90% de lo que se produce en el país no se parece a ninguna otra cinematografía. Esto no parece necesariamente un mérito, sino al contrario: significa que no hay referentes, ni concepto de puesta en escena cinematográfica, ni trabajo concreto con los materiales. **Picado fino** –vista desde el actual contexto de producción nacional– "no es cine argentino". Es más: no se parece a nada hecho antes en el país, al punto de constituirse en una *rara avis*, en una especie de "film volador no identificado". Y sin embargo, está tan llagada de Buenos Aires, tiene tantas marcas de origen, que no puede ser sino "cine argentino".

Hay un amor de suburbio, el de Tomás Caminos (Facundo Luengo) y Ana Sideral (Belén Blanco), con su sueño de triunfar en el Norte, ellos, que son un estigma del Sur. Van y vienen, se buscan y a veces, pocas veces, se encuentran, pero lo hacen transitoriamente. Para Tomás, la ciudad es como la mujer a la que desea poseer, pero no consigue trabajo, debe pedir dinero prestado a su padre, debe luchar con su historia y sus recuerdos de infancia y colegio, y con la incomprensión e incomunicación de su familia, sólo desmentida por el amor que profesa por su abuela, la única que mantiene viva la tradición judía de los suyos. Para Ana, la ciudad es como un espacio a habitar, como el lugar en el cual amar a Tomás. Pero Tomás no sabe amar porque está obsesionado con "dar el salto", un poco a la manera de los agonistas de Leonardo Favio, o de los héroes desesperados de la primera etapa de Jean-Luc Godard. Tomás y Ana tienen sensibilidades opuestas: él necesita que le brinden confianza, un mínimo de condiciones materiales para sobrevivir porque tiene una sensibilidad jaqueada por la materialidad de las cosas; ella necesita que la amen y la dejen tocar el violín porque tiene una sensibilidad netamente espiritual.

La asimetría de los dos enamorados va encerrándolos y el espacio en que deambulan se torna alucinación, amenaza, crispación. La ciudad, las imágenes y los sonidos de la ciudad son insoportablemente extremos y Sapir manipula su irrupción, su ausencia y su virtualidad. En este sentido, si **Picado fino** es una película moderna es porque su tema es la percepción: los protagonistas están encerrados en su micromundo, poseídos por (y presos de) sus propias visiones y sonidos asordinados, que se fusionan con las visiones y sonidos del autor. Sapir elimina las barreras y las precisiones a la hora de discriminar lo que ellos perciben de las imágenes virtuales que él mismo intercala en el relato: las puntuaciones temporales desaparecen yendo y viniendo de la infancia al presente de Tomás, o dando singulares saltos de tiempo y lugar, o poniendo en escena de tal manera una elipsis que pareciera que alarga la situación en vez de comprimirla. Así, **Picado fino** es lo contrario de una película onírica, porque nada hay tan concreto como esta subjetividad que invade la narración y tiene tanta existencia como las cosas mismas.

Parece una alucinación, en verdad, hablar de un film argentino y no tener más opción que hacerlo respecto de la propia materialidad del cine. Y al decir "materialidad del cine", de lo que se trata es de la potencia de las vanguardias. **Picado fino** lleva consigo las vanguardias cinematográficas. Pero las tiene adentro porque ellas son su faro: le dan sentido y autonomía, la alimentan, la orientan, la incluyen o ubican en algún sitio del universo del cine. Por eso, **Picado fino** no es del género "cine argentino", sino que es una película que, puesta en relación con otras, demuestra que "es cine" pero cuyo género, en todo caso, está en que sus raíces son las obras de ruptura, aquellas que desmienten que hay un único modo de contar historias. Es decir: el cine como asociación poética en vez del cine como sucedáneo o actualización de la prosa literaria.

Picado fino no solamente no es una película *standard*, sino que su sola existencia obligaría a derogar la palabra "*standard*". Sus imágenes de cruda y urbana intensidad, como si aún fuera posible

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

que estaban ocupados, las cosas se hicieron realmente como se podía. Era gracioso porque yo vivía al lado del ascensor y cada vez que sonaba el motor tenía que parar el doblaje. Muchas veces opté por salír y trabar el ascensor para poder trabajar.

-Con el sonido volvemos al mismo tema del aislamiento, las cajas.

-Fue eso, una caja de frazadas. Prácticamente todos los escenarios fueron utilizados acotadamente, por eso hay tan pocos planos abiertos. Hay primeros planos y planos detalle, y está toda narrada así, justamente para encerrar todavía más a los personajes.

-Varias veces te referiste a tu película como un monstruo, como monstruosa.

-Sí, es un monstruo, al menos para mí lo fue, por lo que consumió, por el hecho de no poder terminarla. La gente que hace cine me entenderá, es una presencia que uno tiene al lado y que está incompleta, inconclusa, y cuando se termina se transforma en una especie de monstruo que no se sabe bien cómo va ser o cómo va a actuar.

-Te preocupa lo que vayan a decir de la película.

-No. Me preocupa porque lo que digan de la película lo están diciendo de mí también. Lo que sí me preocupa es que se vea. Evidentemente no puedo tener la misma distribución que puede tener una película industrial, pero que se vea lo más posible y que haya más gente que encare proyectos de este tipo, porque creo que es la única manera de que el cine encuentre una identidad nacional. A veces pienso que sería bueno que cada habitante de esta ciudad tuviera una cámara de video y filmara lo que le pasa.

-Fomentar el sistema de vigilancia y control social....

-No de vigilancia, algo más introspectivo, algo que le pertenezca realmente, que sea de él. No ir con una cámara de video y vigilar o atacar; eso es culpa de la cultura de la televisión que es tan terriblemente contradictoria que fomenta el odio a si misma.

-Es interesante que hables tanto de la televisión o la publicidad, porque vos trabajás mucho en TV y publicidad, sin embargo uno mira tu película y no sé si usar la palabra pureza que es un poco incómoda, pero sí hay como un ojo virgen que puede captar la sorpresa, que puede mirar de otra manera a la ciudad o a los personajes y no aparece domesticación, ni *marketing*.

-Yo trato de despegar siempre el laburo. De hecho uno trabaja profesionalmente y tenés que hacer lo que te piden o lo que esperan que hagas. Para las cosas de uno es mejor no pensar, por eso no es bueno pensar, hay que hacer. Si hay algo que tienen los chicos es inocencia, y me parece que un artista, alguien que escribe o que pinta tiene que tener inocencia y conservar la primera mirada que es la mejor y la única posible por lo menos para ese momento.

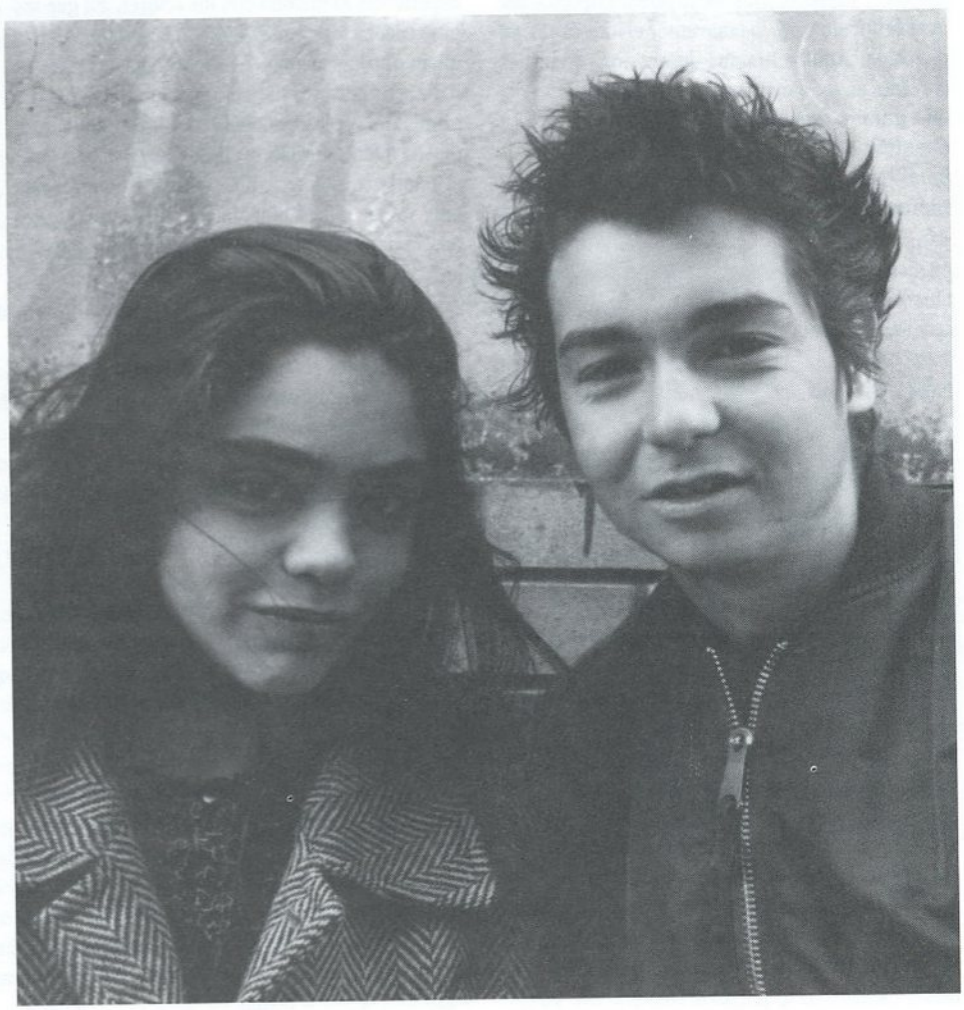
-¿Película próxima?

-Tengo una idea, estoy escribiendo un guión, por ahora yo solo, pero esta vez voy a esbozar una idea y se la voy a dar a una persona para que la escriba porque yo no sé escribir. Esa primera vez tal vez era importante hacerlo de esa manera tan imperfecta, pero me parece que esta vez me gustaría trabajar con un guionista que sepa escribir. Es una historia sobre dos chicos de once o doce años que también viven en la ciudad, en un pasaje de un barrio, y se enamoran. Uno de los chicos es ciego y la chica tiene poderes extrasensoriales. Llevan los mismos nombres que **Picado fino**. Eso es todo lo que hay, no te puedo decir más porque no sé si se va hacer. El título es **La veleta y la antena** que es un poema de un uruguayo que me gustó mucho y tiene que ver... la antena por la percepción y la veleta por la propiedad que tiene de ir a favor del viento. No "veleta" en el sentido aporteñado de "el veleta", sino "la veleta", que es muy distinto.

---

filmar en la calle como Rossellini, o Rivette, o el Truffaut de **Los 400 golpes**; sus enlaces y encuadres desaconsejados o el modo violento en que ingresan los sonidos en primerísimo plano para esfumarse de inmediato como si aún fuera posible un cine experimental a lo Brakhage o incluso Cassavetes; la belleza sostenida por gestos reemplazando a las palabras como si aún fuera posible recuperar el corazón del cine mudo; la excepcional inclusión de carteles indicadores del pensamiento (de los personajes o del autor) como si aún fuera posible volver a Eisenstein o a Godard. Es que resulta indudable que la música no solamente es tematizada por la "historia" de **Picado fino**, sino que la musicalidad es la llave que explica el sentido de la construcción del film. **Picado fino** demuestra que el cine es musicalidad y teorema matemático, que viene a ser lo mismo.

Todo, absolutamente todo en **Picado fino** es una reinvención: una reinvención del amor por el cine. El cine vivido como fatalidad y desesperación y desgracia y sed de absoluto. Cuando Ana –atravesada por su intuición amorosa– pone su mano sobre la pared tras la cual Tomás la está engañando con otra, sentimos que la pasión por el lenguaje puede lograr en nosotros, con recursos más genuinos y bellos, mayor impacto que un film de gramática *standard*. En su alucinado realismo y en su exceso de pasión, **Picado fino** pide que despertemos de todo lo que simula ser cine. Sapir parece pedir que dejemos atrás la pesadilla y recuperemos la auténtica hipnosis del cine, que siempre fue su esencia como arte. Por eso sus personajes chasquean los dedos, simulando despertarse ellos mismos, pero sabemos que no es a ellos mismos a quienes aspiran despertar.



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

Sotto voce ganó el rubro Opera Prima y así logró un crédito del INCAA, por lo que es el primer film de Mario Levin (n. 1944), y seguro no será –como dice la feroz y triste broma local– una "opera póstuma". Su narración fluída, sus actores memorables y su precisa puesta en escena dejarán a mucho supuesto "profesional de la dirección" al borde del colapso nervioso. Levin realizó antes un mediometraje en Bélgica titulado **Entre dos lenguas** (1979), **Buenos Aires Underlight** (1986, con McPhantom) en VHS, y el mediometraje en video **Narciso negro** (1989). También dirigió la revista *Cinegrafo* (de breve aparición entre 1981 y 1982). **Sotto voce** fue adaptada del cuento *Tennessee*, de Luis Guzmán, por Levin y el excelente guionista Dodi Scheuer.

-Sotto voce **tiene un humor constante, pero muy contenido, incorporado a la trama de modo singular. Es inusual en el cine argentino. ¿Cómo se trabaja con un elemento tan delicado?**

-Tiene que ver con algo del estilo que Dodi tiene como guionista. Al leer el libreto se veía que sí, efectivamente, había cosas que movían a risa. Pero también daban un enorme clima de verosimilitud, que es lo que hace que uno siga la película. Y al mismo tiempo no proporciona una información concreta, si no que más bien contribuye a crear más suspenso. El límite, claro, te lo pone el riesgo a que quede ridículo y por lo tanto envíe el interés en otra dirección. Aquí se trataba de que los personajes creyeran en todo momento lo que viven.

-Me parece que tiene que ver con una cuestión de tono. No es una película paródica con respecto al *film noir*, ni tampoco nostálgica.

-No, no. Yo fui a hacer este guión. A uno se le pueden ocurrir referencias, con Dodi hablamos mucho sobre **Out of the Past** (*Traidora y mortal*, Jacques Tourneur-1947), pero en general trabajé sin ponerme una etiqueta y jugándome a los personajes. Yo sabía que si no me salía uno de los personajes todo se iba al carajo.

-La narración tiene que ver con eso de que cuanto más se investiga, más se embrolla todo, menos se sabe, más se bifurca la trama y más impredecible se vuelve el final.

-Pero porque la investigación no es únicamente una investigación, sino que va incluyendo a los personajes con sus particularidades, con sus historias. Aquí hay un enigma a resolver, pero como los personajes están metidos en eso con todo su deseo, se embrolla. El asunto es que cuando empezamos a decir *film noir*, se complica saber exactamente qué queremos decir. No estoy pensando en policiales, sino en una atmósfera, donde lo que se desatan son las pasiones. Porque, es cierto, tiene cosas del *film noir*, pero también tiene cosas del melodrama.

Yo creo que, de alguna manera, todo relato puede llegar a ser terminado en relación a ciertas variables fundamentales. Creo que esa también es la idea de Dodi. Cuando yo le pregunté qué era este guión para él, me dijo: "*Mirá, cualquier historia puede remitirse a tres o cuatro mitos fundamentales*". Es así, te encontrás con estructuras que más o menos se repiten y que el buen guionista tiene. Yo había hecho un primer guión solo, en febrero del '94, y no me gustaba. Con Dodi tuvimos unas quince reuniones, hasta que finalmente salió una especie de estructura, que según él tiene que entrar en una sola carilla para poder mirarla a cada rato como una partitura musical. En este caso, lo que particulariza la trama, lo que va a permitir que esa estructura funcione, es su temporalidad. La película empieza y se desarrolla hasta que el protagonista dice: "*Bueno, hace veinte años ocurrió algo*", y eso resignifica todo lo anterior.

-¿Guzmán te dio vía libre con la adaptación?

-Sí, quedaron algunas cosas que escribió él, como el diálogo del comisario con el joven Walensky, pero después me dio vía libre y para mí, la única forma de adaptar el cuento era hacer una novela. Yo creo que el cine tiene más que ver con la novela que con el cuento, en el sentido de que hay que darle espesor a los personajes. Tuvimos mucho cuidado con eso, cuando escribíamos pensábamos todo el tiempo: "*¿Y ésto quién lo va a hacer?*"

-¿Cómo trabajaste la dirección de actores? Porque es un punto clave en el que el cine argentino suele fallar.

-Yo estaba muy preocupado con eso. No tengo experiencia ni método con los actores, así que me puse a leer a los grandes directores y todos dicen lo mismo: no hay método. Eso por un lado me tranquilizó, pero por otro me dejó medio en pelotas. La primera que se enganchó, con mucho amor, con mucho interés, fue Norma [Pons]. La llame, le llevé el guión y se estableció una especie de complicidad muy fuerte. Charlamos mucho, ella buscaba respuestas muy claras. "*Pero esta mujer*", me preguntó, "*cuando se entera de lo que le pasa a la hija, ¿sufre, siente algo?*", "*No, no siente nada*". "*Pero, algo de culpa…*". "*No, para ella es un problema del que hay que salir. Se sacó de encima una nena hace veinte años y ahora quiere salir del embrollo, nada más*". Yo no quería que a las palabras, que ya son fuertes, y a su figura, a su presencia, se le agregara el dramatismo. Después hicimos dos lecturas de los diálogos con Norma, a solas, porque ella no quería ver a los otros actores y a mí me parecía bien. No sé las causas, fue intuitivo.

En esa primera etapa, Lito [Cruz] iba a hacer de Smith y Rodolfo Ranni iba a hacer Walensky. Pero con Ranni no nos pusimos de acuerdo, yo quería para el personaje una dedicación que él no podía darme y la cosa no anduvo, así que fui a ver a Lito y le dije: "*No hagás Smith, hacé Walensky*". Lito me respondió: "*Bueno, pero es exactamente lo contrario del personaje que yo hago habitualmente*". Le dije que sí y él entonces acordó, pero con la condición de que yo le dijera siempre si se iba de la raya. Fue como un pacto, empezamos los ensayos y un día Lito me dijo: "*Mirá, vamos a hacer lo siguiente: yo te voy a hablar como si yo fuera Walensky, te voy a contar mi historia*". Entonces estuvimos charlando dos horas: dónde lo conoció a Smith, quién era el Viejo, por qué las pesas y no el fútbol, la vida de barrio…. Fue muy fuerte esa conversación. A partir de ahí, los dos sabíamos -o tuvimos la sensación que sabíamos- de quién estábamos hablando.

A [Martín] Adjemián lo conocí en el estudio de Lito. Leyó el guión y me dijo: "*¿Por qué Lito no hace de Walensky y yo de Smith?*". En ese momento estaba lo de Ranni así que no podía ser, pero después lo probamos y lo que me orientó fue una especie de química que hay entre él y Lito, porque se conocen desde hace mucho, como Walensky y Smith. Una vez que encontró su personaje, Martín fue una máquina, inventaba todo el tiempo: eso de tirarse la cerveza en la cabeza, limpiarse la frente con una sandía o salir con el mate y la pavita en la mano fueron todos inventos suyos.

-Todos los personajes se ven embrollados en la historia, sin buscarlo, y quieren salir, aunque por distintas razones.

-Se ven embrollados por Smith, que es un boludo y siempre está haciendo cagadas. Es uno de esos tipos que, una vez que los conocés, no te podés sacar más de encima. En el libro siguiente de Guzmán hay un cuento en el que Walensky recibe una carta de una funeraria de Tennessee: Smith ha muerto y después de muerto todavía le rompe las pelotas.

-Con respecto a tu trabajo anterior, Narciso Negro**, ¿qué comparación harías en términos de la dirección de actores y del relato?**

-De la dirección de actores es muy claro: no me preocupaba. Sabía que existía una cosa llamada *dirección de actores* pero no era un problema mío: el asunto era cómo hacerla con cinco lucas y dos decorados. Después sentí la falencia y me hice la pregunta: "*¿Cómo carajo se dirigen actores en cine?*". Sí diría que, como en **Sotto voce**, había una relación con el cine argentino de las décadas del '40 y del '50. Tengo una relación muy poco intelectualizada con ese cine, pero sé que me ha marcado. No en aspectos formales significativos, como el encuadre, pero sí en la cuestión de tratar de hacer aparecer a un personaje en la pantalla, con espesor. Y al mismo tiempo, tomando una frase de Fassbinder, cómo hacer para que la película sea una conjetura sobre ese personaje. A falta de una palabra mejor yo diría "corporeidad": que los personajes tengan un peso, un olor propio, sus tiempos… las marcas que la vida deja en el cuerpo de alguien.

-Lo que a mí me sorprendió respecto de Narciso negro**, es que** Sotto voce **es bastante clásica.**

-Bueno, en **Narciso negro** me interesaba hacer pasar ese texto, no apuntaba a hacer avanzar la película en términos de suspenso. Acá todo estaba sostenido en el guión y al filmarlo yo me confié al cine. Es decir, yo sabía que si filmaba el guión tal como estaba, aquella temporalidad definitoria que mencionábamos antes iba a aparecer en la película. Además, **Sotto voce** es una película de género y **Narciso negro** no, a lo sumo se puede ver como un comentario sobre el género.

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

-¿Por qué "Sotto voce"?

-Era difícil ponerle un nombre. Yo venía en un taxi pensando acerca del clima del guión, me parecía más bien apaciguado, y en ese mismo taxi se me ocurrió **Sotto voce**. También me gustaba "*Música de cámara*" pero era demasiado difícil comercialmente, como "*Tennessee*", el título original de cuento. Con los títulos es siempre así: o los tenés o empezás a preguntar. Yo no lo tenía y cuando tiraba *Tennessee* me decían que no iba a funcionar. Así que quedó *Sotto voce*, que además de hacer referencia al tono de la película, en lunfa significa algo así como "*esto, entre nosotros*". Y todavía se usa.

-¿Qué quedó del cuento en la película?

-A mí me gustaron los personajes. En el cuento están únicamente Deganis y Walensky, que ahí se llama Tarkovski. Son personajes completamente sumidos en el diálogo: toda la fuerza de los personajes está en el diálogo. Se produce una especie de inmediatez muy fuerte, algo muy arltiano, que iba para el lado del espesor que yo quería encontrar de alguna manera.

-Cuando veíamos la película y llega la secuencia de títulos, nos sorprendió el empleo de sucesivos fundidos-encadenados, un recurso cinematográfico muy simple que, sin embargo, el cine argentino no usa. De ahí en más, por lo menos en cierto sentido, pensamos: "*Qué bueno, va a hacer una película*".

-Bueno sí, aquí hay muchas cosas que no están desarrolladas. Ese es todo un tema. Yo voy a hacer cine y hacer cine quiere decir eso: elegir una posición de cámara, iluminar, determinar un encuadre, la óptica, poner los actores en escena.... Eso es hacer cine, no es joda. El momento del rodaje no tiene nada que ver con el momento previo en que uno la piensa. La mayor parte del tiempo se habla: "*Venimos de un cincuenta, ¿por qué no pasamos a un 85?*", "*No me va a dar a mí este personaje*", "*Bueno, cambiá ese lente pero manteneme el encuadre*".... En relación a la cuestión del rodaje yo me tenía bastante confianza. El asunto eran los actores: que nadie se bandeara.

-¿Cuánto tiempo filmaste?

-Treinta días. Hicimos cinco semanas de seis días cada una, a doce horas por día. Normalmente, una película como la mía se hace en cuarenta días. Pero estaba todo muy bien organizado y además, aunque trabajé con una relación de ocho a uno, más o menos, no se tiró un solo plano: todos los que se prepararon y se hicieron quedaron después en el montaje final.

-La secuencia que transcurre en Pehuajó, ¿está filmada en el interior?

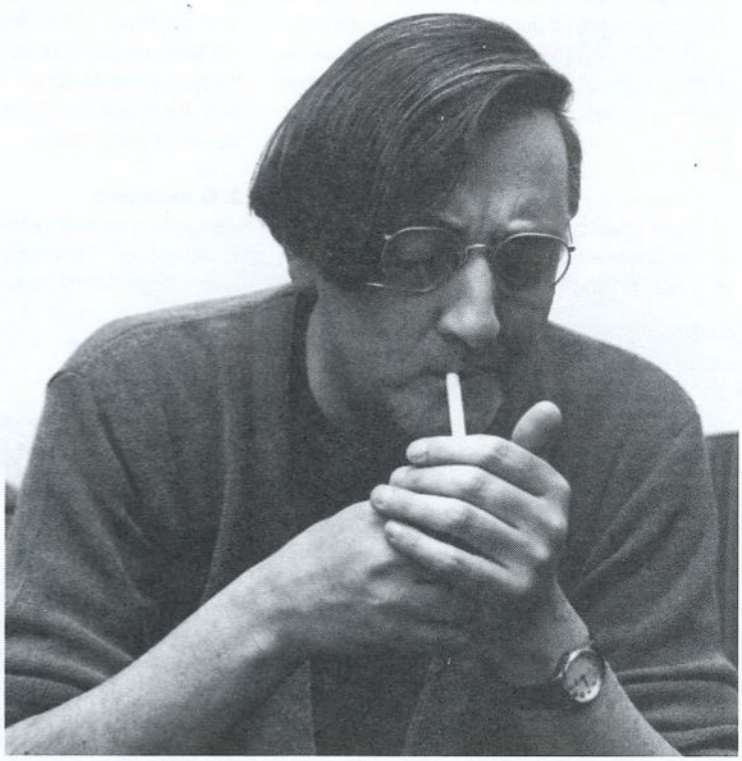
-No, eso es acá en Barracas. Tiene un aire provinciano increíble, y más ese día, a la hora de la siesta y con cuarenta grados de temperatura. En el resto del film no se jugó la verosimilitud porteña: la ciudad aparece pero no como la ciudad que todos conocemos. Y eso no implica que la película deje de ser muy argentina. En esas elecciones el director de arte te da un gran impulso.

-Antes de la charla te mencioné a Aristarain y me dijiste que no tenía nada que ver con esto.

-No, a mí me parece que **Sotto voce** tiene que ver con la exacerbación de las pasiones, con el melodrama, y creo que lo de Aristarain es más frío. Está claro que él es fuerte y que en particular **Tiempo de revancha** es una película bastante genial, pero creo que quizá su estilo se vincula más con el de realizadores más, digamos, realistas como Don Siegel o incluso Cassavetes, que no tienen nada que ver con el expresionismo. Creo que **Sotto voce** sí tiene que ver con el expresionismo, hay una cosa más ensombrecida. También es una película que tiene un universo cerrado propio, sin referencias a lo exterior. No está la realidad política, por ejemplo, aunque sí hay una constitución social de los personajes y algunas menciones laterales más bien sutiles. Creo que el personaje puede crecer, contenido, en el interior de una historia que tiene su delimitación. Cuando ese límite no está y vos querés remitir a tu personaje a la realidad, se te diluye en una generalización.

La otra mirada **Mario Levin**

por **Sergio Wolf**
y **Fernando Martín Peña**
fotos **Gustavo Tauschek**



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

Retorno al pasado

por Sergio Wolf

Está lejos, el cine argentino, de constituirse en una zona clausurada y uniforme; pero también está lejos de constituirse en un territorio donde impera la diversidad. Más bien, el efecto que provoca en el espectador es el de las múltiples imposibilidades. Imposibilidades que, por otra parte, es obvio que no se circunscriben al plano económico sino a la falta de una verdadera relación con el cine. **Sotto voce** busca distanciarse de estas imposiblidades y recuperar la narración, esa quimera del cine argentino.

En su opera prima, Mario Levin trabaja sobre ciertos procedimientos del cine de género –concretamente: el policial y el melodrama–, pero no se queda en la reverencia de esos procedimientos sino que los incorpora a un sistema cinematográfico ajeno a ellos.

1. El policial

Como en todo *film noir*, hay un enigma: el que esconde los secretos motivos que unían al hombre que muere en una sala de cine con un ex-luchador oculto llamado Smith (Martín Adjemián), y cuya elucidación es confiada a cambio de dinero a Walensky (Lito Cruz) –quien fuera compañero de Smith– por Telma (Silvia Mañanes), la hija del muerto, utilizando como mediador para el trabajo a Deganis (Patricio Contreras).

Pero aquí Walensky no cumple el rol del que deduce una serie de pistas y sale impecable e indemne como un Holmes; más bien se involucra a la manera de un Sam Spade o un Marlowe, y como sus referentes pierde pie, es golpeado y traicionado, se hunde definitivamente en una historia laberíntica de la que sólo podrá salir con marcas terribles. Aunque el dinero le inyecte acción a esa especie de condensación del paso del tiempo que es Walensky, lo suyo no es sólo un "trabajo", sino la voluntad de alguien desesperado por escapar de la telaraña en que ha quedado atrapado.

Al igual que tantas veces en relatos de Hammett, Chandler o Cain, en **Sotto voce** hay una investigación intrincada que va desmintiendo lo que se averigua. Una trama que es un tejido de relaciones y medias verdades que se expande y complica cada vez que Walensky –cuya *voz-off* remeda, nuevamente, los tópicos del *film noir*– da un paso hacia alguna dirección. Nadie dice lo que importa sino lo necesario para mantenerse a distancia de lo que se busca, por lo que, como siempre en el universo *hardboiled*, todo diálogo toma la forma de un interrogatorio.

Para materializar su búsqueda, Walensky y los otros personajes transitan por ambientes que abandonan la ciudad realista y concreta de los policiales en el estilo de Aristarain, para instalar el relato en una zona lindante con la alucinación muy propia del policial negro, dos de cuyos ejemplos son un embarcadero con bar y gimnasio, y un delirante casino de mujeres. De Mary Astor en **El halcón maltés**, pasando por Gene Tierney en **Laura** a Charlotte Rampling en **Adiós muñeca** o Faye Dunaway en **Barrio chino**, siempre, en el policial negro, la mujer está asociada con la tentación y la fatalidad. **Sotto voce** parece reivindicar esta mirada, al sostener la idea de que la mujer es también un enigma a descifrar. Y tanto las mujeres como el enigma a resolver se orientan, atraídos como por un imán, hacia el pasado. En el pasado están las claves del presente y los personajes deberán reconstruir las piezas que el paso del tiempo ha ocultado. De hecho, si como suele decir Ricardo Piglia todo relato narra una investigación o un viaje, ya que ambos definen una idea de transformación en la trama, **Sotto voce** marca este eje a través de los trayectos que –desandando el río en bote o viajando en tren– los personajes realizan en busca de datos, o rastros de ese pasado.

2. El melodrama

Hay también en **Sotto voce**, de modo paralelo, larvadamente, una trama pasional que se anuda a la de la serie negra policial y cuya elucidación también está en el pasado. Es en ese pasado donde se aloja el comienzo de una disputa entre un poderoso y un luchador de poca monta por una bella mujer, Carmen (en el presente de la acción, Norma Pons) que opta por el silencio y la tranquilidad económica. Pero no hay una única lectura de ese pasado, sino múltiples, de acuerdo con el punto de vista de cada uno de los personajes conectados con ese tiempo anterior, que siempre en el melodrama pende como una amenaza y retorna pese a todos los intentos por sepultarlo.

No es un melodrama donde hay enamorados que buscan un amor que trasciende lo humano, a la manera de Sirk o de **Más allá del olvido** de Del Carril. Aquí, más bien, es un melodrama que actualiza los sentimientos –Walensky y Carmen, Smith y Carmen– y lo que queda de esos sentimientos en el presente de la acción –Telma–, en tanto hay un pasado que se desea olvidar y culmina en trama policial, más a la manera del Tourneur de **Traidora y mortal** o de ciertos films de Christensen de los fines de los '40 y comienzos de los '50.

Lo que ocurre con **Sotto voce**, es que construye una zona levemente irónica respecto de la presencia de ciertos tópicos del cine de género. En vez de reverenciar ese cine, prefiere reflexionar sobre él. Y allí está uno de los aciertos cruciales de Levin.

3. El cine

Desde la escena inicial en la sala cinematográfica donde se ve un film expresionista en que un anciano vampírico persigue a una adolescente y es apaleado por dos sujetos de apariencia portuaria –Walensky y Smith–, **Sotto voce** arma su rompecabezas narrativo pensándose desde el cine. El cine, más allá de si es lengua o lenguaje, como discutía Metz. Un espacio de representación, una manera de vincular o disociar imágenes y sonidos, un modo de relacionarse con la tradición del propio medio, un territorio donde se explora y subyace, siempre, una teoría del relato. Claro, después habrá que pensar si esa teoría del relato la expone Carreras o Hitchcock.

El cine, en **Sotto voce**, no es un "tema", al modo de **El amante de las películas mudas** (Pablo Torre, 1993) o **Con el alma** (Vallejo, 1994). El cine entendido desde la puesta en escena, interiorizado por el desarrollo de la película misma: el encadenamiento de fundidos encadenados en los trayectos como "acercándonos" a la verdad, la relación entre lo que se dice y lo que se oculta, la presencia de un fuera de campo potente que lleva el relato y nos conduce inevitablemente al futuro de la narración, el concepto de actores que son personajes antes que ellos mismos y que son meras funciones por las que circula la trama antes que intérpretes que declaman un texto. Es el cine pensado desde el cine y sin excusas que justifiquen carencias estéticas por culpa de algo exterior como el dinero o las condiciones en que se produce en el país.

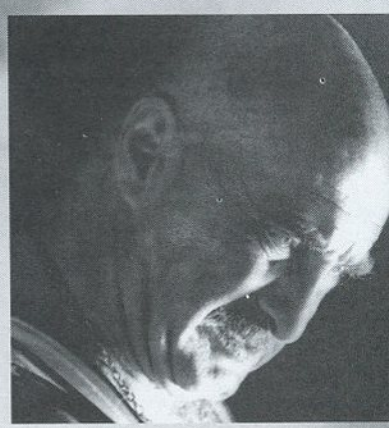
No parece procedente, entonces, preguntarse por la ausencia de huellas de "nacionalidad" en el film de Levin, aunque el estilo de supervivencia y el anhelo de un tiempo glorioso de Smith, o las razones del encierro voluntario de Walensky, o la vida provinciana de Carmen bastarían para refutarlo. Y no parece procedente porque **Sotto voce** no tiene para ofrecer disculpas, sino, simplemente, una película.

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

Sotto voce
Mario Levin
Picado fino
Esteban Sapir
Moebius
Fundación Universidad del Cine
Bajamar
Fernando Spiner
Labios de churrasco
Chamuyando
Raúl Perrone
La convención
Grupo de cine de Santa Fé
Raúl Beceyro
El camino del medio
Mariano Pensotti

Cine Argentino **Otras voces, otros ámbitos**

presentan
Revista Film
Fundación
Cinemateca Argentina
Teatro Municipal
General San Martín



primera semana de agosto

Sala Leopoldo Lugones
Teatro Municipal General San Martín

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

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

desde Los Angeles

por Diego Curubeto

Quien haya visto **El Extraño Mundo de Jack** (*The Nightmare Before Christmas*), la producción de Tim Burton con muñecos animados cuadro a cuadro que dirigió Henry Selick, sabe que hasta el momento nadie había logrado superar la técnica de esta película. Eso era así hasta la aparición de **James and the Giant Peach**, la nueva producción de Tim Burton para los estudios Disney que también dirige Selick, un genio que se ha pasado los últimos seis años de su vida animando muñequitos de aspecto pesadillesco con la técnica del *stop-motion*. Luego de dar vida a los personajes expresionistas que creó Tim Burton en **The Nightmare Before Christmas**, Selick apenas descansó un par de meses antes de volver a encerrarse en su gigantesco estudio de San Francisco para recrear en tres dimensiones a los extraños personajes del clásico libro infantil **James and the Giant Peach** del desaparecido escritor británico Roald Dahl.

El libro cuenta la historia de James, un niño triste, cuyos padres murieron aplastados por un rinoceronte escapado de un zoológico, que vive en un caserón deprimente con dos malvadas tías que lo maltratan. Un señor extraño que pasa por la casa le regala unas pepitas verdes que al caer en el jardín provocan un curioso fenómeno: la aparición de un durazno gigante habitado por varios insectos humanoides, incluyendo una araña, un gusano, un cienpiés y un grillo. Junto a sus bichos amigos, James decide escapar de sus tías viajando en el durazno hacia Nueva York, la ciudad donde todos los sueños se vuelven realidad. Dahl, autor de esta trama delirante, escribió también la novela original en la que se basó el film infantil **Willy Wonka and the Chocolate Factory** (*Willy Wonka y su fábrica de chocolate*, Mel Stuart-1971) con Gene Wilder y los guiones de **Chitty Chitty Bang Bang** (*Ídem.*, Ken Hughes-1968) y, más extrañamente, del film de James Bond con Sean Connery **You Only Live Twice** (*Sólo se vive dos veces*, Lewis Gilbert-1967).

La adaptación al cine de **James and the Giant Peach** empieza y termina con actores, incluyendo al pequeño James (Paul Terry), que al conocer a los insectos que viven en el durazno gigante se convierte en muñeco animado. Y aunque la mayor parte animada del film se realizó con la centenaria técnica del *stop-motion*, también se recurrió a la animación por sustitución de muñecos con distintas expresiones que caracterizó a la serie **Puppetoons** de George Pal. Todo eso está combinado con efectos de animación digital de última generación, que fueron utilizados en un estilo muy diferente, más fantasioso y menos hiperrealista que el de la taquillera **Toy Story** (*Idem.*, John Lasseter-1995). El film incluye canciones y música de Randy Newman, y voces para los personajes animados a cargo de nombres como Susan Sarandon, Richard Dreyfuss, Simon Callow, David Thewlis y Jane Leeves. Antes del estreno norteamericano del film, Henry Selick, sus principales colaboradores técnicos, y algunos de los intérpretes que intervinieron en la película dialogaron con la prensa mundial.

Formar un equipo capaz de enfrentarse al reto de una película con muñecos animados cuadro a cuadro es muy difícil. Por eso la gente que participó en **The Nightmare Before Christmas** volvió a trabajar con Selick en **James and the Giant Peach.** Tanto el director como sus principales colaboradores, incluyendo al animador Paul Berry, el director de fotografía Pete Kozachik y los directores de arte Harley Jessup y Lane Smith coincidieron en que el segundo largometraje del realizador fue un proyecto mucho más complicado que **Nightmare**...: "*En este film hubo un reto mayor, que fue convertir en imágenes en movimiento un libro infantil considerado un clásico por lectores de varias generaciones*", explicó el realizador. "*Con **The Nightmare Before Christmas**, el público aceptaba lo que veía fácilmente porque no conocía a esos personajes, que surgieron de la imaginación de Tim Burton. Pero en **James**... los chicos que van al cine ya se han imaginado sus propias versiones del gusano, del cienpiés, de la araña y todos los otros personajes, y las imágenes que vean tendrán que estar a la altura de lo que imaginaron. Además hubo que reconstruir la trama para adaptarla a un medio diferente como el cine, sin perder el espíritu del original. Uno de los cambios más importantes que hicimos fue no matar a las tías malvadas al comienzo de la historia como sucedía en el libro, así podíamos utilizarlas para una confrontación final cuando todos los personajes llegan a Nueva York*".

Por su parte, el supervisor de la animación de la película, Paul Berry, un excéntrico personaje con los pelos de colores parados al estilo *punk*, explica con razones específicamente técnicas la complejidad de **James and the Giant Peach**: "*En **Nightmare**... no hacía falta salir del estudio. Eran todos decorados en escala y uno simplemente se pasaba el tiempo que fuera necesario para terminar la animación cuadro por cuadro. Pero en **James**... esto no era posible, ya que el guión requería salir de la comodidad de un pequeño decorado. Y había que combinar todo tipo de técnicas, algunas muy antiguas y conocidas por los animadores como el* stop-motion, *y otras totalmente nuevas como los efectos digitales que utilizamos para hacer el océano sobre el que vuela el durazno gigante en su viaje a Nueva York*".

Berry, que en **The Nightmare Before Christmas** fue el encargado de animar a Jack Skellington, cree que lo más importante para ser animador es "*Saber bastante de física, porque es lo que permite calcular cada movimiento de los personajes de manera que luzca real y sea creíble. Un animador también tiene que tener conceptos artísticos propios, porque a lo largo del complejo proceso de dar vida a un personaje siempre hay espacio para poner tus propias ideas. Con respecto a la técnica del* stop-motion, *es cierto que ya no es la única manera de animar figuras tridimensionales como en las películas de Harryhausen, pero por otro lado siempre se siguió utilizando. Es verdad que antes de **The Nightmare Before Christmas** la última película basada principalmente en el stop-motion fue **Clash of the Titans*** (Furia de titanes, *Desmond Davis-1981*) *con efectos de Harryhausen, pero pueden verse escenas con esta técnica en **Dragonslayer*** (*El verdugo de dragones*, Matthew Robbins-1981), *en los diversos **Robocop** y en varias de la serie **Pesadilla**. Además, el* stop-motion *siempre se siguió utilizando mucho en el cine publicitario*".

Consultado sobre los trabajos del animador checo Jiri Trnka, Berry explicó que siempre le parecieron "*Muy hermosos, él era muy bueno, pero lo que le pasó es que le faltó el apoyo de un gran estudio, ya que para hacer películas de este tipo es necesaria una gran infraestructura. Los movimientos de sus muñecos eran más lentos que los de **Nightmare**... o **James**..., pero creo que la velocidad de movimientos de nuestros personajes no se debe sólo a cuestiones técnicas sino a una necesidad de la historia que cuenta cada una de estas películas*".

Henry Selick conoció a Tim Burton cuando ambos trabajaban como animadores en los estudios Disney. Una pregunta que el director debe estar cansado de responder es cuál fue la intervención de Burton en ambos films: "*Burton fue el creador de los personajes y el concepto de **The Nightmare Before Christmas**; en ese film parte de mi trabajo era lograr que todo mantuviera el estilo Burton, porque eran su historia y sus criaturas. Eso también provocó con toda lógica que él se involucrara más en la película. Pero **James and the Giant Peach** fue mi decisión. Yo le mostré **Nightmare**... a la familia de Roald Dahl y yo aposté a que **James**... era una historia que podía plasmarse en la pantalla utilizando este tipo de técnicas. Junto a la productora Denise Di Novi, Burton ayudó a poner en marcha el proyecto, a cerrar el trato con Disney y ese tipo de cosas. Fue más un productor en el sentido de hacer de las negociaciones que requieren una película, y casi no se involucró en el desarrollo de los aspectos artísticos del proyecto*".

Dueño de un rostro afilado que le da cierto parecido físico con Jack Skellington, el personaje protagónico de su primera película, Selick tiene una carrera brillante que lo llevó de ser un preadolescente conmocionado por el horrendo cíclope animado de **The 7th. Voyage of Sinbad** (*Simbad y la princesa*, Nathan Juran), el film de 1958 con efectos de Ray Harryhausen, a un animador vanguardista que asombró con sus extraños trabajos para el canal de rock ▶

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

MTV. En el medio de esta transformación, trabajó como animador en **Pete's Dragon** y **The Fox and the Hound** (dos largometrajes de la Disney), ayudó a crear el alien del film **The Watcher in the Woods** (John Hough-1980) y participó en la preparación de las escenas con arcilla animada de **Return to Oz** (*Oz, un mundo fantástico*, Walter Murch-1985).

Selick es un experto en todo tipo de técnicas, y es interesante saber por qué decidió resucitar el viejo método de animación por sustitución que usaba George Pal con sus **Puppetoons**: "*Esta película tenía imágenes muy complicadas para resolver, todo tipo de efectos especiales combinados con la animación, y personajes de características muy particulares. Por eso hubo que recurrir a técnicas diferentes más allá de la primordial, que es la del* stop-motion. *Pero no fuimos nosotros quienes resucitamos lo de los* **Puppetoons** *de Pal. Si bien eso no se veía en un largometraje, siempre fue bastante usual en los cortos publicitarios con animación. Nosotros lo usamos sobre todo en personajes de difícil resolución, como la araña y el cienpiés, que fue el más difícil de animar. Casi todos los demás se resolvieron a través del* stop-motion, *o de la animación digital, como el tiburón, que hubiera sido muy difícil de hacer cuadro por cuadro porque debía interactuar dentro del océano. Por suerte, si un producto funciona, el público suele comprar la magia sin necesidad de muchas explicaciones.*

Algo que descubrí ya cuando preparaba ***Nightmare****... es que en una película de muñecos animados es especialmente importante elegir bien a la gente con la que uno tiene que trabajar. Son proyectos terriblemente desquiciados, pero por suerte tengo un instinto lo bastante desarrollado como para encontrar a la persona adecuada para cada área. En un film como éste cada técnico debe conocer todo el proceso para poder hacer bien su parte, es decir, cada ténico tiene que ser un realizador completo*".

Un detalle curioso es la manera en que el director de fotografía, Pete Kozachik, se refiere a los animadores, con una mezcla de respeto, admiración y auténtico temor: "*Nos echaban de los sets cuando terminábamos de iluminar. Si estábamos mirando, se cruzaban de brazos y no avanzaban ni un sólo fotógrama. Estos procesos de animación son tan viejos como el cine, pero también tienen un misterio que es muy difícil de explicar*". Experto en efectos especiales ópticos, y director de fotografía de **Nightmare...**, Kozachik dice que antes de comenzar a hacer la película Selick le hizo ver films del expresionismo alemán, la película de culto con Robert Mitchum **The Night of the Hunter** (*La noche del cazador*, Charles Laughton-1955) y varios clásicos de terror de la Universal.

Según Kozachik, **James...** es la más clara prueba de que no hay libro que no pueda ser llevado a la pantalla, por más difícil que resulte la visualización del mundo fantástico que propone. Por otro lado, no es tan optimista como para creer que películas como **Nightmare...** o **James...** puedan llegar a convertirse en algo común en un futuro próximo: "*Para poder filmar en serie este tipo de largometrajes con figuras tridimensionales animadas, del mismo modo en el que los estudios Disney no cesan de producir películas de dibujos, haría falta una inversión enorme. Estas dos películas se han concretado a través de un trabajo muy poco común, y realmente no creo que haya posibilidades de que alguien vaya a invertir la fortuna necesaria para llegar a una infraestructura que permita su producción en serie*".

El director de fotografía también explicó que la transición de las escenas con actores a la parte con muñecos animados es un equivalente al paso del prólogo en blanco y negro a la parte en colores en **The Wizard of Oz** (*El mago de Oz*, Victor Fleming-1939). En cambio, el director de arte Harley Jessup dijo que para las partes con actores la idea básica fue recrear los colores de los musicales hollywoodenses de los años '40 y '50, y de los films ingleses de Michael Powell durante la segunda guerra mundial, como **The Life and Death of Colonel Blimp** (1943).

El actor que dio su voz al gusano, David Thewlis, es conocido como el protagonista del film inglés **Naked**, de Mike Leigh, y acaba de rodar la nueva versión de **Island of Dr. Moreau,** según la novela de H.G. Wells, junto a Marlon Brando. El actor sólo hizo comentarios desdeñosos sobre esa superproducción en la que también actúa Val Kilmer, y confesó que en **James and the Giant Peach** no le fue nada fácil saber cómo diablos debe ser la voz de un gusano. También inglesa, Jane Leeves, prestó su voz a Ladybug, una vaquita de la suerte. Esta actriz de TV que tuvo pequeños roles junto a Benny Hill y los Monty Phyton, también explicó que para dar con el tono exacto su único apoyo era la gran expresividad y facilidad de comunicación del director, que sabía conducirlos sin que se avergonzaran de componer las vocalizaciones más ridículas.

Entre algunos de los secretos del film que Henry Selick tuvo la deferencia de compartir se encuentra el del motivo de una aparición especial de Jack Skellington: "*Estaba el personaje de un pirata que ataca a los protagonistas cuando entran en un barco sumergido. El director de arte que se ocupaba del diseño de personajes, Lane Smith, empezó a hacerlo cada vez más flaco, como un esqueleto, y en un momento se volvió obvio que no era otro que Jack que estaba luchando por resurgir. Así que en un momento decidimos darle ese* cameo, *por que además nos prometió cobrar poco*".

Selick fue compañero de colegio de John Lasseter, el director que este año ganó un Oscar especial por **Toy Story**. El director de **James and the Giant Peach** no podía dejar de mencionar los nuevos caminos del cine de animación: "*Ese chico malo de* **Toy** *Story que se parece a Sid Vicious me pareció sensacional, aunque es evidente que con ese tipo de animación todavía no pueden animar bien a seres vivos. Pero* **Toy Story** *es el ejemplo perfecto del público al que quiero llegar con mis películas. O* **Babe***: yo ya llevé a mis chicos tres veces a verla, pero en realidad era porque tenía ganas de verla yo. De cualquier manera es muy difícil saber que pasa por la cabeza del público. Yo realmente no lo sé, así que me limitó a hacer lo que me gusta. Una película en la que la mayoría de los personajes son bichos no demasiado bonitos puede parecer algo demasiado audaz, pero a mí, personalmente, los personajes cliché no me gustan nada. Tengo que confiar primero en mi propia sensibilidad y recién después, cuando la proyección ha sido realizada, tratar de ver cuál es la aceptación del público*

En ***The Nightmare Before Christmas*** *todos nos sorprendimos cuando descubrimos que a los chicos muy pequeños la película les encantaba. Así que creo que* ***James****... podrá ser vista sin problemas por niños entre 5 y 14 años. Pero realmente en estos casos lo que puede pasar por la cabeza del público es algo que no se puede predecir*".

SOLO CINE

Películas
Libros
Revistas

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

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.

El '97 puede encontrarte en carrera

Carrera de Dirección de Cine - Entre el 21/7 y el 20/8, se abre la segunda inscripción a 1er. año del ciclo '96

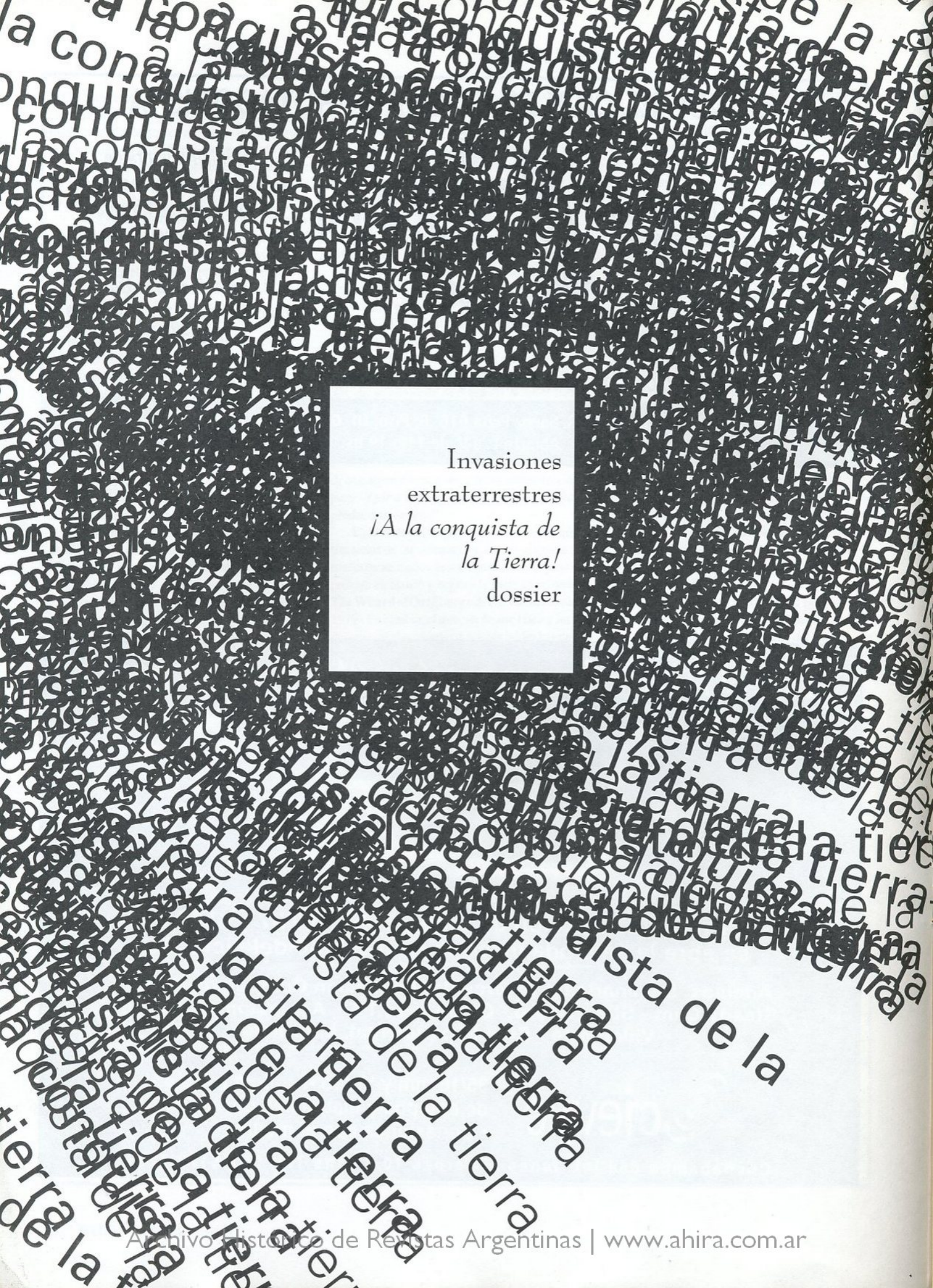
Además, Seminarios y Talleres de: Animación Computada y SFX Steady Cam - Story Board - Guión para TV - Actuación para Cine Video Arte - Cine Experimental. Informate

cievyc

35/16 mm y Video • Optima relación de equipos y materiales por alumno • Conexiones con el medio

Cochabamba 868 inf: lunes a viernes 10 a 21hs Tel: 307-6170/7297

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



Invasiones
extraterrestres
¡A la conquista de
la Tierra!
dossier

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

Film *Indice General 3*

El siguiente índice no es exhaustivo, pero se han incluído todas las referencias principales de los textos publicados desde el **número 13** hasta el **18**, inclusive. Hay nombres propios (en letra normal), temas (en *bastardilla*), libros (en ***bastardilla negrita***) y películas (en **negrita**). Estas últimas pueden encontrarse tanto por su título original como por el que fueron conocidas en Buenos Aires, si se dio el caso. La cifra que precede a los dos puntos corresponde al número de **Film**; las cifras siguientes indican la/s página/s. La abreviatura (CM) equivale a Cortometraje y (MM) a Mediometraje.

a

Adlön, Percy 18: 24-26
Aguirre, der Zorn Gotter 16: 8-9
Aguirre, la ira de Dios 16: 8-9
Allegretti, Susana 15: 30-36
Al servicio secreto de su Majestad 17: 34, 40
Alsina Thevenet, Homero 13: 31-32; 18: 55
Altman, Robert 14: 6-10
Altschul, Fernando 18: 24-26
Alventosa, Ricardo 18: 64-66
Amateur 16: 12-15
Amor América 18: 60-63
Anders, Allison 18: 22-26
Anders als die Andern 18: 43-44
Anger, Kenneth 18: 43
Anglade, Jean-Hugues 13: 44-46
Année dernière a Marienbad, L' 17: 20-23
Antelo, Nora 16: 37
Antonioni, Michelangelo 13: 38-43; 17: 20-22
Año pasado en Marienbad, El 17: 20-23
Apenas un delincuente 18: 50
Araki, Gregg 18: 46-47
Arau, Alfonso 15: 37
Aristarain, Adolfo 16: 20
Asalto a la prisión 13 14: 27-28
Assault on Precint 13 14: 27-28
Atlas 15: 61
Auster, Paul 18: 18-20
Avary, Roger 13: 44-46
Axel, Gabriel 14: 50-51

b

Backbeat 15: 47
Bakshi, Ralph 17: 13-14
Balada del desierto, La 16: 46, 49-50
Bali, Margarita 16: 44
Ballad of Cable Hogue, The 16: 46, 49-50
Bassa, Joan 14: 58-59
Batman: La máscara del fantasma 16: 38-39
Batman: Mask of the Phantasm 16: 38-39
Baxter, John 18: 7-9
Beatles, The 15: 44-47
Beavis & Butt-Head 16: 24, 29-31
Berkeley, Busby 18: 9-10
Biberman, Herbert 17: 8
Big Trouble in Little China 14: 33
Bioy Casares, Adolfo 14: 18-22; 17: 21-22
Birri, Fernando 14: 12-17
Blanco, Fabio 15: 14-17; 16: 38-39; 17: 38-39
Blue 18: 36
Blue in the Face 18: 18-20
Body Bags 14: 37
Boetticher, Budd 15: 6-9
Bogarde, Dirk 18: 43
Bond, James 17: 30-48
Bongo Rock 16: 32-33
Borde de la lluvia, El 17: 50-53
Boys in the Band, The 18: 45-46
Brady Bunch Movie, The 18: 11-12
Bras, Luis R. 16: 32-33
Bring Me the Head of Alfredo García 16: 49-50
Broccoli, Albert 17: 33-45
Bronx Tale, A 13: 7-10
Brooks, Louise 16: 56-58
Brosnan, Pierce 17: 32, 34, 45, 48
Brownlow, Kevin 15: 25-26
Bruché, Burone 16: 36
Buela, Álvaro 13: 10; 14: 27, 29-30, 58-59; 16: 46-50; 17: 16-18; 18: 18-20; 18: 52-55
Burello, Marcelo 16: 9-10
Burman, Daniel 15: 19-22

c

Caballeros de la mesa cuadrada, Los 17: 8
Caballos salvajes 16: 18
Cachonda está caliente, La 16: 58
Caetano, Adrián Israel 15: 19-22
Cahen, Robert 17: 55-56
Calcagno, Eduardo 17: 27
Caloi 16: 25-28
Cambriglia, Nicolás 14: 64
Campbell, Martin 17: 45
Cappellari, Ciro 16: 17, 20-21; 18: 60-63
Captain Cardozo 13: 48-49; 16: 31
Caro Diario 15: 10-13
Caro, Jorge N. 16: 36
Carpenter, John 14: 24-38
Cartero, El 17: 58-61
Casas de fuego 16: 19-20
Casino 17: 16-18
Casino Royale 17: 38-39
Caso Roswell, El 18: 13-14
Castillo, Luciano 13: 54
Censor, El 17: 27
007 en la mira de los asesinos 17: 34, 44
007: Licencia para matar 17: 45
007: Su nombre es peligro 17: 44-45
007 y el hombre con el revólver de oro 17: 42
Céspedes, Marcelo 17: 29
Chaffey, Don 15: 61
Chant d'amour, Un 18: 44
Chávarri, Jaime 16: 17, 20
Christine 14: 31
Ciezar, Valeria 13: 52-53
Cine argentino '95 (I) 16: 16-21
Cine argentino '95 (II) 17: 24-29
Cine argentino oculto 13: 18-36
Cine de animación 16: 22-37
Cine de ciencia-ficción, El 14: 58-59
Cine experimental argentino 13: 33-36
Cine Queer (ver *Cine y sexo diverso*)
Cine y sexo diverso 18: 30-47
Ciria, Alberto 17: 15
Color en el cine argentino 16: 52-54
Comienzos del cine, Los 14: 52-54
Comix 17: 26-27
Conan, el bárbaro 17: 14
Conan, the Barbarian 17: 14
Concursos del INCAA 16: 18-20; 17: 29
Con el alma 17: 26
Con la locura de los sentidos 13: 54
Connery, Sean 17: 33-46
Corman, Roger 15: 61
Correa, Eduardo 13: 46

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

Cosas del querer; segunda parte, Las 16: 17, 20; 17: 25
Coscia, Jorge 17: 26-27
Cox, Alex 18: 24-26
Cozarinsky, Edgardo 13: 29; 16: 21
Crooklyn 15: 48-50
Cuesta abajo 15: 22
Cukor, George 18: 40-41
Curubeto, Diego 13: 12-14; 14: 27-28, 40-41; 15: 60-61; 17: 7-8, 37-38, 46-47; 18: 9-10

d

Dalton, Timothy 17: 34, 44-45
D'Amelio, Rosalía 14: 56
Dar la cara 13: 56-61
Dark Star 14: 27
Day the Earth Stood Still, The 17: 7-8
Dearden, Basil 18: 43
Dedos de oro 17: 37-38
De la Torre, Raúl 17: 28
Delerue, Georges 15: 28
Del Moore, Roberto 14: 35-37
Demare, Lucas 18: 50-51
De Niro, Robert 13: 7-10; 17: 16-18
De repente en un verano 18: 44-45
De Rusia con amour 17: 36-37
Desde el alba hasta la medianoche 17: 10
Deserto rosso, Il 13: 42-43
Desierto rojo, El 13: 42-43
Diabólico 13: 12-14
Diamantes son eternos, Los 17: 34, 40-41
Diamonds Are Forever 17: 34, 40-41
Día que paralizaron la Tierra, El 17: 7-8
Diccionario parcial de músicos de cine 15: 39-42
Diosa (ver Brooks, Louise)
Dodal, Irene 16: 36
Dodal, Karen 16: 36
Donde mueren las palabras 18: 50
Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala 15: 20-21
Dos amores en conflicto 18: 46
Dos Santos, Marcelo 14: 25-26, 29, 32-34; 16: 40-43; 17: 43
Double Life, A 18: 40-41
Dr. No 17: 33, 36, 48
Dumala, Piotr 16: 25-27

e

Elfman, Danny 15: 27-28
Elvis 14: 29
Enanos también nacen pequeños, Los 16: 8-10
Enigma de otro mundo 14: 30-31
Entrevistas a cineastas latinoamericanos 13: 54
Epstein, Robert 18: 46
Escape de Nueva York 14: 30
Escape from New York 14: 30
Escuela de Cine Documental de Santa Fe 14: 14-17
España, Claudio He riberto 13: 62
Espartaco 15: 61; 16: 41-42
Espía que me amó, La 17: 34, 42-43, 48
Evil Dead 13: 12-14

f

Facundo, la sombra del Tigre 17: 26
Fassbinder, Rainer Werner 18: 54-55
Favio, Leonardo 18: 49-50
Feldman, Simón 16: 36
Felicidad 14: 47-49
Fellini, Federico 18: 7-9
Ferro, Los 15: 52
Festival Francolatino de Video-Arte 17: 55-56
Festival Internacional de Escuelas de Cine 17: 56
Fierstein, Harvey 18: 46
Fireworks 18: 43
Fischbein, Silvio 17: 27
Fischerman, Alberto 13: 28-29
FIV '95 18: 16
Fleming, Ian 17: 32-46
Fog, The 14: 29-30
Folguera, Ruy 15: 37
Ford, John 18: 9
Fortune and Men's Eyes 18: 44
For Your Eyes Only 17: 34, 43
Fotos del alma 17: 28
Four Rooms 18: 22-26
Franzi, Héctor 16: 36
Frears, Stephen 18: 27-29
Fregonese, Hugo 18: 50
Freixas, Ramón 14: 58-59
From Russia with Love 17: 36-37
Fuga, La (Saslavsky) 14: 60-63
Fuga, La (Peckinpah) 16: 46, 49-50
Fuller, Sam 15: 8-9; 17: 6-7
Full Metal Jacket 16: 42-43

g

Gaggero, Jorge 15: 19-22
Galperín, Mariano 16: 18-19
Gandolfo, Elvio E. 14: 32, 33, 62-63; 17: 42-43
García Ferré, Manuel 16: 34-35
Gargano, Mariela 16: 44; 17: 55-56; 18: 16
Gatica, el Mono 14: 64
Gaumont 13: 52-53
Genet, Jean 18: 44
Gesell '95 14: 56
Getaway, The 16: 46, 49-50
Getino, Octavio 13: 24-26; 18: 48-49
Gilbert, Lewis 17: 39, 42-43
Gilliam, Terry 17: 8
Girls in Prison 17: 6-7
Glen, John 17: 43-45
Gleyzer, Raymundo 13: 30-32
Godard, Jean-Luc 18: 16
GoldenEye 17: 34, 37, 45
Goldfinger 17: 37-38
Goldsmith, Jerry 15: 29
Gómez, Ronaldo 14: 64
Greene, Graham 14: 42-44
Grieco y Bavio, Alfredo 13: 58-61; 14: 42-44; 18: 32-33
Grupo Cine Liberación 13: 24-26
Guarini, Carmen 14: 12-17; 17: 29
Guarisove-Los olvidados 15: 21
Guiones del cine primitivo 13: 52-53
Gugliotta, Sandra 15: 19-21
Guns in the Afternoon 16: 48-50

h

Halloween 14: 28-29
Hamilton, Guy 17: 37, 40-42
Hamlet 14: 50-51
Hard Day's Night, A 15: 44-46
Harrison, George 15: 44-47
Hartley, Hal 16: 12-15
Hasta donde llegan tus ojos 17: 27
Hawks, Howard 15: 60-61
Help! 15: 45-46
Hendler, Martha 15: 56-59; 18: 34-36
Herencia, La 18: 64-66
Herrmann, Bernard 15: 27
Herzog, Werner 16: 6-10
Hijo de hombre 18: 50-51
Hijo del río 16: 17, 20-21; 17: 25; 18: 60-63
Hijo del torbellino 16: 46, 50
Hijos de Fierro, Los 13: 20-23
Hiroshi Inagaki 18: 10
Hirsch, Narcisa 13: 33-36
Histoire(s) du cinéma 18: 16
Historias breves 15: 18-22; 17: 26
Hofman, Fabián 15: 52, 53
Homosexualidad en el cine (ver *Cine y sexo diverso*)
Hora de los hornos, La 13: 24-26
Howard, Robert Erwin 17: 12, 14

i

Imitaciones de James Bond 17: 46-47
INPUT '95 15: 54
In the Mouth of Madness 14: 38
Iturralde Rúa, Víctor 16: 36-37

j

Jaime de Nevares, último viaje 17: 29
Jarman, Derek 18: 34-36
Jason and the Argonauts 15: 61
Jasón y los Argonautas 15: 61
Jones, Terry 17: 8
Juan Moreira 18: 49-50
Juárez, Ezequiel 16: 34-35
Judge Dredd 15: 14-17
Juez Dredd 15: 14-17
Junior Bonner 16: 46, 50
Juramento de venganza 16: 46-49
Jury, Zuhair 17: 28-29

k

Kabusacki, Fernando 13: 49; 17: 10-11
Kalin, Tom 18: 46
Kamin, Bebe 18: 49-50
Keaton, Buster 14: 20
Kershner, Irvin 17: 38
Killing Zoe 13: 44-46
Kinski, Klaus 16: 8-10

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

Kluck, Tony 16: 29-31
Kogut, Sandra 17: 56
Kricfalusi, John 16: 22
Kubrick, Stanley 15: 61; 16: 40-43
Kupchik, Christian 14: 30-31; 16: 12-15; 17: 30, 39-40, 43-44
Kuschevatsky, Axel 14: 28-29, 30; 17: 41-42, 44-45

l

Labios de churrasco 18: 56-59
Ladrones 14: 47-49
Land of the Pharaos 15: 60-61
Largo viaje de Nahuel Pan, El 17: 28-29
Last Bolshevik, The 14: 46-49
Lazenby, George 17: 34, 40, 47
Lee, Spike 15: 48-50
Legrand, Mirtha 17: 62-66
Leibovich, Damián 14: 56
Lennon, John 15: 44-47
Lescovich, Néstor 16: 19
Lester, Richard 15: 44-47
Ley de la frontera, La 16: 20; 17: 25
Leyenda del príncipe, La 14: 50-51
Lianna 18: 45
Licence to Kill 17: 45
Licencia para matar (ver **007: Licencia para matar**)
Life and Times of Harvey Milk, The 18: 46
Lisbon Story 15: 6-9
Living Daylights, The 17: 44-45
Living End, The 18: 46-47
López, Daniel 16: 60
Lord of the Rings 17: 13-14
Lord, Peter 16: 27-28
Lynch, David 17: 8

m

Mädchen in Uniform 18: 42
Maggi, Diana 16: 60-62
Magical Mystery Tour 15: 46
Mankiewicz, Joseph L. 18: 44-45
Manrupe, Raúl 16: 52-54; 17: 62-66
Man with the Golden Gun, The 17: 42
Marker, Chris 14: 46-49
Marotta, Mario 18: 52-53
Martínez Suárez, José A. 13: 56-61; 18: 50
Martino, Daniel 14: 18-22
Martins, Karl Heinz 17: 10
Mary Reilly 18: 27-29
Más allá de la pantalla 17: 15
Más allá del límite 16: 19
Más corazón que odio 18: 9
Massa, Ezio 16: 19
McCartney, Paul 15: 44-47
McGilligan, Patrick 18: 40-41
McLaren, Norman 16: 32-33
McNaughton, John 17: 6-7
Meda, María 17: 36-37
Meda, Nicolás 17: 36-37
Mederos, Rodolfo 15: 30-33
Medvedkin, Alexander 14: 46-49
Méliès, Georges 14: 54, 58-59
Memoirs of an Invisible Man 14: 34
Memorias de un hombre invisible 14: 34
Mercado, Marcello 17: 50-53
1000 boomerangs 16: 18-19
Milius, John 17: 12, 14
Molfetta, Andrea 17: 53
Monteagudo, Luciano 17: 56
Montes, Osvaldo 15: 38-39
Monty Python and the Holy Grail 17: 8
Moonraker 17: 43, 48
Moore, Roger 17: 34-44
Morera, Eduardo 18: 50
Moretti, Nanni 15: 10-13
Morricone, Ennio 15: 28-29
Muchachos de la banda, Los 18: 45-46
Mugica, René 18: 50
Musiak, Diego 17: 28
Música y cine 15: 25-42
Música en el cine mudo 15: 25-26

n

Nacido para matar 16: 42-43
Narodowski, Patricio 17: 58-60
Nave de los locos, La 16: 20; 17: 25
Neifert, Agustín 17: 45
Never Say Never Again 17: 34, 38
Newland, Marv 16: 26-28
Niños envueltos 15: 21-22
Noche de brujas 14: 28-29
Noche de los feos, La 13: 48-49
Noches áticas 15: 21
No seas cruel 18: 58
No te mueras sin decirme a dónde vas 16: 18; 17: 26

o

Octopussy 17: 34, 43-44
Ojos de fuego 15: 22
Oliva, Juan 16: 37
On Her Majesty Secret Service 17: 34, 40
On the Air 17: 8
Operación Trueno 17: 34-38
Orlando 18: 47
Oswald, Richard 18: 43-44

p

Palminteri, Chazz 13: 7-10
Pampa Gringa, La 14: 14
Pandilla alvaje, La 16: 46-50
Paris, Barry 16: 56-58
Pasolini, Pier-Paolo 18: 37-39
Pat Garrett and Billy the Kid 16: 49-50
Paths of Glory 16: 40-41
Patrón 17: 26
Patrulla infernal, La 16: 40-41
Pauls, Cristian 13: 38-40
Pavlatova, Michaela 16: 25-27
Peace Motel 18: 9
Peckinpah, Sam 16: 46-50
Peperina 17: 28
Peplum 15: 60-61
Perrone, Raúl 18: 56-59
Perros de paja 16: 46, 49-50
Piñeyro, Marcelo 16: 18
Pistoleros del atardecer 16: 48
Players Vs. Ángeles Caídos, The 13: 29
Poliak, Ana 16: 17, 21
Por buen camino 18: 50
Posadas, Abel 15: 62-65
Postino, Il 17: 58-61
Potter, Sally 18: 47
Promesa, La 18: 52-55
Prêt à porter 14: 6-10
Prince of Darkness 14: 33
Prince of Jutland 14: 50-51
Príncipe de las tinieblas 14: 33
Prisión de mujeres 17: 6-7

q

Qué vivan los crotos 16: 17, 21; 17: 25, 29
¿Quién golpea a mi puerta? 13: 7
Quick and the Dead, The 13: 12-14

r

Radford, Michael 17: 61
Radomsky, Eric 16: 38-39
Raimi, Sam 13: 12-14
Ramírez, María Verónica 16: 25-28
Rápida y mortal 13: 12-14
Ray, Nicholas 15: 6-9
Reitz, Edgar 13: 16-17
Retrato, El 17: 62-66
Rescate en el Barrio Chino 14: 33
Resnais, Alain 17: 20-23
Ride the High Country 16: 48-50
Rivette, Jacques 15: 59
Robbe-Grillet, Alain 17: 20-23
Rocca, Jorge 17: 26
Rockwell, Alexandre 18: 22-26
Rodríguez Jáuregui, Pablo 13: 48-49; 14: 31-32; 16: 25-33; 17: 50-53
Rodríguez, Robert 18: 22-26
Rohmer, Eric 15: 56-59
Rosario '95 17: 54-55
Rosaura a las 10 15: 62-65
Rosell, Ulises 15: 19-21
Rota, Nino 15: 29

s

Sábat 13: 20-23
Sagan, Leontine 18: 42
Saítta, Carmelo 15: 34-36
Sal de la tierra, La 17: 8
Salt of the Earth 17: 8
Saltzman, Harry 17: 33-43
Salvaje pasión 14: 56
Sammaritano, Salvador 13: 50; 17: 1
Samurai 18: 10
Santiago, Hugo 15: 30-33; 18: 49-50
Sarquis, Nicolás 17: 26
Saslavsky, Luis 14: 60-63; 17: 62-66
Satánico Dr. No, El 17: 33, 36, 48

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

Sayles, John 18: 45
Schlieper, Carlos 17: 62-66
Schobert, Walter 17: 10
Scorsese, Martin 13: 7-8; 17: 16-18
Searchers, The 18: 9
Segunda Patria, La 13: 16-17
Sendrós, Paraná 14: 60-62; 15: 38-39; 16: 61-62; 17: 61
Señor de los anillos, El 17: 13-14
Single (Un ejercicio incompleto) 18: 51
Sin opción 16: 19
Sin querer 18: 60-63
Skármeta, Antonio 17: 61
Smoke 18: 18-20
Sobreviven 14: 33-34
Soffici, Mario 15: 62-65
Softley, Iaian 15: 47
Solanas, Fernando E. 13: 20-26
Sólo para sus ojos 17: 34, 43
Sólo se vive dos veces 17: 34, 39-40
Sonido digital en Argentina 14: 40-41
Sosa, Guillermina 14: 56
Soufrière, La 16: 6
Spartacus 15: 61; 16: 41-42
Spy Who Loved Me, The 17: 34, 42-43, 48
Stagnaro, Bruno 15: 19-21
Stagnaro, Juan Bautista 16: 19-20
Starman 14: 32
Starr, Ringo 15: 44-47
Stefani, Paola 15: 54
Stiazhateli 14: 47-49
Stoltz, Eric 13: 44-46
Stone, Sharon 13: 12-14
Straw Dogs 16: 46, 49-50
Stroszek 16: 9
Subiela, Eliseo 18: 50-51
Suddenly Last Summer 18: 44-45
Sunday Bloody Sunday 18: 46
Su nombre es peligro (ver **007: Su nombre es peligro**)
Surraco, Jorge 16: 37
Swoon 18: 46
Szperling, Silvina 16: 44

t

Tambornino, Andrés 15: 19-21
Tarantino, Quentin 13: 45; 18: 22-26
They Live 14: 33-34
Thing, The 14: 30-31
Thomas, Betty 18: 11-12
Thunderball 17: 34, 38
Tierra de Faraones 15: 60-61
Tigra, La 16: 60-62
Timm, Bruce 16: 38-39
Tire Dié 14: 15-17
To Live and Let Die 17: 41-42
Tolkien, John R. R. 17: 12-14
Tombeau d'Alexandre, Le 14: 46-49
Torch Song Trilogy 18: 46
Torre Nilsson, Leopoldo 16: 60-62
Tournier, Walter 16: 37
Traidores, Los 13: 30-32
Traigan la cabeza de Alfredo García 16: 49-50
TriBeCa 13: 8-10
Troisi, Massimo 17: 58-61
Trotta, Margarethe von 18: 52-55

u

Último Bolchevique, El 14: 46-49
Una luz en el infierno 13: 7-10
UNCIPAR 14: 56
Un paseo por las nubes 15: 37

v

Vacca, Osvaldo 14: 40-41
Vacío, El 17: 50-53
Vallejo, Gerardo 17: 26
Vallina, Carlos 17: 36; 18: 51
Vena, Delia, 13: 51
Vena, Héctor V. 13: 26, 41, 50-51; 14: 9-10; 15: 9; 16: 10-11; 18: 29
Veredas de Saturno, Las 15: 30-33; 18: 49-50
Verspechen, Der 18: 52-55
Viaje, El 13: 20-22
Victim 18: 43
Vidalita 17: 62-66
Video-danza 16: 44
View to a Kill, A 17: 34, 44
Viñas, David 13: 56-61
Vivir y dejar morir 17: 41-42
Volpe, Alfredo G. 14: 60-62
Von Morgens bis Mitternacht 17: 10
Vulnerables, Los 18: 43

w

Wai Ka Fai 18: 9
Walk in the Clouds, A 15: 37
Wang, Wayne 18: 18-20
Wenders, Wim 13: 40; 15: 6-9
Who's That Knocking at My Door? 13: 7
Wild Bunch, The 16: 46-50
Wise, Robert 17: 7-8
Woyzeck 16: 8
Wullicher, Ricardo 16: 20

y

Yaccelini, Alberto 18: 51
Yellow Submarine 15: 46
Yimidín 18: 58-59
Yolis, Yvonne 14: 50-51; 15: 56-59; 18: 7-9, 34-36
Young, Terence 17: 36-38
You Only Live Twice 17: 34, 39-40

z

Zabala, Guillermina 16: 6-9
Zerpa, Fabio 18: 13-14
Zweite Heimat, Die 13:16-17
Zwerge haben klein Angefangen, Auch 16: 8-10

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

El millonario estreno de *Independence Day* es una buena excusa para revisar la actividad de anteriores hordas extraterrestres que han invadido sucesivamente la Tierra a lo largo del siglo, con irreprimible entusiasmo y variable éxito.

Pese a que *La guerra de los mundos*, de H. G. Wells se publicó en 1898, el cine tardó en asimilar la hostilidad de los extraterrestres hasta la década del '50. El cine mudo, por ejemplo, parece haber tenido suficientes villanos entre los extranjeros de este mundo como para complicarse la existencia demonizando a los de otros. Más bien hubo films en los que la intervención interplanetaria no era voluntaria, como en *A Bolt from the Sky* (1913), donde un anciano astrónomo que se opone ferozmente al matrimonio de su hija es pulverizado por un meteorito que cae sobre su observatorio. El film termina con un hermoso plano de la pareja, que agradece la firme intervención celeste con la mirada perdida en las alturas.

El término "marciano" en realidad fue acuñado para designar exclusivamente a los habitantes de Marte, aunque por extensión se emplea también en habitantes de otros planetas. La primera comunicación cinematográfica con los marcianos de verdad parece haber tenido lugar en un curioso film de 1923 titulado *Radio-Mania*, de Roy William Neill, producción independiente realizada para promocionar un revolucionario sistema de proyección en 3-D al que se denominó *Teleview*. Un joven científico descubría un poderoso sistema de radiotelecomunicación que le permitía sos-

(sigue)

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

tener conversaciones con los marcianos, seres muy evolucionados de grandes cráneos, enormes orejas y nombres como Buz Buz, Gin Gin, Pux Pux y Tuz Tuz. El científico recibía de ellos diversos secretos que influían en su vida, pero pronto descubría que se había quedado dormido y que todo era el disparate que parecía.
En 1925 se produjo un arribo extraterrestre, aunque no puede calificárselo de invasivo: en un film corto de la Fox, un marciano invisible aterrizaba en Munich y se agarraba una curda formidable con la cerveza local.
Mucho más serias fueron las propuestas posteriores, que dieron al tema todas las vueltas posibles hasta convertirlo en uno de los lugares comunes más subyugantes y perturbadores del cine, tal vez porque extrema las posibilidades dramáticas del antagonismo, o porque libera con extraordinaria eficacia nuestra predisposición a la paranoia.
El siguiente *dossier* explora algunas de esas propuestas, sin intención de agotar el tema. Quedan para otro día al menos dos invasiones cruciales, extra-cinematográficas: la serie *Los invasores*, con Roy Thinnes como David Vincent, el arquitecto que los ha visto y vive obsesionado y perseguido porque nadie le cree, y la historieta *El Eternauta*, de H. G. Oesterheld y Solano López, creadora de una mitología original de hombres-robots, Gurbos, Manos, Zarpos, Cascarudos y "Ellos", siempre "Ellos", estupenda síntesis de las peores pesadillas.

Fernando Martín Peña

Ya desde la prehistoria del cine, los marcianos hicieron su aporte al cine de ciencia-ficción. Entre los varios films mudos que incluyeron seres extraterrestres interesados en la Tierra, deben citarse la fantasía religiosa británica **A Message from Mars** (J. Wallett Walker, 1913) y el largometraje danés con marcianos vegetarianos y pacifistas **Himmelskibet** (Holger Madsen, 1917).[1]

El primer film importante con marcianos también fue producido por una cinematografía no muy prolífica en el género: la soviética. La superproducción **Aelita** (Jakov Protazanov, 1923) fue tan popular que miles de matrimonios soviéticos le pusieron a sus hijas el nombre del personaje central, Aelita la reina de Marte. La belleza de la protagonista, Yulia Solntseba, debe haber influído en la popularidad del film, que hoy en día interesa más a los fans de la ciencia-ficción por sus increíbles maquetas y decorados constructivistas. La invasión del film era en sentido contrario al que luego sería tradicional: un reducido grupo de soviéticos llegaba a Marte y transmitía el ideario de la revolución comunista a los numerosos esclavos del planeta, horriblemente maltratados por la clase dominante. El final resultaba un tanto decepcionante porque, después de constituir la Unión de Repúblicas Socialistas Marcianas, el viaje resultaba ser nada más que el sueño de un científico trasnochado.

En los '30 y '40 la ciencia-ficción se vio opacada por el horror sobrenatural (Drácula, Frankenstein, el hombre lobo o las intensas historias de suspenso de Val Lewton), y los extraterrestres limitaron sus apariciones a las populares seriales en episodios. La más recordada invasión marciana del período fue extracinematográfica y la protagonizó Orson Welles desde la radio con su célebre adaptación de **La guerra de los mundos**, de H. G. Wells.

Todo cambió en la década del '50, que fue la gran era de los marcianos. Actualmente se suele creer que fueron los viejos films de extraterrestres los que provocaron el interés de la opinión pública por el fenómeno OVNI, además de fomentar la histeria colectiva relativa a las avistaciones de platos voladores. Sin embargo, las primeras apariciones de supuestas naves extraterrestres tuvieron lugar a fines de los años '40, y justamente estos sucesos dieron pie a los productores para hacer películas. A ello debe sumarse que los alienígenas eran una forma perfecta de sublimar la tensa problemática de la Guerra Fría, empezando por el hecho de que Marte es el planeta *rojo*. Desde 1951 los marcianos hollywoodenses atacaron la tierra con mensajes políticos camuflados en argumentos de ciencia-ficción. Aunque en general el tono de estos films solía ser más bien xenofóbico y reaccionario, también hubo películas con aliens pacifistas, ansiosos por traer un mensaje de buena voluntad.

Este no es el caso de la estupenda **The Thing (From Another World)** (*El enigma de otro mundo*, Christian Nyby-1951) adaptación de *Who Goes There?*, un terrorífico relato de John W. Campbell sobre el descubrimiento de un marciano congelado en el Artico, que pronto revive para exterminar a los miembros de la base militar que lo ha encontrado. Nyby era un compaginador que solía trabajar con el legendario director Howard Hawks, considerado el verdadero autor del film. El propio Hawks lo explicó muchos años después: "*El primer día de trabajo Chris vino y me dijo:* 'Estoy en problemas, no es lo mismo filmar una escena que agarrar el material que vos me traés y pegarlo en la moviola. ¡Ayudame!'. *Así que estuve ahí todo el tiempo. Iba, miraba como ensayaban una escena, y les decía qué podían hacer para mejorarla. Como además de hacer eso yo también escribí el film, se suele decir que Nyby no hizo absolutamente nada. Bueno, él hizo cosas. Pero necesitó una ayudita*".[2]

El extraterrestre encarnado por James Arness en este superclásico del género era un humanoide vegetal que necesitaba sangre humana para alimentarse y procrear: su único objetivo era su supervivencia y la de su raza, y no sentía ningún tipo de emoción ni remordimientos. Mientras que un científico de la base trata ingenuamente de darle una oportunidad de demostrar sus buenas intenciones, los militares sólo quieren matarlo a toda costa. Al final, la famosa frase "*¡Vigilen el cielo!*" prepara al público para una posible invasión, más soviética que marciana.

Aunque para muchos especialistas el film de Hawks/Nyby es una obra maestra insuperable, para otros marcó la involución de la ciencia-ficción hacia las películas minimalistas que se limitan a mostrar a un monstruo amenazante. Si bien es cierto que **The Thing (From Another World)** es un trabajo que se sitúa al borde de la perfección visual y narrativa, también hay que reconocer que el marciano estelar es elemental en su concepción: el ser imaginado por Campbell era mucho más elaborado, y su principal cualidad era la capacidad de mutar adoptando las formas de otras criaturas, incluído el hombre. Este aspecto de la cosa del otro mundo fue retomado con fidelidad en el excelente –aunque también muy discutido– *remake* de John Carpenter, **The Thing** (*El enigma de otro mundo*, 1982), que para muchos fue sólo un festival de efectos *splatter*, y para otros el mejor trabajo de su director.

En 1951 se produjo otro superclásico con visitantes del espacio, con signo político opuesto: **The Day the Earth Stood Still** (*El día que paralizaron la Tierra*) de Robert Wise, el compaginador que a pedido de la RKO remontó **The Magnificent Ambersons** (*Soberbia*, de Orson Welles-1942) y que debutó como director con los films de terror clase B del productor Val Lewton. Su mensaje era pacifista: un enorme plato volador aterriza en Washington, con dos ocupantes, el cosmonauta Klaatu (Michael Rennie) y su gigantesco robot Gort. Klaatu viaja a avisar a las autoridades terrestres que si no detienen las guerras y dejan de desarrollar armas nucleares, el planeta será exterminado. Como demostración del poder extraterrestre, Klaatu provoca, durante una hora, el corte total de cualquier tipo de energía en el mundo.

En plena era del macartismo y la guerra de

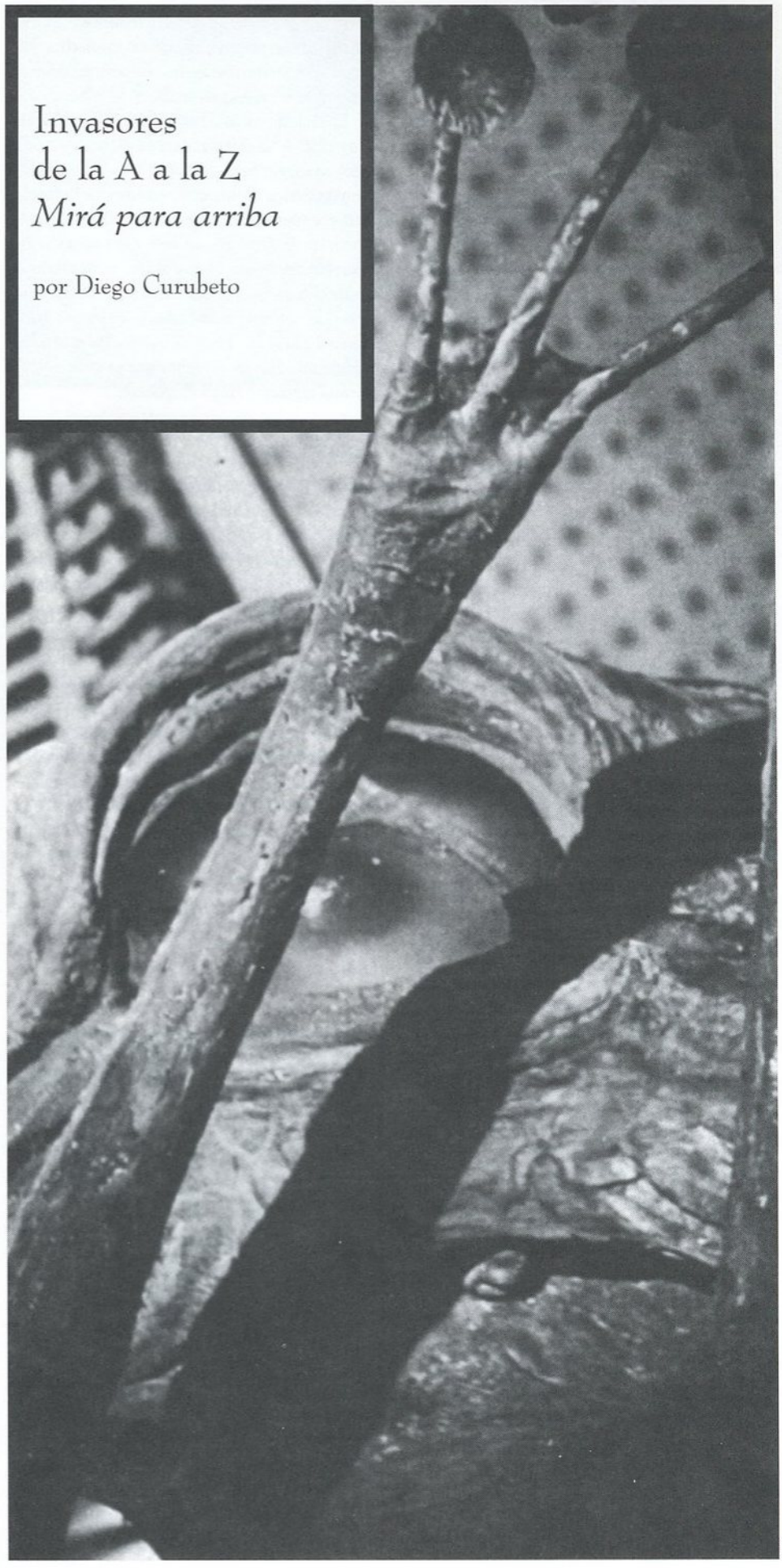
●

en frente:
una criatura de ***La guerra de los mundos****, antes de resfriarse*

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

Invasores de la A a la Z
Mirá para arriba

por Diego Curubeto



Corea la ideología de esta importante producción de la Fox (costó casi un millón de dólares) realmente iba contra la corriente. Robert Wise recuerda que justo cuando la preproducción estaba a punto de comenzar, estalló el conflicto en Corea y todos pensaron que un proyecto antibélico sería postergado por el estudio. Pero el productor Darryl Zanuck replicó: "*Creo que este guión va a darnos un film espectacular. ¡Al diablo con la guerra!*".

Exactamente al revés que en **The Thing (From Another World)** en el film de Wise los militares tienen la culpa de todo y son los científicos, encabezados por Sam Jaffe –que pronto ingresaría en las listas negras del macartismo– quienes salvan el mundo. Otro aporte importante a la paz mundial lo realizan en el film Patricia Neal y Billy Gray, vecinos de la pensión a la que ha ido a vivir Klaatu para ver de cerca a la gente común. "*Klaatu Barada Nikto*", las palabras marcianas que Rennie le hace aprender a Patricia Neal para desactivar al terrible Gort, se ha convertido en una de las frases más famosas de la historia del cine y ha sido homenajeada en varias películas, incluyendo en **Army of Darkness** (*El Ejército de las Tinieblas*, Sam Raimi-1993). El gigantesco ovni de Klaatu y su temible robot Gort son otros dos hitos del cine fantástico y hasta Ringo Starr los usó para la portada de uno de sus discos.

Académico y minucioso en los detalles como siempre, Wise hizo un gran trabajo en la dirección de **The Day the Earth Stood Still.** En la búsqueda de elementos que ayudasen a acentuar el realismo de una historia completamente fantástica, el director utilizó recursos aprendidos junto a Orson Welles en **Citizen Kane** (*El Ciudadano*,1941). Wise también le encargó la música a Bernard Herrmann, el mismo compositor del clásico de Welles, que realizó un trabajo memorable y fundamental en el producto terminado. Y en el uso de la fotografía para crear climas ominosos el director se remitió al tono de los films que hizo para Val Lewton, sobre todo su ópera-prima **The Curse of the Cat People** (*La maldición de la pantera*, 1944). El toque Lewton se nota especialmente en el encuentro entre Gort y Patricia Neal[3].

Michael Rennie volvió a hacer de marciano en films clase B como **Los Monstruos del Terror / Assignment Terror / Dracula vs. Frankenstein** (Hugo Fregonese y Tulio Demicheli, 1969) y como invitado especial en las series de TV *Perdidos en el Espacio* y *Los invasores*.

La culminación paranoica

Además de **The Thing (From Another World)** y **The Day the Earth Stood Still**, en 1951 hubo otra obra maestra del género, aunque se trata de una película de muy bajo presupuesto y mucho menos conocida: en **The Man From Planet X** (*El Hombre del Planeta X*) el director Edgar G. Ulmer logró un film excelente con solo 41 mil dólares y seis días de rodaje, utilizando decorados de otros films (como los de **Joan of Arc**, de Victor Fleming) y aprove-

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

chando la publicidad invertida por la RKO en **The Thing (From Another World)**. Unos científicos tienen un encuentro cercano con el cosmonauta de un OVNI que aterrizó en Escocia. El marciano tiene un rostro inexpresivo y serios problemas para comunicarse, pero demuestra ser pacífico y bien intencionado. Cuando uno de los científicos, cegado por la ambición, le quita sus secretos del espacio y lo ataca, el hombre del planeta X usa un rayo para dominar la mente de los terricolas. Como en otros films minúsculos que hizo antes y después de éste, Ulmer supo aportar un sólido clima gótico originado en sus años de formación en el cine expresionista.

En 1952 unos mensajes de Marte hacían tambalear la economía de Occidente y luego provocaban la caída de la Unión Soviética en el bizarro melodrama místico **Red Planet Mars** (Harry Horner). En este curioso producto de la Guerra Fría los marcianos hablaban de Dios a través de la radio del astrónomo Peter Graves, y el pueblo soviético quemaba los retratos de Stalin.

Otros aliens buenos fueron los de **It Came From Outer Space** (Jack Arnold, 1953), primer film de ciencia-ficción en 3-D, pantalla ancha y sonido estereofónico, basado en el cuento *The Meteor* de Ray Bradbury. Este clásico con Richard Carlson y Barbara Rush describía las penurias de unos marcianos que, al averiarse su nave y caer en nuestro planeta, debían hacerse pasar por terrícolas mientras intentaban repararla. Carlson, uno de los astros indiscutidos de este tipo de films, se encontraba cara a cara con un marciano en su forma original, un monstruo cíclope llamado *Xenomorfo*, aunque Arnold y su equipo lo apodaban, menos respetuosamente, "*el huevo frito*".

Arnold hizo otra película con extraterrestres bondadosos. En **The Space Children** (*Hijos del espacio*, 1958, con Jackie Coogan) un cerebro extraterrestre pide ayuda a unos chicos para que impidan el desarrollo de una nueva arma terrestre.

Pero, salvo excepciones como las citadas, la mayoria de los marcianos de la época eran malísimos. Especialmente los de las dos primeras películas de invasiones extraterrestres filmadas en colores, **Invaders From Mars** (*Invasores de Marte*, William Cameron Menzies-1953), y **War of the Worlds** (*La Guerra de los Mundos*, Byron Haskin-1953), la más espectacular superproducción de George Pal. Protagonizada por Gene Barry y con un pequeño papel para Carolyn "Morticia" Jones, esta adaptación de la novela de Wells es uno de los grandes clásicos del género. La escena en la que Ann Robinson es tocada en el hombro por la mano de tres dedos de uno de los horripilantes marcianos actualmente provoca el mismo susto que hace cuarenta años. Visualmente imaginativa, con una antológica fotografía de George Barnes y una dirección de arte incomparable, la potencia del film reside en su fidelidad a la novela original: los marcianos invaden masivamente los Estados Unidos –y todo el mundo– y acaban con lo que se pone a su paso, pero al final caen enfermos por la acción de las bacterias terrícolas. Pal y Haskin supieron dar a la caída de la Tierra un tono progresivamente nihilista y apocalíptico, para arremeter con un final místico en que los pocos sobrevivientes del ataque marciano se refugian en las iglesias.

En el clásico de la Universal **This Island Earth** (*Más allá de la Tierra*, Joseph Newman-1955) nunca se entiende del todo cuáles son las verdaderas intenciones de los extraterrestres del planeta Metaluna, pero la elaboración formal, los efectos especiales, la dirección de arte y la fotografía en colores alcanzan una calidad suprema, que redime cualquier falla argumental. Un momento clásico es el ataque del monstruo mutante que pone muy nerviosa a la pobre Faith Domergue, la protegida del magnate Howard Hughes que se casó con el cineasta argentino Hugo Fregonese.

¡Están aquí!

En 1956, Don Siegel, director de varios excelentes policiales B, hizo su única incursión en el cine fantástico con uno de los films más famosos del género, **Invasion of the Body Snatchers** (*Muertos vivientes*). Los marcianos se apoderan de los humanos utilizando unos vegetales que reproducen sus cuerpos a la perfección. El recurso habia sido utilizado con distintas variantes en las ya mencionadas **It Came From Outer Space** e **Invaders From Mars**, pero Siegel lo elevó a su máxima expresión en esta película imperdible que hoy en día sigue conservando toda su potencia. En el contexto de la época, sin duda los "*pods*" –tal como se denominaban esas especies de repollos extraterrestres de la película– representan al comunismo: el jefe del FBI J. Edgar Hoover ya venía alertando sobre la existencia de agentes comunistas en los Estados Unidos camuflados como perfectos norteamericanos. "*Dejate llevar y despertarás en un mundo sin problemas. No hay necesidad para el amor, la ambición, el deseo. Sin ellos la vida es más simple*" es el lema con el que los conversos tratan de convencer a los terrícolas Kevin McCarthy y Dana Wynter. La escena en la que McCarthy besa a Dana y descubre que ya ha sido convertida es uno de los momentos más aterradores del cine de todos los tiempos.

Pero Siegel repitió en muchos reportajes que para él los "*pods*" representan la frialdad característica en los hombres que tienen el poder político y económico más allá de cualquier filiación ideológica. El director quería que la película terminara con McCarthy corriendo como loco en una autopista, gritándole a los automovilista que ellos serán los próximos en ser convertidos. Pero los "*pods*" de la productora Allied Artists le obligaron a agregar un prólogo y un epílogo con un final más tranquilizador. Para Siegel la calidad del film se debe a que a diferencia de la mayoría de los productos del género, él invirtió el dinero en buenos actores. Sin embargo las breves escenas con efectos especiales son muy convincentes, y cuando McCarthy pincha un "*pod*" con un rastrillo el resultado es realmente bizarro. La resolución formal del film es perfecta, aunque el sistema de pantalla ancha Superscope con el que fue filmado se pierde cuando se lo ve por TV.

En el sólido *remake* de Philip Kaufman, **Invasion of the Body Snatchers** (*Los usurpadores de cuerpos*, 1978), Donald Sutherland, Jeff Goldblum, Leonard Nimoy, Brooke Adams y Veronica Cartwright se enfrentaron a los "*pods*" con efectos especiales más elaborados, ambiente urbano y una resolución desoladora. Don Siegel hizo una aparición amistosa como un taxista converso, y Kevin McCarthy volvió a aparecer corriendo desesperadamente en medio de la autopista.

Abel Ferrara hizo el –por el momento– último *remake* de la película de Siegel, **Body Snatchers** (*Usurpadores de cuerpos*, 1994) con una inteligente vuelta de tuerca paranoica consistente en trasladar la acción a una base militar, donde a los ojos de la civil Gabrielle Anwar todo el mundo es hostil desde el comienzo del film. También aparecen Meg Tilly, Forest Whitaker, Terry Kinney y Billy Wirth, y el argumento estuvo a cargo de gente como Larry Cohen y Stuart Gordon. Fue la película más cara filmada por Ferrara hasta el momento, pero no tuvo suerte en la taquilla.

Otra notable invasión extraterrestre de 1956 fue la de **Earth vs. The Flying Saucers** (*La Invasión de los Discos Voladores*, Fred. F. Sears-1956) con Hugh Marlowe tratando de crear un arma para detener a los OVNIs animados cuadro a cuadro por el experto Ray Harryhausen. Los antidemocráticos marcianos destruían la mayoría de los monumentos nacionales de la ciudad de Washington, en una de las escenas más famosas del género. Harryhausen tuvo ocasión de animar a otro extraterrestre des-

en frente:
La invasión de los discos volantes
Klaatu nos visita en
El día que paralizaron la Tierra

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

tructor de monumentos en **20 Million Miles to Earth** (*La bestia de otro planeta*, Nathan Juran-1957), donde la bestia del título era un ser gigante que luchaba con un elefante y hacía puré el coliseo romano.

Desde Inglaterra la productora Hammer Films hizo un aporte fundamental al cine de ciencia ficción con su versión para la pantalla grande de un programa de TV, **The Quatermass Xperiment / The Creeping Unknown** (Val Guest, 1956). Como el personaje del título, Brian Donlevy rastreaba a un astronauta que al ser sometido por una fuerza extraterrestre se iba convirtiendo en una horripilante masa gelatinosa. Val Guest aseguró que en el Libro Guinness de los Records Mundiales consta que durante el estreno del film en Illinois un chico se murió de miedo. Más allá de esta anécdota de mal gusto, lo cierto es que tanto el primer **Quatermass** como su secuela inmediata **Quatermass II / Enemy From Space** (Val Guest, 1957) y la posterior **Quatermass and the Pit / Five Millions Years to Earth** (Roy Ward Baker, 1967) presentan conceptos sumamente originales, retorcidos y perturbadores, mucho más elaborados que los de las producciones hollywoodenses. El argumento de **Quatermass II** es tan bizarro que describirlo es casi imposible: Brian Donlevy descubre unos pequeños meteoritos que caen cerca de una instalación supersecreta del gobierno. Los meteoritos ocultan una especie de parásitos que tomán posesión de la gente al estilo de los usurpadores de cuerpos. Estas personas conversas –incluyendo altos funcionarios gubernamentales– trabajan en fábricas ultramodernas para preparar la adaptación a la Tierra de los seres del espacio, que terminan caminando como gigantescas criaturas amorfas. La sustancia que los marcianos fabrican es como un ácido que quema por completo al político que interpreta Tom Chatto, en una de las escenas más terroríficas de la historia del cine. La cuidada estética de **Quatermass II** adelanta el futurismo vanguardista del **Alphaville** (1965) de Jean-Luc Godard[4].

Aunque ya con un estilo diferente y dirección de Roy Ward Baker, **Quatermass and the Pit** es también una historia sumamente elaborada: la que luego de descubrir unos cadáveres extraterrestres en el subterráneo londinense el profesor del título –ahora interpretado por Andrew Kier– llega a la conclusión de que la raza humana no es otra cosa que el experimento fallido de una raza alienígena con forma de insecto.

Las masas gelatinosas de los dos primeros **Quatermass** sirvieron de inspiración al film de culto **The Blob** (*La mancha voraz*, Irvin S. Yeaworth, Jr.-1958) con el primer protagónico de Steve McQueen y a la posterior coproducción entre Japón y EE. UU., **The Green Slime** (Kinji Fukasaku, 1968), protagonizado por Richard Jaeckel. **The Blob** tuvo un divertido *remake* con toques *splatter* y efectos especiales muy convincentes. Esa nueva *Mancha voraz* fue dirigida por Chuck Russell en 1988 y contó con interpretaciones de Kevin Dillon, Candy Clark y Joe Seneca.

Durante la segunda mitad de la década de los '50 la pantalla grande comenzó a saturarse de marcianos de todo tipo. A los aliens clase B de Roger Corman como los de **Not of This Earth** (*El emisario de otro mundo*, 1956), **It Conquered the World** (1956) y **War of the Satellites** (1958) se agregaron los cabezones hombrecitos de la comedia **Invasion of the Saucer Men** (1957) de Edward L. Cahn, realizador del mucho más terrorífico **It! The Terror From Beyond Space** (1958) sobre un marciano imbatible que va exterminando a los tripulantes de un cohete terrícola. Esta película escrita por Jerome Bixby fue la inspiración para el taquillero **Alien** (1979) de Ridley Scott.

Menos peligrosos eran los ridículos marcianos del clásico **Plan 9 From Outer Space** (*Vampiros del espacio*, 1959) conocido como "el peor film de la historia del cine" a pesar de que en realidad es uno de los más divertidos y surrealistas de todos los tiempos. Probablemente sea la única película de invasiones extraterrestres producida por una iglesia evangelista.

Muerte y resurrección

La década del '60 ofreció una división profunda en la ciencia-ficción: mientras algunos cineastas buscaban mayor seriedad en la descripción de eventos que podrían suceder, otros directores hacían films más ridículos que los de sus predecesores de los '50.

La primera tendencia tuvo su momento culminante en la deslumbrante y muy pop **2001 - A Space Odyssey** (*2001, Odisea del Espacio*, Stanley Kubrick- 1968) con Keir Dullea combatiendo a la computadora rebelde Hal 9000 mientras trataba de dilucidar los misterios de un gigantesco monolito extraterrestre aparecido en Júpiter. Inspirado en un relato de Arthur C. Clarke, que participó como guionista, el film usaba la misma idea expuesta en **Quatermass and the Pit** de que la humanidad se había desarrollado con la participación de una inteligencia alienígena. Pero el film de **Kubrick** marcó un antes y un después en el género no sólo debido a su tono intelectual, sino también gracias al minucioso trabajo en todos los detalles visuales. A su lado la muy inferior secuela **2010** (*2010, el año que hicimos contacto*, Peter Hyams-1984) parece terriblemente lenta y anticuada.

Un film británico que se aproximó con seriedad al tema de la invasión extraterrestre fue **Village of the Damned** (*El pueblo de los malditos*, Wolf Rilla- 1960), excelente adaptación de la novela de John Wyndham sobre una invasión de niños de origen extraterrestre y temibles poderes paranormales. El film tuvo una sólida secuela, **Children of the Damned** (*El germen de las bestias*, Anton M. Leader-1964) y un *remake* dirigido por John Carpenter en 1995.

Otra novela de Wyndham que fue llevada al cine en Inglaterra fue **Day of the Triffids** (Steve Sekely, 1963). Unos meteoritos enceguecen a la raza humana y traen las semillas de unas plantas alienígenas que van exterminando al hombre. Howard Keel es uno de los pocos terrícolas que no quedaron ciegos. El film tiene sus momentos, aunque el desenlace del film no respeta el tono desolador de la novela de Wyndham.

Un curioso ejemplo de la ciencia-ficción como sátira política es la comedia italiana **Omicron** (*Omicrón, la fogosa criatura del planeta Ultra*, Ugo Gregoretti-1963) en la que el marciano del título, encarnado por Renato Salvatori, descubre que para conquistar a la raza humana no hace falta más que dominar a unos pocos representantes de la alta burguesía.

En los '70 la fiebre de los extraterrestres había pasado casi por completo. Cada tanto los aliens reaparecían en films de arte como el muy interesante **The Man Who Fell to Earth** (El hombre que cayó a la Tierra, Nicolas Roeg-1976) con David Bowie como un extraterrestre que abandona su planeta moribundo y viene a hacerse rico al nuestro.

Pero en 1977 un gran éxito de taquilla volvió a darles un primer plano: **Close Encounters of the Third Kind** (*Encuentros cercanos del Tercer Tipo*, Steven Spielberg) con Richard Dreyfuss y François Truffaut utilizando notas musicales para contactarse con unos marcianitos cabezones. Spielberg fue uno de los pioneros en tratar con seriedad el tema del fenómeno OVNI, aunque este subgénero cinematográfico no evolucionó demasiado desde entonces. Un raro ejemplo es la increíble **Communion** (*Communion: viaje a la mente superior*, Philippe Mora-1989) en la que los marcianos vienen a la Tierra para hacerle un examen rectal a Christopher Walken y que supuestamente se basa en hechos reales.

Gracias al éxito del temible **Alien** (1979) y sobre todo del film más taquillero de todos los tiempos, el aniñado **E.T. The Extra-Terrestrial** (*E.T.: El Extraterrestre*, Steven Spielberg, 1982) los marcianos volvieron a invadir las pantallas de los años '80. La mayor novedad es que ahora se dividieron en buenos y malos casi en partes iguales.

Entre los aliens bondadosos se puede mencionar a **Starman** (*Starman, el hombre de las estrellas*, John Carpenter, 1984) con Jeff Bridges, **Cocoon** (Ron Howard, 1985) con Steven Guttenberg, Don Ameche, Jessica Tandy, su marido Hume Cronyn y

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

la bella Tahnee Welch, **Alien Nation** (Graham Baker, 1988) con James Caan, **Cocoon 2: The Return** (*Cocoon 2, el Regreso*, Daniel Petrie-1988) y **The Abyss** (*El abismo*, James Cameron, 1989).

Entre los peligrosos se puede nombrar a **Strange Invaders** (Michael Laughlin, 1983), **Critters** (Stephen Herek, 1986), **Predator** (*Depredador*, John McTiernan- 1987) con Arnold Schwarzenegger, **The Hidden** (Jack Sholder, 1987) con Kyle MacLachlan, **They Live** (Sobreviven, John Carpenter-1988), **Bad Taste** (*Mal Gusto*, Peter Jackson-1989) y **Predator 2** (*Depredador 2*, Stephen Hopkins- 1990).

Algunas verdaderas curiosidades son el ser extraterrestre consumidor de heroína del film *underground* **Liquid Sky** (*Cielo Líquido*, Slava Tsukerman-1983), el marciano negro de la comedia **The Brother From Another Planet** (John Sayles, 1984) con Joe Morton, y el alien traficante de drogas con el que lucha Dolph Lundgren en **I Come in Peace** (*El Destructor Mortal*, Craig R. Baxley- 1990). Un film de culto con una invasión extraterrestre original es **Phantasm** (Don Coscarelli, 1979), con Angus Scrimm personificando al temible Hombre Alto, cara visible de una fuerza alienígena que trata de dominar el mundo desde los cementerios, convirtiendo a los cadáveres en una especie de zombies enanos. La esfera voladora con un taladro que trepana cabezas merece un lugar de honor en el género. La esfera y el Hombre Alto reaparecieron en las divertidas **Phantasm II** (Coscarelli, 1988) y **Phantasm III: Lord of the Dead** (Coscarelli, 1994). Pronto aparecerá una cuarta parte del gran éxito de Don Coscarelli, que también dirigió **The Beastmaster** (*Invasión Junk*, 1982), un buen film de espada y brujería con Marc Singer.

El cine de invasiones extraterrestres incluye muchas variantes interesantes. Uno es de los vampiros del espacio, que ha dado clásicos menores como **Queen of Blood** (Curtis Harrington, 1966) con John Saxon, Basil Rathbone, Forrest J. Ackerman y Dennis Hopper. Más recientemente Tobe Hooper retomó este tema en la ambiciosa **Lifeforce** (*Fuerza siniestra*, 1985).

Una variante aún más interesante es la que contempla el sexo con extraterrestres. Uno de los primeros films sobre este espinoso asunto fue **I Married a Monster From Outer Space** (Gene Fowler, Jr., 1958) con unos marcianos que roban el cuerpo de los hombres para tratar de procrear con las terrícolas. Tal como lo indica el título, el film está contado desde el punto de vista de la protagonista, Gloria Talbot, y tiene un original tono de melodrama romántico. He aquí un film de los '50 que pide un *remake* moderno con escenas de sexo bizarro.

Este tipo de encuentros demasiado cercanos apareció también en dos films de 1966. En **Blood Beast From Outer Space / The Night Caller From Outer Space** (John Gilling) John Saxon persigue al alien Robert Crewsdon que pone avisos en la revista *Bikini Girl* buscando modelos a las que

piensa llevar a su planeta con fines reproductivos. Y en el ultrabarato telefilm **Mars Needs Women** (*Marte Necesita Mujeres*, Larry Buchanan) los marcianos quieren procrear nada menos que con Ivonne Craig, la legendaria Batichica de la última temporada de la serie Batman.

Ya en 1982, **Xtro** (Harry Bromley Davenport), el más crudo subproducto de **Alien**, contaba las cosas horribles que le pasaban al hijo de una mujer violada por un marciano libidinoso. Hasta 1995 los terrícolas sólo aportaban mujeres en las relaciones carnales con otros mundos. Pero el taquillero **Species** cambió las reglas del juego al presentar una beldad alienígena –diseñada por H. R. Giger– que deambula por la Tierra buscando un hombre de verdad.

Notas

1. No hay demasiados films daneses conocidos de ciencia ficción hasta el clásico *camp* **Reptilicus** dirigido en 1962 por Sidney Pink. El monstruo de esta joyita danesa fue homenajeado por el grupo de rock argentino *Los Twist* en un tema que, como no podía ser de otro modo, se titula **Reptilicus.**

2. Con una carrera que representa la quintaesencia del mejor cine americano, incluyendo joyas como **Scarface** (*Caracortada*, 1932) y **Rio Bravo** (*Idem.*, 1959), Howard Hawks sólo dirigió un film fantástico, la comedia **Monkey Business** (*Vitaminas para el amor*, 1952) con Cary Grant y Marilyn Monroe.

3. Curiosamente dos miembros del equipo del film de Wise vinieron a la Argentina ni bien terminó el rodaje. El actor Hugh Marlowe y el encargado de los efectos visuales, Fred Sersen, se pusieron a las órdenes de Jacques Tourneur en **The Way of a Gaucho** (*El Camino del Gaucho*, 1952), esa especie de *western* criollo que la Fox produjo en nuestras pampas.

4. Val Guest haría otra importante entrada en la ciencia-ficción con la inteligente película apocalíptica **The Day the Earth Caught Fire** (1961).

5. Durante la fiebre de filmaciones supuestamente reales de autopsias de marcianos que plagaron los programas de TV en 1995, algunas escenas de **Xtro** aparecieron simulando ser material documental.

●

El seductor marido de ***I Married a Monster From Outer Space***

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

Una filmografía comentada

Invasion of the Body Snatchers
(*Muertos vivientes*, EE.UU.-1956)
dir: Don Siegel. *con:* Kevin McCarthy, Dana Wynter, Larry Gates, King Donovan, Carolyn Jones, Virginia Christine. 80'.

Invasion of the Body Snatchers
(*Los usurpadores de cuerpos*, EE.UU.-1978)
dir: Philip Kaufman. *con:* Donald Sutherland, Brooke Adams, Leonard Nimoy, Jeff Goldblum, Veronica Cartwright. 115'.

Body Snatchers
(*Usurpadores de cuerpos*, EE.UU.-1993)
dir: Abel Ferrara. *con:* Gabrielle Anwar, Meg Tilly, Forest Whitaker, Terry Kinney, Billy Wirt, Reilly Murphy, Christine Elise. 87'.

La base es una novela angustiosa del amable Jack Finney: *Usurpadores de cuerpos* (1955). El argumento, contado, parece absurdo. Una especie de chauchas del espacio estelar llegan a la Tierra y duplican a la perfección a la gente, como cabeza de invasión. De modo poco frecuente, el tema ya conoce tres adaptaciones (y un caso especial), filmadas en 1956, 1978 y 1993.

Aunque las chauchas estelares dan buena oportunidad de lucimiento a la gente de los efectos especiales, sobre todo en las dos últimas, con buen criterio los tres excelentes directores encargados del asunto tomaron dos decisiones: a) concentrarse en el impacto social o psicológico, pasando a segundo plano la ferretería de efectos; b) en el caso de los dos últimos, seguir bastante al pie de la letra la estructura narrativa de la primera, cambiando el entorno. De hecho el valor y el sentido de las *remakes* residen en ese cambio de entorno.

Don Siegel filmó la primera en plena Guerra Fría. En blanco y negro, con un manejo maestro de la tensión angustiosa en la primera mitad, que se vuelca a un manejo también maestro de las escenas de presión "colectiva", masiva, en un pueblito, en la segunda. El final es a la vez extremadamente dinámico (un hombre tratando de detener el tráfico de una autopista a los gritos) y alarmante. Prueba de su ejemplar ambigüedad es que haya sido acusada de macartista y defendida como antimacartista por partes iguales.

Philip Kaufman dirigió la segunda con un ojo atento a la "generación del yo" que lo rodeaba. La invasión queda mucho más disimulada que la de los '50 porque la gente, después del sarampión rebelde de los '60, se ha volcado al interés en sí misma, la indiferencia y la falta de emociones (rasgos que caracterizan a los "invadidos"), lo que hace menos notoria el avance del mal. Es especialmente destacable un Jeff Goldblum joven y medio chaucha, como después sería medio insecto en **La mosca**. Genialidad: elegir a Leonard Nimoy para que haga de Dr. Spock psiquiátrico y termine tan traidor y convertido como el bueno y rubio Donald Sutherland. Agregado fundamental: el grito ronco, con la boca en O, que caracteriza a los poseídos.

La versión de Abel Ferrara es la menos clara en todo sentido. Justamente porque le ha tocado una época más confusa. En los 90 hasta el ejército no es lo que era (usa uniformes blandos, nada castrenses, por ejemplo). De ese modo ubicar la acción en un cuartel no es tan definitorio como podría creerse. Las mejores escenas tienen que ver con las dos mujeres de la película: Gabrielle Anwar como adolescente conflictuada, y Meg Tilly como madre levemente fría que se vuelve helada cuando es "otra" persona. Todo es fragmentado y quebradizo, pero bien narrado: desde una especie de post-psicologismo, hasta una visión desapegada de la paranoia militar.

El agregado especial es la adaptación que circuló sólo en video de un clásico (mucho más que la novela de Finney) de la ciencia ficción: **Amos de títeres**, de Robert A. Heinlein. La dirigió Stuart Orme, es de 1994, y sigue a la vez el original literario y la curva de tensiones de **Invasion**.... En vez de chauchas son unos bichos inmundos que clavan púas en la médula espinal de los seres humanos y los controlan. Oesterheld levantó ese dato en *El eternauta*: la novela fue difundida en la revista argentina *Más allá*, donde él colaboraba. La paranoia es equivalente a la de las tres versiones basadas en Finney, y va más allá que Siegel. Ejemplo: el ejército se enfrenta a un grupo de niños "tomados" y transmiten con angustia al comando central: "*¡Pero son niños! ¡No podemos matarlos!*" Respuesta típicamente estadounidense: "*No son niños, teniente. Son el enemigo*"

Siegel, Kevin McCarthy y Peckinpah, que fueron el director, el protagonista y el coguionista

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

oculto de la primera, trabajan en la de Kaufman. El multifacético Donald Sutherland que trabaja en la segunda, también protagoniza la adaptación de Heinlein.

Elvio E. Gandolfo

It Conquered the World
(*Conquistó el mundo*, EE.UU.-1956)
dir: Roger Corman. *con:* Peter Graves, Beverly Garland, Lee Van Cleef, Sally Fraser. 68'.
Not of This Earth
(El emisario de otro mundo, EE.UU.-1957)
dir: Roger Corman. *con:* Paul Birch, Beverly Garland, Morgan Jones, William Roerick. 67'.
War of the Satellites
(*Guerra de los satélites*, EE.UU,-1958)
dir: Roger Corman. *con:* Dick Miller, Susan Cabot, Richard Devon, Robert Shayne. 66'.

El lugar común, cuando se habla de Roger Corman, es asociarlo a todos los subgéneros que estaban de moda a mediados de los años 50. Es infinita la cantidad de críticos que lo vincula con films de delincuencia juvenil, futuros post-atómicos o invasores espaciales. La realidad es que Corman no dirigió muchas películas de delincuencia juvenil, ni muchos opus de futuros apocalípticos. Y en cuanto a los invasores, R.C. dirigió, oficialmente, tres películas de monstruos espaciales. Por suerte, podemos dejar de lado, por extraoficial, **La Bestia de 1.000.000 de ojos** (*The Beast with 1.000.000 Eyes*, 56), que fue firmada por el ignoto David Kramarsky.

Conquistó el Mundo

Argumento Corman del Día: una extraña criatura del planeta Venus trata de dominar mentalmente a un científico (Lee Van Cleef) que trabaja para el ejército. El monstruo (que parece un cucurucho de helado dado vuelta) causa el caos, hipnotiza a la gente con sus poderes telepáticos e interrumpe el suministro de energía del planeta. Esta versión belicosa y barata de **El Día que Paralizaron la Tierra** toma ribetes surrealistas cuando la mujer del científico (una gloriosa Beverly Garland) enfrenta al pepino planetario en una caverna. La Garland patea y sacude a la tiesa criatura sin que se le escape una mísera sonrisa. Clímax y final: el científico (con una pequeña ayuda del ejercito) le prende fuego y el bicho sangra una suerte de licuado de banana por un ojo. *The End*.

En el estilo que lo caracteriza, el director escatima todos los gastos posibles: desde las tomas de archivo de cohetes y aviones explotando, hasta los tres [3] interiores que se ven durante toda la película. Por supuesto, un film así no puede sino estar lleno de perlitas. En una secuencia, la gente de un pequeño pueblo huye despavorida del invasor, llevando sus objetos más preciados. Ese momento inolvidable incluye a un señor mayor corriendo hacia la cámara abrazando un saxo.

La película tuvo muchos problemas de guión. Lou Rusoff, quien firma el asunto, escribió un borrador en su lecho de muerte. El guión fue retocado por Charles Griffith, un amigo de Corman, que agregó unas extrañas escenas de comedia entre un coronel (Dick Miller) y un soldado latino (Jonathan Haze). Adentro del traje del ser planetario estaba el técnico de efectos especiales Paul Blaisdell, que casi muere calcinado cuando filmaban la última escena. La película tuvo el dudoso honor de ser rehecha por el notoriamente horrible director Larry Buchanan, bajo el seductor titulo de **Zontar, La Cosa de Venus** en 1966. En esa versión el monstruo era una máscara de goma con pelotitas de ping-pong en lugar de ojos.

El Emisario de Otro Mundo

Los extraterrestres son vampiros, sus ojos no resisten la luz, tienen forma humana y, como corresponde, no son muy amistosos. El representante de estos seres en la tierra es un gordito (Paul Birch), que necesita sangre constantemente. Entra en escena una enfermera (otra vez Beverly Garland) para darle transfusiones. En el camino el invasor se come a todos los humanos que puede, incluyendo a un molesto vendedor de aspiradoras (otra vez Dick Miller), pero el plan extraterrestre se va al tacho cuando Bev descubre el asunto y le proporciona al emisario sangre de perro rabioso.

Not of This Earth puede ser considerada una de las mejores películas de Corman. A diferencia de sus otros films de ese período, tiene un tono muy calmo, sin estridencias, y está repleta de humor negro. El punto fuerte del film reside en sus actores, que pertenecían a una suerte de "compañía estable" del director. La Garland (una de las mejores, y no reconocidas, actrices de la era) lleva la película prácticamente sobre sus espaldas. Y no sólo sale bien parada: gran parte del éxito del film le pertenece. Esta vez, la acción transcurre en cuatro decorados, delatando un presupuesto ligeramente mayor que el de **It Conquered the World**.

En el lado negativo debe colocarse al protagonista Paul Birch, que se fue del rodaje antes que el film terminara y fue reemplazado (en un par de escenas) por un actor que no se le parecía en lo más mínimo. ¿La razón? El personaje tenía que usar unas dolorosas lentes de contacto negras que hacían llorar a Birch todo el día. Snif.

Corman está tan orgulloso del film que ya produjo dos *remakes*: una en 1988, con Tracy Lords (exreina infantil del porno) como la enfermera; otra en 1995 con el acabadísimo Michael York interpretando al extraterrestre invasor. Otra demostración más de la existencia del canibalismo en el mundo del cine.

Guerra de los Satélites

Esta es la menos interesante de las películas de invasores producidas por el tío Roger. El film tiene algo que ver con una entidad planetaria que toma el cuerpo de un científico (Richard Devon) para acabar con la carrera espacial norteamericana (no, no, el alien no es comunista). Para impedir la caída de occidente está, de nuevo, Dick Miller, haciendo de astronauta. Al final, todo sale bien y Corman no pierde un centavo.

Cuenta la leyenda que Corman se enteró que los rusos habían lanzado el Sputnik al espacio y salió corriendo a ver a Steve Brodie, dueño de la empresa Allied Artists. "*Señor Brodie*", dijo Corman, "*en dos meses puedo tener una película sobre el Sputnik proyectándose en los cines*". Brodie le dio la plata y 60 días después los adolescentes yanquis apretaban viendo **War of the Satellites** en sus autocines preferidos.

Gracias a Dios por los años cincuenta.

Axel Kuschevatsky

20 Million Miles to Earth
(*La bestia del otro planeta*, EE.UU.-1957)
dir: Nathan Juran. *fx:* Ray Harryhausen. *con:* William Hopper, Joan Taylor, Frank Puglia, Thomas B. Henry. 82'.

Gracias al *star-system* existen las películas "de" Vincent Price, las "de" Isabel Sarli y las "de" Shirley Temple.

Esta es una "de" Harryhausen.

Ray Harryhausen comenzó su carrera como asistente de Willis O'Brien (creador y animador de **King Kong**, en 1933) y desde 1949 a 1981 trabajó en una veintena de películas que, gracias a sus secuencias de efectos especiales, hoy son piezas de colección.

Es significativo que en los créditos de apertura del film, Harryhausen ("efectos técnicos visuales") se ubique entre los rubros artísticos y los técnicos, justo en el medio. Su oficio, nacido en la época del cine mudo y aún en uso, consiste en crear y animar muñecos articulados mediante la técnica del *stop-motion*, es decir, fotografiar cuadro por cuadro cambios milimétricos en la posición de estas figuras, hasta construir un movimiento. Los personajes así animados evolucionan en escenarios reales y se relacionan con actores reales mediante artesanales e ingeniosos métodos que combinan sobreimpresión, retroproyección, maquetas y vidrios pintados.

Harryhausen llevó este arte a sus extremos. Además de dotar a sus criaturas de un fuerte carácter y de una notable expresividad (usualmente envidiada por sus camaradas actores), su indispensable colaboración en la planificación de la puesta en escena produjo imágenes realmente bellas.

Rodada en 1957, **20 Million Miles to Earth** es pariente directa de anteriores films suyos, como **Beast from 20.000 Fathoms, It Came from Beneath the Sea** y **Earth vs. the Flying Saucers**. Según la moda de la época, la humanidad era sorprendida en su buena fe por una fuerza destructiva equis que debía ser reprimida por las fuerzas del bien: la aérea, la armada o la marina. En este caso, un cohete norteamericano de regreso del primer viaje tripulado a Venus, se estrella contra el mar frente a las costas de Sicilia. De sus diecisiete tripulantes, sólo un rubio astronauta ha sobrevivido a la venenosa atmósfera extraterrestre pero trae consigo una muestra de una forma de vida autóctona.

El nativo venusino, al tomar contacto con la atmósfera terrestre, crece hasta alcanzar proporcio-

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

nes monstruosas, ocasionando desorden y daños a la propiedad privada y debe ser reprimido por la armada americana, que está de visita en Italia. Como pasa con frecuencia en el cine de los grandes estudios (en ese caso Columbia), el trabajo de artistas como Harryhausen termina inserto en producciones esencialmente mediocres, como un relleno de frutilla en una torta de aserrín. Aunque está ambientada en Italia (primero en Sicilia y luego en Roma), todos los italianos de la película hablan como el cocinero de **La dama y el vagabundo**. Todos los pescadores usan musculosa y pañuelo al cuello, todos los civiles son petisos y tienen bigote finito. Pepe, niño simpático de ocasión, usa sombrero de cowboy y ahorra todas sus liras para mudarse a Texas. El intendente de la ciudad confunde las pronunciaciones inglesas de "Venus" y "Venecia".

Pero por otra parte, las secuencias de efectos especiales reservan agradables sorpresas:

-Sobre un calmo mar jónico hay tres pequeños barcos de pescadores. Un silbido rasga el cielo y se percibe un brillo entre las nubes. De pronto, un cohete con forma de bala y el tamaño de un edificio se precipita al agua, provocando una inmensa ola en la superficie.

-El monstruo, de apariencia reptiloide, con torso humano y patas de sátiro, escapa por los campos y espanta a un rebaño que deja atrás a una pequeña ovejita. El monstruo la contempla por un momento pero luego se dirige a un granero, encuentra una bolsa de granos y se alimenta con finos modales.

-Capturado y trasladado al zoológico, el personaje tiene un enfrentamiento de catch con un elefante. La lucha se extiende a las calles de Roma, justificando imágenes casi surrealistas.

-Puesto a hacer un *city-tour* por la ciudad, el monstruo destruye el puente de Castel' San Angelo, el arco de César del foro romano y una parte del Coliseo, donde va a morir. Es una pena que Hollywood no haya considerado el hermoso conjunto arquitectónico del Vaticano.

Pablo Rodríguez Jáuregui

Village of the Damned
(*El pueblo de los malditos*, Inglaterra-1960)
dir: Wolf Rilla. *con:* George Sanders, Barbara Shelley, Michael Gwynne, Laurence Naismith, John Phillips, Richard Vernon.
Village of the Damned
(EE.UU.-1995)
dir: John Carpenter. *con:* Christopher Reeve, Kirstie Alley.

En su origen literario, *El pueblo de los malditos* es una novela poco destacable (**The Midwich Cukoos**, 1957) de John Wyndham, escritor inglés nacido en 1903 y fallecido en 1969, cuya obra más famosa fue *El día de los trífidos*, pésimamente adaptada al cine en 1963 por Steve Sekely.

Con *El pueblo...* tuvo más suerte. La primera versión, de 1960, fue dirigida por el opaco Wolf Rilla con tal economía y sugerencia que el film pronto se convirtió en clásico. A tal punto que una falsa secuela (en realidad basada también en el libro) la siguió tres años después: **Children of the Damned**, de Anton M. Leader, ominosamente convertida en castellano en **El germen de las bestias**, y que habitó la pantalla del cable en los últimos meses. En el Hollywood argumentalmente agotado y reciclador de los '90, por último, Carpenter firmó una *remake* en pantalla panorámica y brillantes colores.

Emisarios de Pupilent, los temibles vástagos de ***Village of the Damned***

En blanco y gris

El film de Rilla tiene el ritmo cronométrico, casi al borde del aburrimiento, de gran parte del cine inglés de terror o ciencia ficción de los '50 y '60, tan distinto al estruendo chirriante y salvaje del cine norteamericano de la misma época. El peso de la "parte humana", por ejemplo, es considerable: hay psicologías, conversaciones "meditabundas", y demás datos realistas. Pero ese rasgo, que en otros argumentos convierten todo en una especie de burocrático té a las cinco, aquí contribuyen a afirmar el relato.

Como se trata de un pueblo chico, cada uno de los personajes, afirmado en una larga tradición de seres pueblerinos un poco extravagantes de la literatura y el cine inglés (copiados más tarde en películas como la española **Bienvenido Mr. Marshall**), es un medallón entre humorístico y costumbrista. Desde el veterano y meditabundo científico encarnado con parsimonia por George Sanders, o su bella y joven esposa sensible, hasta el amigo del ejército recortado sobre los héroes "comunes y silvestres" del cine inglés bélico, la cacatúa que dirige la estafeta de correos o el "borracho del pueblo".

Esa vida común, casi pintoresca, es el tejido ideal donde insertar el impacto de lo incomprensible: todo el pueblo queda dormido profundamente durante 24 horas, en una brillante secuencia inicial. La fotografía en blanco y negro, sin contrastes, subraya el tono casi documental con el que se miran los accidentes sucesivos: la gente que queda dormida con alguna tarea doméstica a medio hacer (planchar, hacer la comida), el tractor que se incrusta en un árbol, el fallido intento de investigación del ejército y la policía, el avión de reconocimiento que comete el error de entrar en la zona y se estrella. El resultado de ese día de sueño es una docena de mujeres misteriosamente embarazadas. Una de ellas, obviamente, es la mujer de Sanders, que provoca la discreta y emocionada alegría del hombre veterano premiado con un hijo tardío.

Cuando al fin los niños nacen, son "otra" cosa. Están unidos por el cabello albino, por las miradas obsesivas, por la falta de emociones, por el paraguas abarcador de una sospecha: se trata de seres venidos de "otra" parte, no necesariamente del espacio exterior.

El vigor principal de Rilla (un profesional que no hizo nada de este nivel antes o después) y del guión reside en no explicar nada. Y en aumentar progresiva, lentamente el peso de la angustia a través de los "accidentes" crueles y fatales provocados por los poderes psíquicos de los niños, primero para probarse, después para defenderse.

La secuencia final, justamente célebre, muestra a George Sanders llevando un portafolios con una bomba y construyendo una "pared mental" literal, de ladrillos, para enfrentarse al grupo de deliciosos y siniestros niños que son sus alumnos, sin que descubran lo que piensa. La imagen de la simple pared empezando a derrumbarse por la "presión psíquica" del grupo es muy eficaz.

La toma final, tan seca y cortante como la duración del film (78 minutos), muestra la casa derruída donde el hombre se ha sacrificado. De ella brota un grupo flotante de ojos, esos ojos luminosos y duros de los niños, ahora desprovistos de rostro que los sostengan, volando al azar, escapando de regreso al sitio de donde vinieron. No hay ninguna coda posterior: sobre las ruinas llameantes aparece el "*The End*". Ese cierre engancha con otra gran tradición narrativa británica: la casa "habitada" y los fantasmas o trasgos gaseosos, que alejan al film de la ciencia ficción convencional.

A todo color

Carpenter realizó su *remake* después de firmar uno de sus films más jugados y personales: **En boca del miedo**. Después de ese festival salvaje, surreal, más cercano a Borges y Dick que a Lovecraft (aludido pero que ocupa un segundo plano referencial), **El pueblo de los malditos** llega como un anticlímax.

En gran parte la versión respeta el film original, aunque agrega la pantalla panorámica, muy bien usada, y el todo color inevitable de hoy. Buena parte de las decisiones de Carpenter dependen de su inscripción en el cine y la cultura norteamericanas. Acentúa, por ejemplo, la clara pertenencia a la ciencia ficción con una brillante secuencia inicial, don-

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

de mediante un sutil efecto visual y sonoro (una sombra casi invisible, un coro electrónico crepitante y múltiple) representa una "nube alienígena" que flota sobre los paisajes bucólicos, y al fin se asienta soporíferamente sobre Midwich.

Lo que sigue es menos convincente. Toda la secuencia del adormecimiento calca la previa en blanco y negro con desgano y escasa eficacia expresiva. Por otra parte una regla de Hollywood lo obliga a poner gente sistemáticamente linda, joven y sonriente, elección que contrasta con el elenco de personajes de la versión inglesa, mucho más creíble. Un útil accidente automovilístico borra del elenco al tronco de Michael Paré (**Calles de fuego**, **El experimento Filadelfia**), que en los pocos minutos de actuación pronosticaba momentos futuros temibles.

Una elección incomprensible, tal vez también atribuible a una reunión de productores (*"cuidemos la corrección política: tiene que haber una mujer masculinoide, decidida, fuerte"*) le hace dividir al personaje de George Sanders en dos: el profesor bien interpretado por Christopher Reeve, que crece en profundidad a medida que avanza el film, y la doctora tenaz (Kirstie Alley) que secuestra un feto muerto al nacer de los "visitantes" para estudiarlo. En vez de sumar psicologías o tensión, la decisión las divide.

El relato en sí es mucho más vacilante e indeciso que en el film de Rilla. La tensión central se diluye en apuntes laterales o largos diálogos explicativos. Hay sin embargo secuencias que muestran la mano de director de Carpenter. Un ejemplo es el suicidio de una mujer atacada por la "niña mala" del grupo extraño. Hay un plano de apertura que recuerda **La niebla**, así como Midwich recuerda los pueblitos de ese film y de **Noche de brujas**. La toma es general, alejada, y sigue, sin el menor agregado musical, respetando el silencio de la mañana, entre los últimos girones de niebla, a una mujer que camina serena, hasta quedar en primer plano. Después de una toma de nuevo distanciamiento, vuelve el rostro en primer plano, abstraido. Un breve apunte intermedio muestra sin subrayar una caída considerable del terreno hasta el mar. Cuando la cámara vuelve a la mujer, el rostro se desliza, más que caer, hacia adelante, fuera de cuadro, sin sonidos, sin gritos, sin siquiera el ruido de una piedra que se desprende. Algo se apaga en el espectador, junto con la vida de la mujer.

Un cambio que mejora el original es el modo en que Carpenter maneja el grupo de niños. Avanzan de a dos en fondo, albinos y temibles, por las calles del pueblo pero el último, el más pequeño, queda siempre atrás, solo, vulnerable noveno al que se le murió la hermana décima que lo completaría. Por esa carencia es el único que vacila, que casi siente, que sobrevivirá. Pero ese hilo crucial se cruza con las vacilaciones y chapuzas del guión, sin adquirir peso. Otra decisión incomprensible tiene que ver con el "bloqueo mental" de Reeve. Cuando lo ejecuta por primera vez, Carpenter reemplaza brillante, cinematográficamente, la pared por una ola oceánica al romper, con un latigazo de sonido. Pero cuando llega a la secuencia final, en vez de conservar su hallazgo, repite sin variantes la pared de ladrillos (ahora rojos) que empieza a desmonarse.

Se anuncia la irrupción en las pantallas de **The Thing (from another world)**, *dirigida por Christian Nyby, con ayudita de Howard Hawks*

Más que un paso hacia atrás en su carrera, esta *remake* que poco agrega al original, parece ser un paso al costado. Como si después del derroche imaginativo y visual de **En la boca del miedo** en vez de preguntarse absurda e innecesariamente *"¿Con qué puedo superarme?"* (pregunta adecuada para gente más ambiciosa que creadora), Carpenter se hubiera dicho en cambio: *"¿Por qué no?"*.

Elvio E. Gandolfo

Omicron

(*La fogosa criatura del planeta Ultra*, Italia/Francia-1964)
dir: Ugo Gregoretti. *con:* Renato Salvatori, Rosemary Dexter, Ida Sarasini, Gaetano Quartaro, Calisto Calisi, Dante Di Pinto. 89'.

Este film italiano de Gregoretti podría colocarse en la línea de **Aelita** (Protazanov, 1923) y constituir un subgénero: el cine de ciencia ficción marxista. Pero a diferencia del film ruso que se tomaba bastante en serio la posibilidad de fundar la Unión de Repúblicas Socialistas Marcianas, en este caso campea un tono paródico que ironiza sobre el sustrato anticomunista de algunos films de invasiones extraterrestres, invirtiendo los términos al convertir a los invasores en capitalistas prototípicos.

Un ente intergaláctico denominado Omicron es enviado a la Tierra con la misión de encontrar el mejor método para una invasión rápida y segura. Al azar, se introduce en el cuerpo de un obrero automotor que trabaja para la SMS (¿Fiat?) al que inutiliza momentáneamente porque no sabe cómo hacerlo 'funcionar'. Lentamente, imitando a los que lo rodean, el ente aprende los rudimentos de la anatomía y fisiología humanas y logra despertar al sujeto, sorprendiendo a los forenses que estaban a punto de practicarle una autopsia.

Asqueado de una especie que está rellena de jugo rojo y que aún recurre a la inyección de semen para procrearse, Omicron se desespera por cumplir rápidamente su misión y regresar a su forma natural. Así, devora en menos de tres horas una biblioteca completa y descubre lo que a Marx le llevó toda una vida desarrollar. *"Los hombres están divididos en dos grupos"* –explica Omicron a sus superiores– *"Unos pocos ricos y poderosos por un lado y muchos pobres y sometidos por el otro. Bastará entonces apoderarse de los menos para dominar fácilmente a los más"*.

Una desopilante secuencia en cámara rápida ilustra el intento de Omicron por definir la sociedad de consumo, a la que ve como un "sistema de préstamo cerrado" donde los empresarios entregan dinero a sus empleados para que lo gasten en comprar los productos que ellos mismos fabrican. Un obrero de la SMS cobra su sueldo y corre a comprar un auto SMS, acicateado por una publicidad que asegura la felicidad al afortunado poseedor; contrata a una prostituta que con el dinero ganado corre a comprar un SMS, carga nafta y el empleado de la estación de servicio toma el dinero y corre a comprar un SMS; al salir con su auto nuevo atropella a una mujer a la que ofrece dinero; ésta lo acepta y corre a comprar un SMS; va a misa y deja la limosna con la que el cura corre a comprar un SMS; el cura salda sus deudas con la funeraria cuyos empleados corren a comprarse una carroza fúnebre SMS, para pasar a recoger el cadáver del obrero de la SMS que murió agotado: no pudo soportar el aceleramiento del ritmo de trabajo, resultado del aumento en las ventas de automóviles.

La historia de la invasión se convierte así en un pretexto para denunciar el lado oscuro del capitalismo, potenciado bajo el régimen de aumento de la productividad promovido por el Plan Marshall en la Europa de posguerra. El film sostiene que la 'invasión' ya ha sido consumada y que los 'invasores' que han impuesto un modo de vida y valores extraños a la naturaleza humana no han venido de lejanos planetas. Omicron decide así que el mejor método de dominar el mundo consiste en imitar la estrategia que los capitalistas ya habían empleado con tanto éxito.

El efecto de esa invasión es entonces la alienación que anula la conciencia de los hombres, anestesiada por la ilusión de la acumulación y el consumo. Pero los invasores –y los capitalistas– no cuentan con que existe una vía de escape: el obrero cuyo cuerpo ha sido usurpado recobra la conciencia y consigue destruir al invasor. La única salvación posible está en el despertar de las conciencias, en el descubrimiento de que el enemigo está dentro de uno, y de que para librarse de él es necesario man-

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

tener los ojos y el espíritu alertas y vigilantes.

La película tiene una dinámica fotografía en blanco y negro a cargo de Carlo Di Palma –que muchos años más tarde cruzó el océano y se convirtió en el iluminador de cabecera de Woody Allen– y encuentra un protagonista estupendo en Renato Salvatori, rostro familiar del cine italiano del período, que despliega recursos dignos del mejor *slapstick* del cine mudo.

Paula Félix-Didier

Invasión
(Argentina, 1969)
dir: Hugo Santiago. *con:* Olga Zubarry, Lautaro Murúa, Juan Carlos Paz, Roberto Villanueva, Martín Adjemián, Lito Cruz, Daniel Fernández. 125'.

Están desprovistos casi hasta el primitivismo y sin más armas que un coraje y una valentía antiguos. En **Invasión** los muchachos que visten de oscuro provenientes del Grupo del Sur y sujetos a esa suerte de memoria de la ciudad mítica que es Don Porfirio, definen un puñado de tradiciones por las que vale la pena morir. Los hombres de uniforme claro y escasas palabras no quieren emociones, sino al contrario planean arrebatarles ciertas pasiones, entre ellas el cine, entendido como una gramática que da sentido al mundo y un espacio de experiencia común.

Estos invasores –en la visión de Borges, Bioy y Santiago– no son sino extranjeros, pretendidamente ajenos a una ciudad que parece no querer ver la inminente pérdida de sus identidades colectivas. Y frente a ellos la resistencia define una mirada paranoica y, a la vez, paradójicamente, de una inquietante y activa nostalgia. Los héroes comprenden en el transcurso y desenlace del relato que la batalla está perdida antes de empezar y que lo que los constituye, como sujetos y como grupo, es la posibilidad de luchar por lo que creen, por aquellos valores sin los cuales no podrían vivir, como canta Roberto Villanueva en esa milonga inolvidable.

Invasión trabaja la defensa como sólo pueden hacerlo la ciencia-ficción y el *western*: a partir del territorio. De la ciencia-ficción, en vez de centrarse en cuestiones referidas a los efectos tecnológicos prefiere adoptar el concepto de la irrupción de fuerzas exteriores que no manejan el mismo código y buscan imponer el propio por sobre aquel que no pueden comprender, por "provenir de otro lugar". Del *western*, extrae la idea de que en condiciones de extrema precariedad solo queda morir por lo que es afín a una comunidad, lo que los unifica y humaniza. Los valores son la única posibilidad ante un enemigo más práctico y calculador que se sabe superior. Y el territorio condensa esos valores. O como sentencia Don Porfirio: *"la ciudad es más que la gente"*.

Estos héroes padecen y mueren por sus debilidades, de ahí su raíz mítica. Una mitología muy propia del cine, en tanto ellos están hechos de cine. Aunque la puesta en escena aparezca como el resultado de una tensión entre estéticas disímiles –según Cozarinsky podrían ser Walsh y Bresson[1]–, no parece un exceso de osadía decir que su defensa de la tradición alude a una defensa de la tradición del cine: los géneros, el heroísmo, el blanco y negro, el tango como eje estructurante de una cultura en general y en particular del cine argentino de su época de oro. Nuevamente, una nostalgia activa.

Tal vez parezca su reverso o una perfecta inversión del film de Santiago, a pesar de lo cual **Sobreviven** (Carpenter, 1988) imagina una idea similar de resistencia oculta y silenciosa ante la presencia omnímoda de "los Otros". Es cierto que aquí la defensa no nace del "interior" de la ciudad sino de la "periferia", en la medida en que los héroes –conducidos por el protagonista de nombre arquetípico: Nada– han sido confinados hacia los márgenes. Desde esa posición sesgada y lateral buscarán reconquistar el centro, reapropiarse de lo esencial perdido, despertar de su letargo y su confusión al resto de los humanos que parecen haber "olvidado" lo que los constituye, o los ha constituído desde siempre. Como en **Invasión**, tienen en su estado de conciencia el único armamento frente a un oponente que sabe del poder de su tecnología adelantada y que sabe que basta con tentar a los humanos proponiéndoles placeres terrenales. Otra vez, se trata de salvaguardar la tradición.

Para poner a resguardo esa tradición –pareciera decir Carpenter–, hay que "saber mirar". Para "saber mirar" hay que ponerse unos anteojos que ven la "verdad", y esa verdad es en blanco y negro. Un blanco y negro que distingue los mensajes ocultos y subliminales y a los humanos que poseen ciertas creencias o emociones de los no-humanos o que han canjeado esas premisas básicas por otras más banales, espúreas y letales.

Y ese "saber mirar" reenvía entonces, nuevamente, a la tradición del cine. "Saber mirar" en blanco y negro para distinguir "la verdad del cine" de "la mentira del "color", esa pura apariencia. Recuperar los valores del cine, la tradición, idea que el autor completaría casi seis años después con **En la boca del miedo** (1994). Hay todo un andamiaje de elementos que Carpenter despliega y que construyen esta hipótesis: un predicador ciego "que puede mirar" sin ver, un negro que "se niega a ver" por temor a perder su familia en ese abismo sin final, una mujer llamada Holly –¿Hollywood?– cuya voracidad y traición no pueden detectarse incluso con los anteojos y que sin embargo pueden intuírse a causa de su mirada congelada y carente de emotividad. Los héroes no tienen nada comparable para ofrecer a cambio de los beneficios materiales que exhiben los invasores, apenas la convicción en una recuperación. Y en el epílogo se abren dos opciones, sin que prevalezca el optimismo. Quizás ni "sabiendo ver" la humanidad recupere la conciencia de su tradición.

1. *Borges en/y/sobre cine*, Espiral-Fundamentos, Madrid, 1981, p.127.

Sergio Wolf

They Live
(*Sobreviven*, 1988)
dir: John Carpenter. *con:* Roddy Piper, Keith David, Meg Foster, George "Buck" Flower, Peter Jason, Raymond St. Jacques, Larry Franco. 97'.

"Si la historia la escriben los que ganan, eso quiere decir que hay otra historia"... Nada más falso. Hay una sola historia, o la hubo en su momento, y este aserto físico –la realidad no puede ser más que una, unívoca y única– es, precisamente, lo que, durante milenios, los gobernantes y las corporaciones –iglesias, Estados, ecologistas, místicos de toda laya– han intentado desautorizar.

Este es el primer punto a considerar para hablar de **They Live**, cuya historia depende en gran medida de un hombre o grupo de hombres que han descubierto que la historia no la escriben los que ganan, sino todos. Y que, en definitiva, no interesa un pimiento la historia escrita, sino la historia real.

Estos tipos, encabezados por el ex-catcher Roddy Piper, se percatan de lo mismo que los oligarcas que pretenden sojuzgarnos a través de la conversión a una mística drogada e inerte nos dicen constantemente; de lo mismo que los físicos serios nos han demostrado que es imposible; de lo mismo que a todos nosotros nos gustaría creer, porque agregaría un poco de magia a este universo lleno, aparentemente, sólo de Ceaucescus y Roosevelts. A saber: los extraterrestres están entre nosotros.

Cuando el Karadagián yanqui y los suyos los descubren, pasa lo que suele pasar cuando un pueblo invadido –palestinos del siglo I, escoceses del siglo XII, argentinos del XX/XXI– comprende por fin que ha sido invadido: empieza una guerra. Pero no una Guerra; no. Una guerrita de guerrillas, una guerra *maqui*, una guerra de insurrección, lucha y heroísmo.

Geómetra venerable, nihilista destructivo hitchcockiano ultamontano, Carpenter se regodea centrando gran parte del relato en la operación de los humanos traidores, porque se sabe que una invasión sólo puede ser reemplazada por una ocupación estable mediante el apoyo de –al menos– un tercio de la población del país ocupado.

Roddy lucha contra los extraterrestres, poseedores de una especie de emisión de radio que nos mantiene en la ignorancia de lo que ocurre, como en un sueño feliz. De ahí el título de la película: **They live**. Ellos viven, nosotros dormimos. Roddy logrará destruir el emisor, y la gente se despertará, usted y yo incluídos, pero será asesinado en el proceso, y, además, Carpenter se cuida muy bien de mostrar que los bichos tienen un espaciopuerto virtual que permitirá, no bien haya terminado la película, un feroz ataque de represalia extraterrestre que no dejará piedra sobre piedra.

No importa mucho lo demás, salvo que la historia de la película la ignoran todos, excepto los dominadores y los traidores, y que ellos viven mientras nosotros dormimos. Habría que tratar de despertarse y seguir leyendo, porque estamos dormi-

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

dos. Y, para colmo, por culpa de otros hombres; no por unos pobres y solitarios extraterrestres.

Marcelo Dos Santos

Independence Day
(*Día de la independencia*, EE.UU.-1996)
dir: Roland Emmerich; *guión:* Roland Emmerich y Dean Devlin; *fotografía:* Karl Walter Lindenlaub; *productor:* Dean Devlin *con:* Will Samith, Bill Pullman, Jeff Goldblum, Margaret Colin, Harvey Fierstein, Viveca Fox, Randy Quaid.

Parece que la idea de **Día de la Independencia** se le ocurrió al director Roland Emmerich y a su coguionista y coproductor Dean Devlin cuando, promocionando su anterior **Stargate**, un periodista se ofendió porque no creían en la existencia de vida extraterrestre. De cualquier manera, no hay duda de que partierndo de esa idea básica –¿qué pasaría si unos extraterrestres deciden atacar nuestro planeta?– Emmerich se inspiró fuertemente en el superclásico de Byron Haskin **War of the worlds** (*La Guerra de los Mundos*, 1953). Tanto en aquella superproducción de George Pal como en esta flamante película de la Fox, la historia comienza cuando los aliens arriban a la Tierra; la invasión extraterrestre coloca sus naves sobre cada ciudad importante del mundo para ir arrasando todo a su paso. En **War of the Worlds** había cierto tono religioso muy acorde a los años '50, que tenía su punto culminante cuando los pocos sobrevivientes se refugiaban en las iglesias. En **Independence Day** este toque místico está resuelto con la inclusión de un personaje judío que vuelve a 'hablar con Dios' y contagia su religiosidad a personas no creyentes. La personalidad de los invasores no tiene mayores matices, son aliens de aspecto horrible con una idea fija: matar a los terrícolas. Y hasta en la resolución Emmerich imitó al film de Haskin: H.G.Wells había matado a sus marcianos con un simple resfrío, y Emmerich convirtió a esta gripe en un virus ... de computadora.

Sin embargo, a pesar de su montaña de dólares de presupuesto y sus efectos especiales *high-tech*, la película de Emmerich no supera el nivel general de **War of the worlds**, que tiene una estética mucho más atractiva –especialmente para los platos voladores, los ovnis definitivos del cine– y una mayor solidez argumental. Incluso es mucho más realista la idea de que ante un desastre de corte apocalíptico, los hombres en vez de unirse, sigan atacándose mutuamente –las escenas de pánico colectivo y violencia apocalíptica están entre lo mejor del film de Haskin.

Pero lo que hay que reconocer a **Independence Day** es que sus puntos fuertes son realmente alucinantes. Hasta la mitad de la proyección siempre hay algo increíble para mirar, siempre hay alguna imagen que quita el aliento, muy especialmente durante las escenas de la destrucción de las principales ciudades norteamericanas. Justamente estos momentos tienden a recordar otro clásico de la ciencia-ficción. En **Earth vs. the Flying Saucers** (*La invasión de los discos voladores*, 1956), ese film de Fred Sears con ovnis animados por el maestro Ray Harryhausen, los marcianos atacaban Washington y ponían un énfasis especial en la destrucción de los símbolos democráticos como el Congreso o el famoso obelisco de la capital estadounidense. En el film de Emmerich la llegada de los aliens ensombrece –literalmente– el monumento a Lincoln, y entre las más exhibidas víctimas edilicias se destacan la Estatua de la Libertad y la Casa Blanca. Sin embargo, a diferencia de los films de los '50, aquí no hay un esquema político claro que permita interpretar la invasión alienígena, y por eso las ideas del film son un tanto confusas: hay un poco de arenga a la unión mundial y la protección del medioambiente, junto a mucha sensiblería y patrioterismo bastante delirante. Este chauvinismo absurdo casi hasta lo surrealista tiene su punto culminante cuando el presidente norteamericano afirma que, a partir del rechazo a los aliens, el 4 de julio será una celebración de todo el planeta y no sólo norteamericana.

Si en lo visual la nueva película es un avance rotundo en la carrera de este subvaluado realizador que tiene en su haber **Soldado Universal** (*Soldier*, sí la de Van Damme), dentro de la temática *alien* marca un retroceso respecto de su **Stargate**. En aquel film de viajes cósmicos, Jaye Davidson –el de **El juego de las lágrimas** de Neil Jordan– interpretaba a un marciano gay y paidófilo de psicología mucho más compleja que los bichos espaciales vapuleados por Will Smith en **Independence Day**.

Diego Curubeto

Clásicos

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

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

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

Film9
Nuevo cine argentino, Wyatt Earp, Bresson, Monty Python, **Cronemberg**

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

Para publicitar en **Film** **307-6170** !

Ventas
Compras
Consignaciones
de Usados
con Garantía

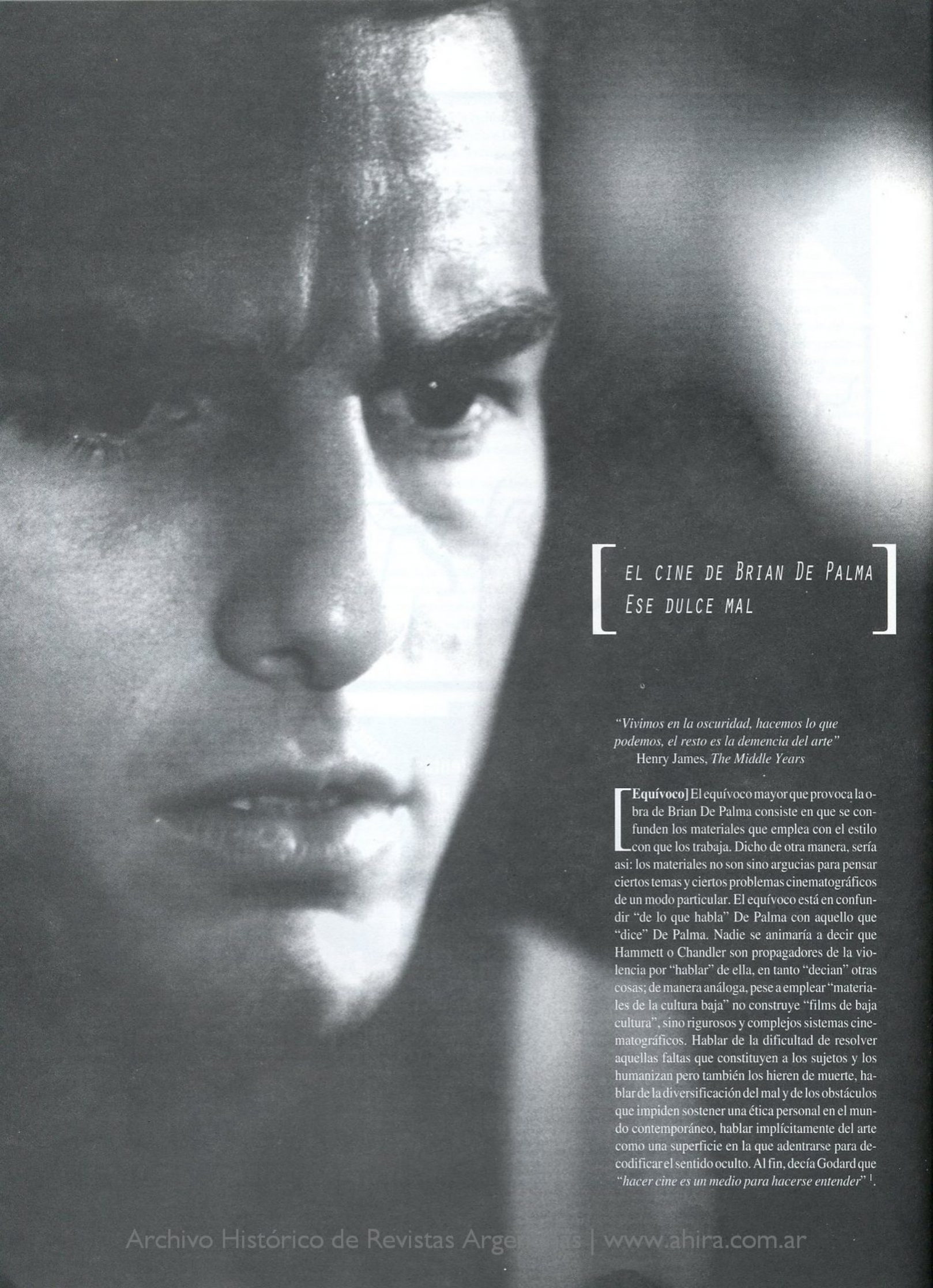
Videos
VHS/Pal-N

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



EL CINE DE BRIAN DE PALMA
ESE DULCE MAL

"Vivimos en la oscuridad, hacemos lo que podemos, el resto es la demencia del arte"
Henry James, *The Middle Years*

[Equívoco] El equívoco mayor que provoca la obra de Brian De Palma consiste en que se confunden los materiales que emplea con el estilo con que los trabaja. Dicho de otra manera, sería asi: los materiales no son sino argucias para pensar ciertos temas y ciertos problemas cinematográficos de un modo particular. El equívoco está en confundir "de lo que habla" De Palma con aquello que "dice" De Palma. Nadie se animaría a decir que Hammett o Chandler son propagadores de la violencia por "hablar" de ella, en tanto "decian" otras cosas; de manera análoga, pese a emplear "materiales de la cultura baja" no construye "films de baja cultura", sino rigurosos y complejos sistemas cinematográficos. Hablar de la dificultad de resolver aquellas faltas que constituyen a los sujetos y los humanizan pero también los hieren de muerte, hablar de la diversificación del mal y de los obstáculos que impiden sostener una ética personal en el mundo contemporáneo, hablar implícitamente del arte como una superficie en la que adentrarse para decodificar el sentido oculto. Al fin, decía Godard que *"hacer cine es un medio para hacerse entender"* [1].

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

[En el comienzo, era el trauma] En la obra de este oriundo de New Jersey y nacido en septiembre de 1940, siempre hay un trauma original o una escena primaria traumática. Las alteraciones dramáticas se producen de dos modos: o suelen estar elididas y pertenecer a un pasado que pesa o acosa a los personajes (como en **Hermanas diabólicas,** 1973; en **Vestida para matar,** 1980; en **Demente,** 1992; en **Scarface,** 1983; en **Carlito's Way,** 1993); o bien están en el comienzo del relato, fijándose como escenas traumáticas que el héroe deberá resolver (como en **Doble de cuerpo,** 1984, y en el muy intervinculado triptico de mega-producciones integrado por **Los intocables,** 1987, **Pecados de guerra,** 1989, y **Misión imposible**). Ya se trate del personaje o de la alteración, el origen define el conflicto. Con la carencia de algo, se instala un descubrimiento que sus héroes realizan y para lo cual deberán repetir esa situación y probar –ante sí mismos y ante su omnímoda conciencia moral– que no pudieron resolver ese pasado pero que no es su culpa, sino que desconocían lo que debian o podían hacer. Es esta tensión respecto del trauma que los desborda, la que los hace "anormales". Nadie comprende lo que mueve a actuar de esa manera a Carrie o al Jack Terri de **Blow Out** (1981). Es más, le va a ocurrir lo mismo al implacable Ness de **Los intocables,** pese a participar de un relato que, extrañamente en De Palma, refiere a la constitución del universo familiar. Alli Ness recibe una lección de su iniciador Maloney, al tener que recordarle que su primer misión es regresar vivo a casa. 0 para decirlo con palabras del crítico Pascal Kané: *"La monstruosidad en De Palma aparece como un deseo de escapar a la norma"*[2]. El origen en los films de De Palma está asociado, de manera más que frecuente, con un hecho de sangre. La sangre es el ritual de iniciación en todos los films, y pensando la iniciación no solamente como la concreta y corporal sino como la psicológica e interna. Esta iniciación de sangre a menudo culmina simétricamente en un ajuste de sangre, como en **Carrie** (1976), con el inicio al 'mancharse el blanco' y el epílogo al exterminar a los profanos, como en **Blow Out** con la reiteración de las muertes similares en el pasado y en el ajuste, como en **Caracortada** con la motosierra y la matanza final, como en **La hoguera de las vanidades** (1990) con el accidente y el ataque desorbitado del cierre, como en **Demente** con lo ocurrido en la infancia y el parricidio que invierte y "ordena" el pasado.

[Teoria del número dos] Como si el tema de la opción redentora fuera el eje ordenador del universo, aunque frecuentemente defina una reincidencia en el fracaso moral, como si **Vértigo** (1958) se constituyera en fuente oracular y teórica, el cine de De Palma –como decia Truffaut de Hitchcock– se organiza en torno de la cifra dos[3]. Veamos. Por un lado, está el tema de las dos opciones. Hay una primera vez que desencadena un trauma o una fijación obsesional cuya resolución consistirá en volver a hacer correctamente aquello que se hizo incorrectamente y dejó "marcas" en la psiquis del héroe. La repetición simetrica conduce a un aprendizaje, y como siempre todo aprendizaje es pérdida y a menudo castigo. Más que de azar, habría que hablar de destino. Así, los dos Jack del cine de De Palma –Jack Terri en **Blow Out** y Jack Scully en **Doble de cuerpo**– se redimen del crimen que no pudieron impedir debido a sus enfermedades psíquicas o sus equivocaciones morales o profesionales, pero en esta "solución" habrá tragedia. Incluso su película más endeble, **La hoguera de las vanidades**, lograba encauzar la cuestión de la simetría-aprendizaje, cuando Sherman McCoy se "desvía" de su vida materialista y quema su pasado en procura de redimirse como ser humano. Por otro lado, está el tema del doble. De Palma apela a las dos posibilidades del tema del doble: tanto al modo de Dostoievski –*"todos tenemos un análogo parecido pero inverso"* como a la de Stevenson –*"todos somos dos que conviven y luchan por imponerse mutuamente*". El doble y lo doble, lo que se ve denunciando lo oculto. No es casual, entonces, que siempre el cuerpo sea sólo el ámbito de manifestación de interioridades atormentadas y diferentes de lo que se entiende por normalidad: la trágica "escisión de personalidades" divididas desde lo corporal en **Hermanas diabólicas**, el cuerpo blanco y puro que esconde poderes terribles en **Carrie**, el cuerpo como castigo que no puede ser resuelto en el doctor travesti Elliot de **Vestida para matar** o la claustrofobia impidiendo "actuar" al Jack de **Doble....** Toda la obra de De Palma se articula en torno de la construcción de este fuera de campo que amenaza invadir, aterrorizadoramente, el espacio de representación. Para poder subsistir o sobrevivir, sus personajes tendrán que poder unificar esa escisión o disociación que los aqueja. Como si todo esto fuera poco, el empleo sistemático de máscaras y disfraces, confirma una vez más el eje de la disociación y lo doble: la máscara del indio Sam en **Doble...,** las pelucas de Elliot en **Vestida...** y de Carter en **Demente,** hasta llegar a las máscaras de goma de Ethan en **Misión...** La simulación trabajada entonces, incluso, desde el más "exterior" de los elementos de la puesta en escena.

Disociación que reenvía a una tercer variación de lo mismo, a un tercer abordaje del pliegue o del problema de la apariencia-realidad, que se centra, ahora, en la imagen replegándose sobre sí misma, evidenciando el engaño: es decir, evidenciando el cine. En este sentido, el film emblemático es **Blow Out**, y no sólo porque su "tema" es el cine sino porque se trata de una extraordinaria reflexión sobre la disociación: esta vez, concretamente del cine, de la imagen escindida del sonido, que a su vez se deben volver a unir para resolver el trauma pasado del agonista Jack. Es decir: algo que aparenta ser de una manera resulta ser de otra. Lo que se ve es apenas y solamente la "realidad", una "pura apariencia". Ya no se trata solamente de "una apariencia con varios cuerpos" –como en **Hermanas... o Doble...**–, sino de otro tipo de apariencia.

En varias ocasiones, los comienzos de los films de De Palma lo escenifican al mostrar esa apariencia que refiere al cine: el programa de televisión en que se ve la cicatriz de la siamesa de **Hermanas...**, el supuesto paisaje que termina siendo un decorado en **Doble de cuerpo**, la secuencia de créditos de **Los intocables** con las letras que parecían personas, el engaño para obtener información confidencial en **Misión imposible** –similar al que se montaba en **Furia** (1980)–, que tendrá también su "castigo" terrible. Siguiendo esta línea, su magistral empleo de la pantalla dividida –en su primera etapa y muy notable en **Carrie,** pero recuperada con gran inteligencia en **Misión imposible–,** así como sus célebres finales sucesivos acumulados –cuyo ejemplo más notorio quizás sea **Magnifica obsesión** (1976)–, no hacen sino, nuevamente, quitar el velo al artificio del cine.

[Reescritura y deformación] Es ya un lugar común de cierta crítica, afirmar que De Palma es un plagiario de Hitchcock, destacándole su "virtuosismo técnico". Al fin, hacen lo mismo que la crítica a Hitchcock hasta que irrumpe la *Nouvelle Vague* y pone las cosas en su lugar: elogiaban su técnica y su "maestría del suspenso". El cine de De Palma, ciertamente, escenifica y evidencia sus filiaciones y raíces. Pero lo hace de manera tan ostensible que termina por demostrar que parte de ahí para construir un objeto cinematográfico por completo diferente. De Palma no roba, no es un "ladrón" de **La ventana indiscreta, Vertigo** y **Psicosis,** como los apresurados suponen poder demostrar; el ladrón oculta las huellas, en tanto De Palma deja las huellas, explicita su nexo porque sólo pretende "retomar" ciertas preocupaciones comunes con Hitchcock y desplegar desde allí su propio universo[4]. De Palma reescribe y deforma. Ya en uno de los films iniciales del autor, **El fantasma del paraíso** (1974), el industrial del disco Swan deformaba **El fantasma de la opera** haciendo de la tragedia gótica una tragedia pop. La mirada moderna es siempre una reflexión intensa sobre lo clásico, parece decir De Palma. En este sentido, los casos de **Doble de cuerpo** y **Demente,** son ejemplificadores del problema.

[POR SERGIO WOLF]

En **Doble de cuerpo** fusiona zonas de la tríada fundamental de Hitchcock antes citada y le da otra dirección: ya no hay acrofobia en el héroe (como en **Vértigo**) sino claustrofobia, ya no hay una ducha que aterroriza por el modo en que se encadenan los planos (como en **Psicosis**) sino denuncia del artificio cinematográfico, ya no hay alguien que mira de puro ocioso e imposibilitado (como en **La ventana indiscreta**) sino un *voyeur* perverso que descubre en la perversión algo que parece amor. En **Demente,** a su vez, lleva hasta el límite de la parodia el tema de la personalidad múltiple (ampliando lo propuesto por **Psicosis**), trabajando al personaje de Carter Nix a través de una puesta en escena excepcional que teoriza sobre el punto de vista como pocas otras obras en la última década, yendo y viniendo de un punto de vista a otro sin que el espectador advierta ▶

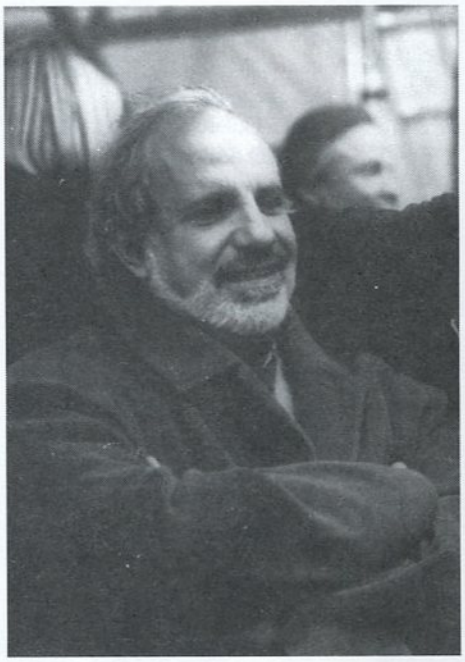
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

con exactitud quién ve cada escena, y resignificándo lo visto al cerrarse el relato.

Podría ampliarse la idea y afirmar que siempre en De Palma hay una reescritura de los clásicos. A veces, como en **Scarface,** lo que hace es invertir el tono: la versión de Hawks prioriza el estilo invisible, austero, y la "cámara a la altura de los ojos del hombre"; la versión de De Palma, por su parte, es excesiva, operística, grandilocuente y desbordada como su protagonista Tony Montana. Pero De Palma va más lejos y como si su obra siguiera puntualmente la estructura de sus relatos, da una nueva vuelta de tuerca: **Carlito's Way. Carlito's Way** continúa a Montana pero lo invierte: ahora es alguien que desea retirarse a un sitio apacible –llamado, sintomáticamente, *Paraíso,* en un giro sobre el lugar donde estaba el Swan de **Un fantasma...**–, haciendo correctamente todo lo que antes hizo de manera incorrecta, y todo eso lo pone en escena mediante el calvario crístico.

[Vanguardia y pastiche] Lo interesante es que ambas decisiones o procedimientos, tanto la "visibilidad del artificio del cine" como la reescritura y deformación de las obras clásicas, trazan muchas veces una distancia con el espectador, que ubican a De Palma muy cerca de ciertos postulados de la vanguardia. De hecho, el nexo de De Palma con la tradición cinematográfica de Hollywood es más que complejo. En 1985, y especialmente después del escándalo generado por **Scarface**, la crítica de cine oficial de su país le cuestionó una supuesta exégesis de la violencia. Y De Palma replicó: "*En los anos '60, nos desgarrábamos las vestiduras y nos golpeábamos el pecho. Pero este mundo corrupto fue impermeable a todas las buenas intenciones. Yo hacía films contraculturales como* **Greetings** *(1968), pero un día me dí cuenta de que era como vender aspirinas para curar el cáncer. El genio del sistema es que mercantiliza toda revolución y por eso me entregué a una gran desesperación*" [5].
Esta fascinación por ciertos procedimientos de las vanguardia se ha re-orientado, depurándose. Ha permanecido en el marco de tramas que puedan ser producidas por los grandes estudios. En este sentido, **Greetings** y **Hi Mom!** (1970) exhiben una idea del cine más afín al cine independiente que al de estudios: exploración y denuncia del artificio, investigación paranoica y testimonial de los sistemas de dominio ejercidos por las instituciones. Sin embargo, no parecen muy distantes de estas propuestas algunas de sus obras más personales: **Blow Out** denuncia el artificio cinematográfico y enjuicia a las instituciones políticas y culturales, **Doble de cuerpo** vuelve sobre los mismos ejes, **Demente** los lleva al extremo[6].

No parece ocioso advertir, sin embargo, que en esta mirada a veces despiadada sobre el artificio –de **Un fantasma**... a **Blow Out**–, o sobre Hollywood, que es lo mismo, hay una cierta auto-conciencia irónica, cuando no cínica, en la medida en que De Palma convive con ese sistema cinematográfico y procura "apropiarse" desde adentro de los grandes



proyectos. La contradicción está dada en que cuando puede hacer sus obras propias logra films extraordinarios que son sistemáticamente vapuleados por la crítica e ignorados por el público. Hay un vaivén entonces que –salvando las distancias– lo aproxima a Cassavetes, en la medida en que Cassavetes actuaba en series de televisión o en films que no le interesaban, y lo hacía para luego poder hacer sus propios proyectos. La apuesta de De Palma es menos radical y al mismo tiempo entraña un desafío: intentar dejar su marca en esas producciones que suelen ser una notoria impersonalidad.

Incluso films en apariencia más impersonales, como **Los intocables**, **Pecados de guerra** y **Misión imposible**, merecen un examen detenido. En ellos, por ejemplo, trabaja de manera muy explícita la figura del "puente". El puente como pasaje, como cruce mítico del umbral, evidentemente; pero también el puente como enlace cultural. Cuando pareciera que menos visible se hace el De Palma innovador, cruza en **Los intocables** el policial y el *western* y cita la escalinata de Odessa eisensteiniana; cuando pareciera que menos personalidad ha podido imprimirle a su relato, marca con maestría el cambio de punto de vista en **Pecados de guerra**; cuando todo indicaría que el formato de la producción lo convertiría en un fantoche de su estrella, en **Misión imposible** usa la pantalla dividida para narrar su perpetua afición por el sentido del artificio, define un trauma inicial que abruma a su héroe y hasta dispone los elementos de un castigo para su aprendizaje. La tensión estética interna que se produce en las películas de De Palma no se resuelve con simpleza y facilidad, sino que obliga a repensar el uso de los procedimientos.

Pero quizás una de las zonas que más identifica al estilo de De Palma, y que lo instala más nítidamente como un cineasta moderno –además de su manipulación de las citas– es su manera de abordar el problema de las imágenes mentales. De Palma escamotea las pistas y logra lanzar al espectador a un abismo narrativo en el que no puede hacer pie, en tanto no consigue identificar el plano de lo imaginario o de las ensoñaciones del que corresponde a lo onírico, y distinguir el plano onírico del que corresponde al de los recuerdos. Así, **Magnífica obsesión** y **Blow Out**, o **Doble de cuerpo** y **Demente**, podrían ser un largo *flashback*, justificado por la circularidad del relato; pero también podrían ser una historia cronológica donde De Palma desliza variaciones de punto de vista que obligan a pensar la relación entre el tipo de plano elegido y la posición física en cuadro del que "ve la escena"; o rendirnos, irremediablemente, y concluir que todo no es sino una extensa secuencia onírica, que todo ha sido una interminable pesadilla, justificado por los aparentes saltos de continuidad y lo cíclico de los acontecimientos que hemos presenciado. O para decirlo con la bella precisión del crítico Rodrigo Tarruella: "*De Palma juega a ser Hitchcock disfrazado de Orson Welles*" [7].

Notas

1. Jean-Luc Godard, *Introduction a une véritable histoire du cinéma*, Editions Albatros, Paris, 1980, p. 38.

2. Pascal Kané, "Notes sur le cinema de Brian De Palma", *Cahiers du Cinema*, N° *277, 1977.*

3. En un texto sumamente revelador sobre De Palma, Angel Faretta aseguraba –en el diario *Convicción* fechado el 29 de noviembre de 1980– que "*al igual que Edgar Allan Poe o Vincente Minnelli, hay dos De Palma*", uno de ellos "*el cinéfilo hitchcockiano, clásico, riguroso, el hombre-cine*" y que hay "*otro Brian De Palma, el cultor del pop, el obsesivo recopilador de formas gráficas de la* mass-culture *norteamericana*". Faretta –uno de los responsables, junto a Roberto Pagés y Rodrigo Tarruella, de la entronización de De Palma como cineasta mayor, hacia fines de los *'70*–, abría aquí una nueva zona para pensar la cifra dos en De Palma que confirmaría, incluso, un film como **Misión imposible.**

4. En un artículo titulado *The Untouchables: Brian De Palma's Departure* que publicó Leslie Bennett en el *New York Times* (6 de julio de 1987), De Palma hablaba largamente de la diferencia entre construcción de crescendo y efecto –en relación con la escena de la bomba al comienzo, tomada de Hitchcock–, así como de la utilidad de la convención de poner en peligro a una mujer en vez de a un hombre.

5. Entrevista de Jack Kroll a De Palma, en la revista *Newsweek.*

6. Gustavo Cabrera –en su libro *De Palma/Scorsese,* editado por Vía Regia, Bs. As., 1985– apunta el modo en que De Palma retomaba en su obra inicial **Hi, Mom!** elementos de **Peeping Tom** (Michael Powell-1960). Podríamos añadir que De Palma ha hecho una variación excepcional de **Peeping Tom** en **Demente,** pero ya no el "diario filmado", sino los experimentos infantiles que citaba Powell y aquí han producido un efecto siniestro en el protagonista Carter.

7. Extraído del excelente artículo de Tarruella que lleva por título la frase arriba citada y que publicara *Tiempo Argentino* el 5 de marzo de 1985.

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

Mis placeres culpables

por Brian De Palma

Mis placeres culpables se remontan a la Calle 42, cuando estaba en la universidad en los '60. Lo que me interesaba de las películas alternativas era su increíble estilo de dirección. Algunos de estos films tenían como punto de partida argumental traumas psicológicos muy intensos, los films se convertían en una proyección de esas características psicológicas, tan oscuras y retorcidas como era posible, como los casos **A quemarropa** (1968, John Boorman), **El topo** (Alejandro Jodorowsky, 1971) y **El beso amargo** (1964, Sam Fuller). Mis favoritas: Me gustó mucho **Brazil** (Gilliam, 1985) y **El topo** es como **Brazil**. Particularmente recuerdo la escena de todos los conejos muriendo en el desierto. Esas imágenes tan bizarras y retorcidas. **El topo** era grandiosa. ¿Qué pasó con Alejandro Jodorowsky? Amo las películas de Sam Fuller. La revelación de **El beso amargo** es cuando el chulo está golpeando a Constance Towers en el principio del film, y ella se arranca el cabello y es pelada. Después está la escena cuando ella está en el sofá y Michael Dante la besa y ella está pensando: *"Dios mío, ¿qué es esto? ¿Qué es lo que está mal en este tipo?"*. **White Dog** (1982, Sam Fuller) tiene algunas increíbles tomas en movimiento, especialmente cuando ellos están dentro de la jaula y la cámara constantemente se mueve a su alrededor. Vi a ese perro (y los perros en las películas normalmente no me asustan) pero éste era terrorífico. Quedé tan impresionado con este perro que lo usé en **Doble de cuerpo** (1983). **Homicida** (1961, William Castle) era también grandiosa. Quedé totalmente atontado por el travesti la primera vez que lo vi. Me impresionó el apuñalamiento del final. El se casa, y él/ella apuñala al ministro. Jean Arless, "la chica", luce fina, pero como "chico" se ve un poco extraña, según recuerdo. En una escena ella aparece bajando las escaleras, sacándose la peluca y arrancándose los dientes. Sin duda eso es una imitación de Hitchcock, pero un muy buen truco y muy escalofriante. Vi **Homicidal** en la Calle 42, en la cuarta fila. La platea se volvió loca. Me gustó **El inquilino** (1976, Roman Polanski) porque Polanski se tira por la ventana, comete suicidio y después se trepa y lo hace de nuevo. Fabuloso.

Ahora, el concepto general de **The David Holzman's Diary** (1968, Jim McBride) era el de un tipo que hacía un diario filmado tratando de examinar su vida. Cuando conseguí mi primera cámara de 8 mm., la llevaba a todos lados como Holzman e intentaba filmar todo lo que hacía para mirarlo. Mis amigos y yo llevábamos cámaras todo el tiempo y éramos todos directores de films. Registré una sección entera de mi vida (gente con la que estuve, amigos). Filmaba todo. Dirigía las escenas, también. Todo eso vino de **The David Holzman's Diary**. Era muy extraña **Night Dreams** (1981, F.X. Pope), hecha por los que hicieron **Café Flesh**. Es la que siguió a **Café Flesh** y es muy *avant garde*. Lo que hace a esta sex movie tan increíble es su surrealismo.(...) El planteo es que hay una mujer, Dorothy Le May, en una suerte de cámara de observación donde es vigilada por su psiquiatra. Ella constantemente se masturba cuando la observan. Mientras se masturba, claro, tiene varias fantasías. Una era cuando ella era niñita y un muñeco saltarín dentro de una caja la poseía. Luego, ella es una ama de casa y un negro, Fast Talking Freddy (*Freddy Habla Rápido*) en una caja de "TíaJemina", la persigue. Es una obsesión por las cajas.

Y hablando de paranoias, **Secret Cinema** (Paul Bartel), jugó un doble papel en mi segundo trabajo, **Murder a la Mod**. Me gustaba mucho. Estaba en un avión con Steven Spielberg cuando le conté la historia. La usó en *Cuentos asombrosos* quince años después. Trata de una mujer cuya vida es filmada y exhibida en episodios de función nocturna en un cine como el Thalia de Nueva York y su vida se convierte en una *soap-opera* total. Las cámaras secretas están todo el tiempo a su alrededor, el psiquiatra que la atiende está con la gente que hace el film. Todos en la ciudad disfrutan con ella, observándola a la noche en el cine. Luego, ella va a ver **Secret Cinema** y descubre que es sobre ella y que todos la han espiado. (...)

La gente conoce **Fenomenos** (1932, Tod Browning), pero no **Nightmare Alley** (Edmund Goulding, 1947). Tyrone Power estaba muy bien. Me gustaba lo intrincado de la historia. El psiquiatra que graba a los clientes y luego usa las cintas para chantajearlos. Es como tu peor paranoia. (...)

Amo también los *westerns* de Anthony Mann. Jimmy Stewart compone esos roles tan obsesivos y no tan placenteros. En **El precio de un hombre** (1953) es un cazador de recompensas tratando de atrapar a Robert Ryan. En **Misión de dos valientes** (John Ford, 1961) Stewart es un sheriff cínico y Richard Widmark un oficial de caballería que debe buscar a unos niños secuestrados por los indios. Sus familias los quieren de vuelta, pero ellos son como salvajes. Así que Jimmy dice: *"Esos ya no son tus hijos. Pero si me pagan por hacerlo..."*. Uno de los hijos rescatados intenta asesinarlo porque es un salvaje total. **Misión de dos valientes** es la versión *film noir* de **Más corazón que odio** (1956, John Ford). Seguro, para gangsters tenemos a **El Padrino** y **Los intocables**, pero no olvidemos **Get Carter** (1971, Hodges), que vi hace un tiempo. Recuerdo haber quedado completamente cautivado por la visión intensa de Michael Caine intentando averiguar sobre su hermano muerto, otro gangster. Es la clase de films de *gangsters* ingleses que antecedió a **The Long Good Friday** (1980, John MacKenzie). Hay algo con los gangsters ingleses: su excentricidad (es un mundo totalmente diferente), no tiene que ver con negocios o aristocracia. Son como colegiales. Ahora bien, **A quemarropa** (1967, Boorman) es un film de gangsters surrealista. Te metés en la mente de un hombre obsesivo que quiere atrapar a unos tipos que se llevaron su plata. Toda la película es *"devolveme mi plata"*. Lee Marvin hace cosas increíbles para recuperarla. Nada lo detiene. Es como Terminator: si alguien se cruza en su camino, lo destruye. Ellos dicen: *"Hey, no podés hacer eso"*. El dice: *"¿No puedo?"*. Y los atrapa y los revienta.

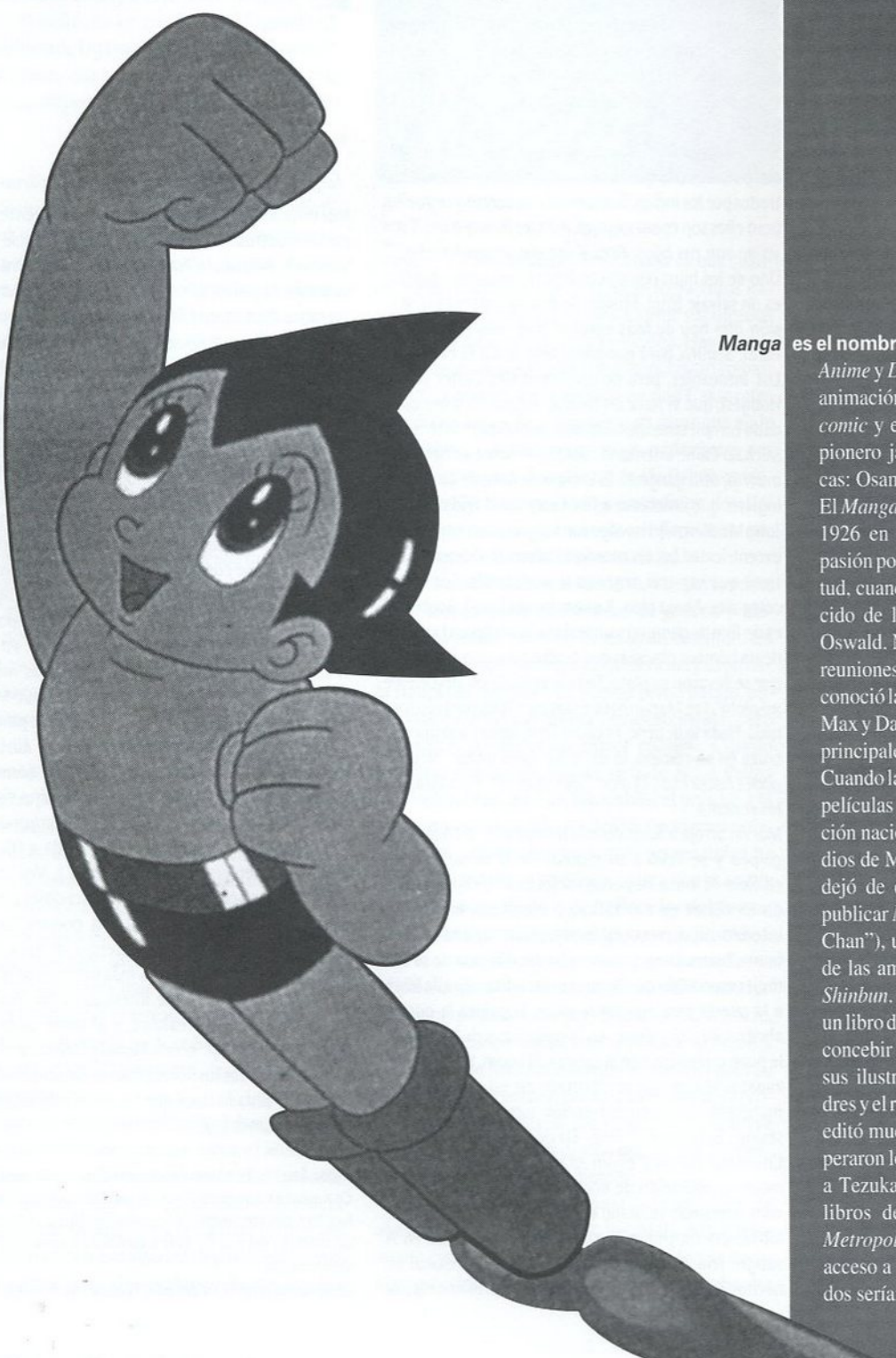
Marvin arroja a John Vernon (el tipo que lo engañó, lo golpeó y se llevó a su esposa) de la terraza de un edificio. Al inicio, hay unas tomas de Marvin caminando en el hall de un edificio y vemos sus zapatos, la intensidad que proyectan esos zapatos haciendo boom, boom, boom. Luego, aparece frente a la casa de su ex-mujer esperando que llegue la plata. Cuando ella llega a la puerta para agarrar la plata, él golpea la puerta abriéndola violentamente, la toma a ella de los pelos y le pone un revólver en la cabeza. El boom, boom de sus zapatos al caminar es alternado en esta secuencia y manejado como una proyección surrealista de su obsesión. **Salesman** (1969, David y Albert Maysles, Charlotte Zweryn) es un gran film documental. La mejor combinación de documental con guión de ficción. **Salesman** se grabó en mi mente. El vendedor de biblias era mucho más que Willy Loman. Como en **A sangre fría**, es una gran reconstrucción ficcional de hechos completamente reales. Era impresionante. Al leer novelas policiales, me encuentro con gente que es como nosotros. Por eso incluyo **Savage Gracie** (1985, Steven L. Aronson y Natalie Robins) como mi placer culpable favorito. Los narradores del film son muy literarios. Vemos una familia excéntrica, con tres generaciones (hermanos, abuelos y padres) narrando. Sus voces tienen un toque distinto porque son como transcripción de grabaciones. Está muy bien trabajado, con sus pensamientos de lo que pasará todo el tiempo. Es una situación anormal y progresa hasta hacerse más y más extraña. En una escena en particular, Tony (el alma torturada que asesinará a su madre) conoce a un tipo en una fiesta y luego termina invitándolo a almorzar. Mientras almuerzan, Tony dice: *"tengo que contarte algo, tengo que contárselo a alguien. Me está volviendo loco. Mi madre me está molestando* (fucking me)". Tony no tiene amigos y él le cuenta esto al tipo como si fuese su mejor amigo. El tipo dice: *"Bueno, ya sabés, todos tuvimos malas épocas con nuestras madres"*. Tony dice: *"No, no, lo que quiero decir es que me está cogiendo* (fucking me)". Es una revelación porque su madre, de hecho, estuvo durmiendo con él. Es muy bizarro. Y ya que estamos en el tema de dormir con mamá, **La caída de los dioses** (1969, Luchino Visconti) es increíble. La escena donde Helmut Berger duerme con su madre (él la destruye a ella y ella a él). Gente totalmente perversa (...). **Ludwig** (1973, Visconti) era genial: ese tipo construye castillos increíbles y esta totalmente loco. Cuando tenés una enorme suma de dinero, podés dejar que tus excentricidades construyan lo que quieras y lograr la más extrema proyección de tu locura. Siempre me interesaron los individuos que crean su propia realidad, y al tener tanta plata, tenés un personaje como Ludwig. Miren a Howard Hughes. Leí todos los libros sobre él. Su propio entorno personal y aislado hace que las cosas más extrañas se hagan comunes (...)

Nota: Este es el titulo de una sección de la revista *Film Comment* en que desde hace varios años los cineastas cuentan *"sus placeres culpables cinematográficos"*. Este texto es un extracto del que De Palma escribió en junio de 1987 en dicha revista.

Colaboración en la traducción: Gustavo Malajovich

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

allá va Astroboy obr



***Manga* es el nombre que reciben en Japón** las historietas; *Anime* y *Doga* son palabras para designar al cine de animación; *Manga no kamisama* significa *Dios del comic* y es el indiscutible apelativo que recibe el pionero japonés de estas manifestaciones artísticas: Osamu Tezuka.

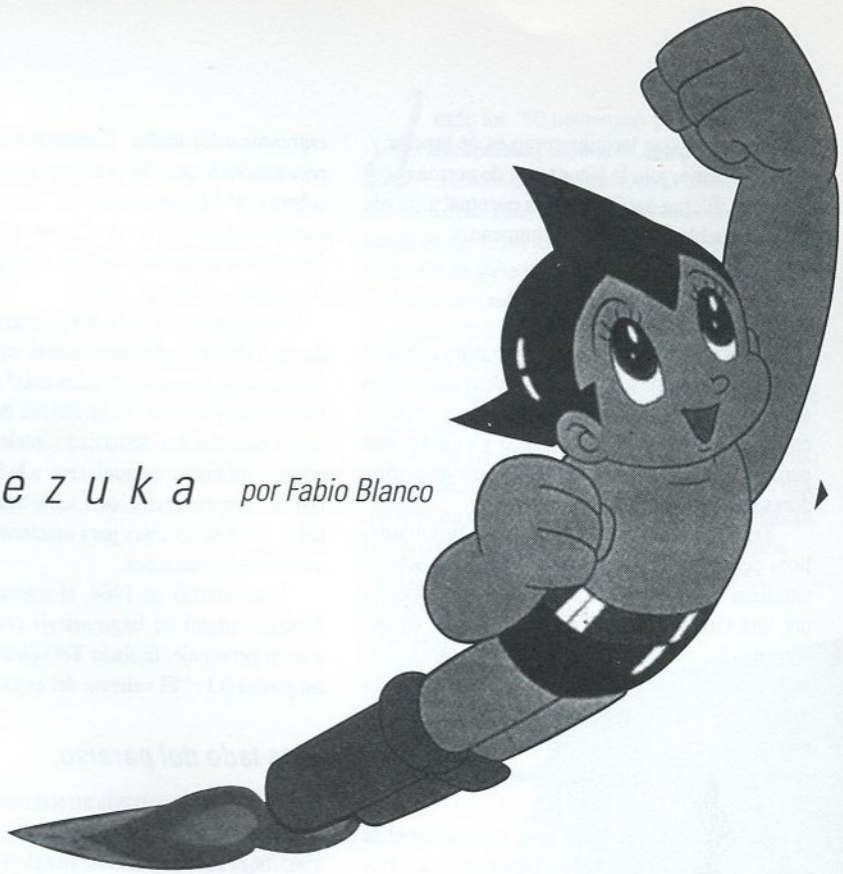
El *Manga no kamisama* nació el 3 de noviembre de 1926 en la localidad de Toyonaka (Osaka). Su pasión por el dibujo animado comenzó en su juventud, cuando coleccionaba copias en formato reducido de los cortos del Gato Felix y del Conejo Oswald. Más adelante comenzó a participar en las reuniones anuales del Cartoon Club, gracias al cual conoció las obras de Walt Disney y de los hermanos Max y Dave Fleischer, a quienes reconocería como principales influencias de su estilo.

Cuando la segunda guerra mundial privó a Japón de películas americanas y de recursos para la producción nacional, Tezuka se resignó a comenzar estudios de Medicina en la Universidad de Osaka. No dejó de dibujar, sin embargo, y en 1946 logró publicar *Ma Chan no Nikkicho* (t.l.: "Diario de Ma Chan"), una tira cómica en el estilo convencional de las americanas, para el *Mainichi Shungakusei Shinbun*. Al año siguiente vio la luz *Shintakarajima*, un libro de 200 páginas que revolucionó la forma de concebir al manga: su argumento era complejo y sus ilustraciones trasladaban al papel los encuadres y el ritmo narrativo del cine. *Shintakarajima* se editó muchas veces y se vendió en tiradas que superaron los cien mil ejemplares, éxito que permitió a Tezuka publicar a continuación una trilogía de libros de ciencia-ficción: (*Lost World*, 1948; *Metropolis*, 1949; *Kitarn beki Sekai*, 1951) y tener acceso a las revistas. Sus personajes más recordados serían creados para ellas.

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

a magna de Osamu Tezuka

por Fabio Blanco



Primero llegó *Jungle* (o *Junguru*) *Taitei*, presentado en *Manga Shonen* en 1950 y protagonizada por Kimba, un cachorro de león blanco que gobernaba y protegía la jungla africana. En 1951 un pequeño robot llamado *Atomu Taishi* comenzó a alternar las tareas escolares con la misión de salvar al mundo desde las páginas de *Shonen*. Al año siguiente ese personaje fue rebautizado *Tetsuwan Atomu* (t.l.: "Atom del brazo de hierro").

A pesar de sus éxitos en el campo del *manga*, Tezuka seguía enamorado de la animación, de manera que se asoció con la productora Toei para co-dirigir (junto a Taiji Yabushita) un largometraje de dibujos animados basado en una de sus historietas: **Saiyuki** (t.l.: "Peregrinación a Occidente") era una de tantas versiones de un clásico de la literatura oriental escrito por Wu Ch'eng-en en el siglo XVI[1]. La American International Pictures la distribuyó en Estados Unidos no sin antes cambiar, en el doblaje, los diálogos y la música del original. Con varios minutos menos de metraje, el film circuló como **Alakazam the Great** y aunque contaba con la voz del entonces popular Frankie Avalon, resultó un fracaso en la taquilla.

Otro largometraje realizado con la Toei, titulado **Sindbad no boken** (t.l.: "Las aventuras de Sinbad", 1962) también se basaba en una de sus historietas. Pero para entonces, Tezuka ya había fundado su propio estudio de animación, Mushi, destinado a la producción de *cartoons* de muy bajo costo. Allí nació la que sería la primera serie de animación japonesa, **Tetsuwan Atomu**, 52 capítulos de media hora, en blanco y negro, que comenzaron a emitirse en enero de 1963 por la cadena Fuji con un éxito inmediato. En septiembre del mismo año el programa fue presentado en las pantallas norteamericanas, tras ser comprado por la NBC, sufrir un doblaje al inglés y una reedición general para adaptarlo al gusto occidental. También recibió un nuevo título: **Astroboy**.

Historia en dos ciudades

En la versión occidental de **Tetsuwan Atomu**, la acción se traslada de Tokio a New York, aunque aún se trata de una gran ciudad del año 2.000, en la que los automóviles son dirigidos por computadoras que controlan el tráfico. Una falla en el sistema provoca un accidente en el que muere un niño llamado Astor Boynton III. Su padre, un científico subvencionado por el gobierno para fabricar un arma, se desespera y utiliza esos fondos para resucitar a su hijo en la forma de un robot.

La máquina que el Dr. Boynton (que en el original se llama Dr. Tenma) presenta a los militares tiene la apariencia de un niño pero está dotada de extraordinaria fuerza y destreza mental. Astroboy impresiona como arma, pero fracasa como reemplazo del hijo del Dr. Boynton, quien de pronto se exaspera al comprobar que el niño-robot no crece ni crecerá nunca. En consecuencia decide deshacerse de él y lo vende a un circo. De allí resulta rescatado por el Dr. Elefun (Dr. Ochanomizu), un científico narigón y amable que lo adopta, le inculca sus ideas y hasta le proporciona una familia compuesta por robots: un padre, una madre y una hermana, llamada Astro Girl (o "Astrita", en la versión castellana).

El Dr. Elefun es esencialmente un humanista preocupado por los derechos de las personas y los robots. Astroboy aprende de él a luchar, no por la justicia ni por el "*japanese way*", sino por la paz y por la humanidad, valores recurrentes en toda la obra de Tezuka: "*Lo que yo he tratado de pedir a través de mis trabajos es simple: ¡Amor a toda criatura! ¡Amor a toda cosa que tenga vida! He tratado de expresar este mensaje en cada uno de mis trabajos, aunque ha tomado formas diferentes como 'la preservación de la naturaleza', 'la bendición de la vida', 'la desconfianza en una civilización excesivamente orientada hacia la ciencia', 'antibelicismo', etc. Yo experimenté la guerra cuando niño. Por eso he intentado, de todo corazón, convencer a todos ustedes de que la vida es una cosa preciosa y de que debemos estar agradecidos por estar vivos*".[2]

Durante la primera temporada (y a lo largo de toda su carrera) Astroboy enfrentó enemigos que parecían demasiado poderosos para él, aunque finalmente resultaban derrotados. Tratárase de desastres naturales o robots dados a la delicuencia, el mal tenía un origen humano: las catástrofes eran consecuencia de irresponsables atentados contra la Tierra, y los malos robots habían sido creados por científicos peores que ellos o habían sufrido experiencias tremendas. Con frecuencia estos robots se arrepentían y lograban redimirse, demostrando ser mejores que sus creadores por medio de algún sacrificio personal.

Todos los robots del mundo futuro de Tezuka son tratados como esclavos: se los compra, se los vende y se los obliga a realizar las tareas más riesgosas, a pesar de lo cual resultan segregados y utilizados como chivos expiatorios de las fallas humanas. Tales maltratos no serían conmovedores si no fuera por la sensibilidad que estas máquinas evidencian. De vez en cuando surge al-

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

gún Espartaco que termina como es de esperar y, aparentemente, sólo la labor tenaz de personas como el Dr. Elefun hará posible la eventual armonía entre el pueblo mecánico y el humano.

Los crímenes de la NBC

Como otros realizadores dotados de genio, Osamu supo adaptar su arte a las posibilidades económicas del momento. Sus sencillas técnicas para abaratar costos contenían el fondo estético y cultural que permitió sentar las bases de una escuela de animadores que perdura hasta la fecha.

Tezuka se inspiró en ciertos momentos dramáticos del teatro kabuki, en los cuales los actores paralizan sus movimientos ofreciendo al espectador una virtual pintura viviente. A partir de esa convención, comenzó a "congelar" las escenas de mayor acción, resolviéndolas a veces con dos o tres dibujos que simulan una cámara lenta. Son secuencias que suelen diferir en su estilo del resto del episodio y se las presenta como acuarelas o con trazos a la carbonilla.

Otro recurso introducido por Osamu fue el de archivar la animación de los personajes para volver a utilizarla en episodios posteriores, algo nada extraño si se tiene en cuenta que su productora Mushi fue concebida sobre el modelo del estudio de Hanna-Barbera. Sin embargo, hay quienes comparan al dibujo japonés con los productos hechos para el cine por la Disney o la Warner, y no con, por ejemplo, **Los supersónicos** (*The Jetsons*, desde 1962) creados casi al mismo tiempo que **Astroboy**. Como dice el editorial de la revista *Eureka* de diciembre del '83: "*Si es necesaria una comparación, hay que hacerla con las series de gran consumo de Hanna-Barbera o de la Filmation; en este punto, la aguja de la balanza se inclina decididamente a favor del producto japonés, construido con gran cuidado, excelentes fondos y animación más fluída, e interpretado por personajes más sinceros que los de las series estadounidenses*[3]".

Aunque la NBC estaba conforme con el éxito obtenido por **Astroboy** en la televisión norteamericana, solicitó a Osamu que en la segunda temporada la animación fuese menos limitada (se utilizaban unas 4.500 hojas de celuloide por episodio, lo cual es más bien poco). Ello fue posible con el capital conjunto de la cadena americana y su colega japonesa, y benefició a la serie en su aspecto visual. La otra condición de los norteamericanos fue más difícil de cumplir: durante la primera temporada se habían editado los episodios para que los métodos que usaba Astroboy con los malos parecieran menos drásticos. Fred Ladd, que había vendido el proyecto a la NBC, recibió el encargo de reducir aún más el grado de violencia presentado en la serie. Lo intentó, pero algunos episodios resultaban tan perjudicados por esa reducción que era casi imposible emitirlos.

El personaje se estaba convirtiendo en alguien más complicado. Atomu "*se transformó en alguien más comprensivo y menos inocente, y más duro al enfrentar a los malos. Comenzó a desarrollar la reputación de que* 'No podías pelear con Atomu y sobrevivir'. *Mientras tanto, Astroboy también creció en emociones, que residían en valores personales como la capacidad de hacer amigos y de sacrificarse por el bien general*".[4]

Para desagrado de la NBC, la tercera temporada de **Tetsuwan Atomu** orientó sus argumentos hacia un tipo de ciencia-ficción más "cerebral". Los timoratos ejecutivos de la cadena decidieron que aquel material era demasiado intelectual para un público infantil y comunicaron a la Fuji que dejarían de comprar episodios. Ciento cuatro, argumentaban, eran suficientes para mantener la serie viva a base de reposiciones.

Esto ocurrió en 1964, el mismo año en que Tezuka estrenó un largometraje cinematográfico con su personaje, titulado **Tetsuwan Atom uchu no yusha** (t.l.: "El valiente del espacio").

Este lado del paraíso

NBC Enterprises volvería a tratar con la Mushi para adquirir **Jungle Taitei** (*Kimba, el león blanco*-1965/66) y su continuación, **Jungle Taitei susume! Leo** (1966/67). Mientras tanto, Osamu siguió produciendo capítulos de **Tetsuwan Atomu** para la Fuji, hasta completar los 89 que conformaron las temporadas tercera y cuarta.

A esa altura, era el propio autor quien tenía problemas con el personaje; "*Tezuka se encontró con Atomu en las mismas circunstancias que Arthur Conan Doyle respecto a su Sherlock Holmes. El personaje estaba consumiendo su tiempo totalmente, impidiéndole la concreción de nuevos proyectos. Atomu tenía que ser asesinado. Por eso, en 1966, el episodio 193 requirió que Atomu volara personalmente con una bomba atómica hacia el centro del sol, para salvar a la Tierra*"[5]. Pero como sucedió con Sherlock Holmes, Astroboy tuvo que ser revivido a pedido del público, y apareció especialmente en especiales de televisión, mientras que algunos personajes de su elenco interpretaron papeles secundarios en otras series y películas de Osamu.

En 1973, Mushi fue a la quiebra y los elementos del estudio, incluyendo todas sus producciones fílmicas, fueron confiscadas por la ley. Pero Osamu (que nunca dejó de dibujar *manga*) no se arredró y volvió a la animación fundando Tezuka Prod. Con la cual hizo entre dos y tres películas por año y varias series de televisión, entre las cuales figuró la *remake* en colores de **Astroboy**, en 1980.

Un tiempo antes, Osamu había vuelto a dibujar a Atomu en un estilo de líneas delicadas que al parecer no había sido del agrado del público, aunque decidió utilizarlo para la nueva serie animada. La línea argumental también difería de la del viejo programa, por lo que esta *remake* debió soportar la crítica fácil de los nostálgicos a ultranza. "*Tezuka usó su delicado Atomu con cara de bebé para colocarlo en historias deliberadamente pensadas para arrastrar al personaje hacia situaciones patéticas. Esto resultaba demasiado difícil de soportar, incluso para los japoneses. La serie murió miserablemente a causa de los ratings y eventualmente también Tezuka se avergonzó de ella. Fue poco ceremoniosamente discontinuada después de la primera temporada*".[6]

Esos 52 capítulos de **The New Adventures of Astro Boy** tampoco fueron un éxito en Estados Unidos cuando se emitieron allí, en 1985. Sin embargo, para quienes crecieron con la vieja serie, en su versión occidental (canal 11, de lunes a viernes a las 12:30hs.), ver estas aventuras más adultas, menos lavadas, supuso asomarse a aquella zona que la NBC cercenó por creer demasiado intelectual y densa:

-En la *remake* de uno de los episodios originales, Astroboy rescataba a los pasajeros de una gran nave espacial, pero dejaba a sus saboteadores abandonados en la Luna.

-En otra aventura, uno de sus enemigos es un gigantesco y poderoso robot que sería un personaje recurrente en la serie. Con el correr de los episodios, Astroboy descubría que se trataba de su hermano, ya que habían sido contruídos sobre el mismo diseño, y por lo tanto se plantea a sí mismo el conflicto entre la filiación y lo que considera su deber.

-En un episodio que transcurre en un parque de diversiones hay un cerebro electrónico que responde las preguntas de los niños. Aparece Astrita y lo consulta acerca de la existencia de Dios. Ello confunde al aparato y lo lleva a declarar que, como lo sabe todo, Dios es él. Para demostrarlo, descontrola todas las atracciones del parque arriesgando las vidas de los usuarios, hasta que llega Astroboy y lo derrota. Al final del episodio se descubre que, en realidad, la locura del cerebro electrónico ha sido provocada por una cucaracha que se coló en sus circuitos. Astroboy declara: "*Supongo que hay una moraleja en todo esto, pero no imagino cuál puede ser*".

Osamu Tezuka murió el 9 de febrero de 1989, si es que se puede concebir que los dioses mueran.

Notas

1. Tezuka adaptó esta historia por lo menos otras dos veces, en la serie **Goku no Daiboken** (1967) y en un film de 1989.

2. *Ozamu Tezuka: 40 years of Cartoons* (Akita Publishing Co., 1984).

3. *Eureka*, revista italiana de comics; citada por Alfons Moliné en *Dragon Ball*, nº 7 (Planeta-Agostini Comics).

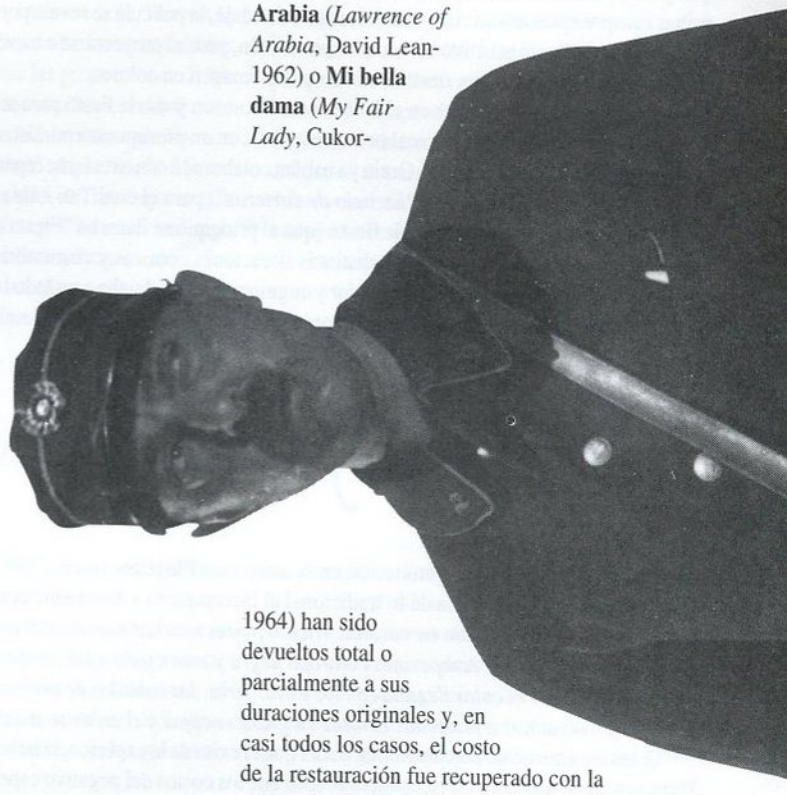
4. Shawnee Kleckner, *Astro Boy Episode Guide* (s. d.)

5. *Idem.*

6. *Idem.*

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

Tati



Desde los '80 numerosas películas han sido recuperadas mediante complejos procedimientos de restauración. El historiador británico Kevin Brownlow pasó varias décadas tratando de devolver al **Napoleon** de Abel Gance su duración de siete horas, sus secuencias en pantalla ancha y los tonos de color que tuvo cuando se estrenó en 1927. El alemán Enno Patalas ha demostrado una vocación similar para recuperar varios títulos de Fritz Lang y F. W. Murnau, diversamente maltratados y modificados por el paso del tiempo.

Pronto fue evidente que no sólo el cine mudo necesitaba atención, sino también que muchos títulos más modernos ya no circulaban como debían. Films como **Nace una estrella** (*A Star Is Born*, George Cukor-1954), **Espartaco** (*Spartacus*, Stanley Kubrick-1960), **Lawrence de Arabia** (*Lawrence of Arabia*, David Lean-1962) o **Mi bella dama** (*My Fair Lady*, Cukor-1964) han sido devueltos total o parcialmente a sus duraciones originales y, en casi todos los casos, el costo de la restauración fue recuperado con la nueva circulación del film. Así se financiaron elaboradas investigaciones para localizar negativos, cuidadosos procesos químicos para recuperar colores y nuevos doblajes de escenas cuyo audio no fue conservado.

Pero entre las restauraciones más recientes destaca el caso de **Día de fiesta** (*Jour de fête*) un clásico de la comedia cinematográfica que el actor y realizador francés Jacques Tati (1908-1982) había dirigido en 1947. Aunque siempre circuló en blanco y negro, el film había sido concebido y realizado en colores y el hecho de no poder exhibirlo así constituyó la primera de las grandes frustraciones artísticas que Tati enfrentó a lo largo de su carrera. Ahora esos colores se recuperaron, después de un trabajo que merece calificarse de excepcional y que contó con el apoyo de Sophie Tatischeff, hija de Jacques Tati. El esfuerzo culminó en 1994, con el estreno comercial de **Día de fiesta** en colores, y su posterior distribución masiva en video. ▶

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

Un rodaje económico

En 1947, Jacques Tati era un joven cómico con amplia experiencia teatral, que además había participado como actor en algunos films. Durante el rodaje de uno de ellos, **Sylvie et le fantôme** (de Claude Autant-Lara, 1946), Tati conoció al productor Fred Orain, un hombre que trabajaba en distintos rubros técnicos desde 1931 y que había adquirido un sólido prestigio como jefe de producción, particularmente por el clásico **Sombras en el paraíso** (*Les enfants du paradis*, Marcel Carné-1945). Ese prestigio derivó en que Orain tuviera, después de la guerra, la responsabilidad oficial de desarrollar diversas estrategias orientadas hacia la reconstrucción económica y técnica del cine francés.

Después de casi un lustro de interdicción, las películas norteamericanas habían inundado las pantallas francesas y uno de los elementos importantes en esa supremacía era el color, que el cine francés todavía no había conseguido industrializar. Los costos prohibitivos de los sistemas de color extranjeros (básicamente el Technicolor norteamericano y el Agfacolor alemán) explican el desmesurado entusiasmo que se apoderó de Fred Orain cuando supo que existía un taller francés empecinado en la elaboración de un proceso de color sencillo y económico. El taller se llamaba Thomson y el proceso de color sobre el cual trabajaba era completamente original: sometida a un estampado especial, la superficie de la película virgen blanco y negro se cubre de lentillas microscópicas, que por medio de filtros reciben y registran la imagen separada en sus componentes rojo, verde y azul. Luego del rodaje, la película se revela por inversión y a simple vista tiene el aspecto de un positivo blanco y negro común, pero al proyectarse a través de filtros similares a los utilizados durante el rodaje, devuelve una óptima imagen en colores.

Orain vio algunas pruebas en el laboratorio Thomson y eso le bastó para anunciar que iba a producir el primer largometraje francés totalmente en color, con un presupuesto minúsculo y con el equipo técnico trabajando en cooperativa. Tati y Orain ya habían colaborado con excelente repercusión en un cortometraje titulado **Ecole de facteurs** (t.l.: "*Escuela de carteros*") para el cual Tati había concebido a François, un empeñoso cartero de pueblo. **Día de fiesta** (que al principio se llamaba "Fiesta en el pueblo") retomaba al cartero François como vínculo entre distintas situaciones cómicas y costumbristas que tienen lugar en el pueblo de Sainte-Sévère. Como realizador y coguionista, Tati dejaba a un lado la estructura tradicional del relato para aproximarse a un modelo de conjunto dinámico y coherente, que elaboraría en películas posteriores hasta alcanzar una culminación en la ambiciosa **Playtime** (*Idem.*, 1967). Su aproximación al uso del color también se apartaba de lo tradicional al incorporarlo activamente como recurso expresivo: "*Me costó mucho hacer este film en colores. Hice repintar muchas puertas del pueblito en un gris bastante oscuro, vestí a todos los campesinos con ropa negra y sobre todo a las campesinas, para que no hubiera casi nada de color. El color llegaba con los extranjeros, los caballos de madera, la feria. Cuando la fiesta terminaba, volvíamos a poner los colores en grandes cajas y el color se iba de la ciudad.*"

Orain era entusiasta pero no idiota. Sabía que el éxito de la experiencia beneficiaría tanto al laboratorio Thomson como a él, y en consecuencia acordó que los costos del negativo especial, del material necesario para obtener una primera copia utilizable y el salario de un operador especializado, correrían por cuenta del laboratorio. También suprimió el riesgo del experimento al disponer el rodaje simultáneo de todas las tomas en blanco y negro, con un segundo operador. Esa precaución, sin la cual el film hubiera permanecido inédito, obligaba a rodar todo dos veces. Como Tati, a la manera de los grandes cómicos mudos, daba forma a las situaciones improvisando durante el rodaje, hubo sensibles diferencias en el material tomado por cada cámara.

El equipo nunca vio un solo metro del material color en proyección. Como recordó después el director de fotografía Jacques Mercanton: "*Del material blanco y negro recibíamos normalmente todo lo filmado y lo veíamos en Le Chatre, un pueblo situado a unos quince kilómetros de Sainte-Sévère. Así verificábamos los ángulos de cámara, la calidad de la imagen y el trabajo de los actores. En cuanto al material color, durante el rodaje sólo nos mandaban cada tanto pequeños trozos de película blanco y negro, cuyo color sólo podía verse a través de una lupa especial que tenía el cameraman de la Thomson. Esos colores maravillaban a todo el mundo*". Mientras el equipo realizaba el film en Sainte-Sévère, los técnicos del laboratorio Thomson intentaban obtener una buena copia color de ese material maravilloso, pero nunca lo lograron. Cuando el rodaje terminó, el laboratorio debió admitir su fracaso y Tati comenzó a trabajar en el montaje sabiendo que el film no sería en colores. Una escena adicional, cuya necesidad Tati advirtió durante el montaje, fue entonces filmada exclusivamente en material blanco y negro.

En un último intento desesperado, Orain encargó a Jean Mousselle, un especialista en efectos ópticos ajeno a los laboratorios Thomson, que hiciera lo que pudiera para obtener una copia en color. "*Pero no pude: la imagen quedaba demasiado contrastada y tenía mala definición. Examinados con una lente especial, los originales poseían una bellísima calidad. El estampado de la película virgen y el revelado habían sido muy bien realizados por la gente de Thomson, pero los problemas que presentaba la duplicación eran insalvables*".

Durante años, Tati no se resignó a la pérdida de sus colores. Conservó personalmente todo el material original del film y consultó el problema con diversos laboratorios franceses y extranjeros, sin ningún éxito. En 1964, establecido como uno de los mayores realizadores contemporáneos con **Las vacaciones del Sr. Hulot** (*Les vacances de Monsieur Hulot*, 1953) y **Mi tío** (*Mon oncle*, 1958), Tati decidió vengarse de los colores evadidos y presentó una nueva versión de **Día de fiesta**, en la que diversos elementos significativos de algunas tomas (un banderín, un globo, los motivos de una ruleta) fueron coloreados a mano mediante una técnica conocida como *rotoscopía*, muy utilizada en el cine de animación. Para esa versión Tati volvió a Sainte-Sévère y filmó algunas escenas para agregar el personaje de un pintor, cuyo uso del pincel justifica la presencia de los nuevos colores. Era un consuelo modesto, pero el film tuvo una mayor circulación pintado de ese modo.[1]

El realizador hizo pública sólo en raras oportunidades su extraña pérdida, pero nunca la olvidó. En el guión de **Confusion**, una sátira a la TV que nunca logró filmar, Tati describe el fracaso de un imaginario sistema óptico experimental que no respeta formas ni colores.

Día de fiesta

A la conquista del color perdido

En 1987 el fotógrafo y documentalista François Ede se interesó por la historia de **Día de fiesta** y se puso en contacto con la hija de Tati, Sophie Tatischeff, que conservaba todo el material original del film en un depósito. "*A primera vista, nada permitía distinguirlo de una copia positiva en blanco y negro*", escribió después Ede[2]. "*Con una lupa de gran aumento pude distinguir hendiduras verticales que delataban el estampado del material, y también que bajo cierta incidencia luminosa, los colores del espectro se formaban sobre su superficie. **Día de fiesta** era una película 'criptocromática', es decir, de colores ocultos. Existían, pero de manera virtual, como en aquellos antiguos pergaminos escritos con tinta invisible, que sólo el destinatario podía leer por medio de una solución química especial. Pero en esta ocasión la química no podía ayudarnos a recuperar las imágenes: el procedimiento de la Thomson era de naturaleza puramente óptica*". Así como los colores del espectro se forman en una burbuja de jabón debidamente iluminada, los colores de **Día de fiesta** estaban ocultos en

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

o el extraño caso del color robado

las pequeñas lentillas que el estampado especial formaba en la superficie de la película.

En archivos y bibliotecas, Ede verificó que los orígenes de la idea se hallaban en diversas experiencias patentadas desde 1909 por los franceses Rodolphe Berthon y Albert Keller-Dorian, y comprobó que la limitación era siempre la misma: nadie había podido obtener copias de calidad aceptable. El empleo práctico del procedimiento estaba condenado a un solo original, único e irreproducible. Sucesivas entrevistas con Mercanton, Mousselle, Orain y otros implicados en el film permitieron a Ede reconstruir la historia de su rodaje, obtener invalorables fotografías de filmación y precisar la naturaleza del problema que se había propuesto resolver. Paralelamente se entrevistó con tres técnicos que habían trabajado en el laboratorio Thomson. Uno de ellos, ex ingeniero en jefe del laboratorio, le fue singularmente sincero: "*Fred Orain nunca conoció exactamente nuestras dificultades porque se las ocultamos. Fue un riesgo. Fue ciertamente una aventura en la que todos apostamos al futuro*".

De esa investigación, y de pruebas artesanales que realizó con algunos fotogramas, Ede obtuvo una primera certeza: toda experiencia estaba condenada de antemano hasta que no se pudieran determinar con precisión las características de la óptica y de los filtros utilizados en el rodaje. Ede repasó las fotos de filmación, pero ninguna había sido tomada lo suficientemente cerca de las cámaras como para permitirle identificar sus lentes. Sin embargo, en una de las fotos se veía con nitidez una de las cajas especiales en las que se guardan las cámaras. Ede examinó la foto con una lupa y advirtió que la caja tenía impreso en uno de sus lados el número 6.450: ese detalle permitía suponer con fundamento que las cámaras eran alquiladas. Con decisión, Ede se dirigió a la casa Chevereau, la más antigua alquiladora parisina de equipos de rodaje. En el depósito del material obsoleto y con la ayuda entusiasta del propietario de la firma, Ede encontró la caja 6.450, dentro de la cual reposaba la cámara de **Día de fiesta** y todo su juego de lentes.

A ese extraordinario descubrimiento principal se sumaron otros datos más espontáneos acerca de la apertura del diafragma y la disposición y el diámetro de los filtros, que le proporcionaron los ex técnicos del laboratorio Thomson, para quienes ayudar a Ede a resolver un problema de tantos años se había vuelto una cuestión de honor. Instalados en una cabina del moderno laboratorio G.T.C., con el proyector adecuadamente modificado, Ede, Sophie Tatischeff y un equipo reducido de asistentes pudieron ver por primera vez algunos planos del material original, con todos los colores en su sitio. La restauración del film podía comenzar.

Otros problemas

Hacia falta un juego de lentes especial que, fabricado a partir de todos los datos conocidos, permitiera imprimir de una vez por todas todo el material original de **Día de fiesta** en un positivo color normal. En cuanto pudo obtener financiación para hacerlo, Ede recogió todos sus apuntes y una muestra del material, y se dirigió a la fábrica de ópticas Thevon, en Montreuil. Allí sorprendió a sus técnicos con la complejidad del proceso de color más rebelde de la Historia del Cine. Uno de ellos, después de examinar el material, le explicó admirado que "*el proceso anticipaba la tecnología contemporánea en micro lentillas, que se aplica con resultados revolucionarios en astronomía*".

No había que sorprenderse del sucesivo fracaso de tanta gente: a la computadora de la Thevon le llevó cuatro días sacar los cálculos matemáticos necesarios para determinar las proporciones de las lentes, con una precisión inconcebible en 1947 y sin la cual el color no aparecería. Mientras en la Thevon se trabajaba, Ede se trasladó al pueblo de Sainte-Sévère para sacar fotografías de los lugares que aparecen en el film. Esas fotografías servirían luego de guía para que después la dosificación del color en el laboratorio fuera correcta.

Cuando el juego de lentes estuvo listo, Ede se encerró en el laboratorio G.T.C. y realizó diversos ajustes en los equipos que se iban a usar para hacer la copia. Si la luz no era la correcta, si había una imperfección mínima en la ventanilla de la copiadora, si la superficie del film no estaba inmaculada, el color se reproducía invariablemente mal. Sólo después de varias pruebas obtuvieron los primeros resultados aceptables.

Una vez copiado el material, había que armar el film como si fuera un rompecabezas. El material color nunca había llegado al proceso de montaje: las latas tenían cientos de tomas sueltas, que Sophie Tatischeff tuvo que ver y clasificar, comparándolas con una copia de la versión conocida en blanco y negro. En teoría, como cada plano había sido filmado dos veces, debía haber un exacto equivalente color de todos los planos en blanco y negro. Tal correspondencia era deseable pero también necesaria, porque la nueva versión en colores debía llevar la misma banda sonora grabada en 1947 para la versión en blanco y negro. En la práctica la correspondencia sólo se dio relativamente, en parte porque Tati no había repetido rigurosamente la acción de cada toma, y en parte a causa de la secuencia completa que había sido hecha meses después del rodaje principal, únicamente en blanco y negro.

Los tiempos que no correspondían se ajustaron realizando una nueva edición de sonido, pero la cuestión de la escena en blanco y negro exigía una solución más radical. "*Podíamos integrarla como estaba en el medio del material color, diciendo claramente al público que esas escenas no podían restaurarse, pero eso tenía el inconveniente de perturbar el ritmo general del film, provocaba una ruptura en la continuidad y parecía poco satisfactorio por razones puramente estéticas. Otra solución consistía en suprimirla totalmente, pero sabíamos que Tati la había filmado para dar mayor verosimilitud a sus personajes. Era obvio que no podíamos suprimir algo cuya necesidad Tati descubrió durante el montaje, es decir, que era esencial para él. Había que pensar otra cosa*". La solución final fue revolucionaria y consistió en utilizar un recurso que ha sido vilipendiado por casi todo cinéfilo purista: la colorización digital. Toda la escena faltante fue colorizada por computadora, con un sistema similar al utilizado por Hollywood para cientos de films en blanco y negro. Sólo que el proceso fue supervisado por Ede y se aplicó reproduciendo estrictamente el patrón de color del resto del material, para que fuera imposible distinguir la diferencia. Los resultados fueron óptimos y Sophie incluyó la escena en el nuevo montaje del film.

La copia final de **Día de fiesta** en colores estuvo lista el 26 de octubre de 1994. En noviembre se la estrenó en París. En mayo de 1995 fue editada en video, mientras algunas salas de arte y ensayo todavía la exhibían. "*Sin Tati, semejante empresa era delicada, por no decir peligrosa*", escribió Ede. "*Pero, por encima de toda la documentación que reunimos, el conocimiento íntimo que Sophie tiene de la obra de su padre, la complicidad que los ligaba y la mirada particular que compartían sobre la gente y las cosas, constituyen las mejores garantías de nuestro respeto hacia el espíritu del film*".

1. En Argentina el film sólo circuló comercialmente esta nueva versión, desde 1965.

2. François Ede narró la historia de la restauración de **Día de fiesta** en un libro titulado *Jour de fête ou la couleur retrouvée*, ed. Cahiers du Cinéma, 1995. De allí proviene la mayor parte de la información de esta nota.

por Fernando Martín Peña

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

el cine de los '90

Al decir, "*El Cine de los '90: Los dioses han muerto*", hay una evidente resonancia nietzscheana, en tanto para Nietzsche el dolor, el sufrimiento y la crueldad crean la memoria de los seres humanos. Dolor y sufrimiento del hombre que resiste autónomamente en el centro del universo; dolor del artista que podría resumirse cuando Zaratustra decía "*¡Ten cuidado de los buenos y de los justos!. Adoran crucificar a los que inventan su propia virtud, odian al solitario*". Ese dolor de la creación es el que se ha ido evaporando a favor de ese estado de indolencia en que pareciera que el consumo ha sumido al arte. Estado de desacralización, donde el arte ha perdido su contacto con lo trascendente: de allí la idea de "un mundo sin dioses". El cine de los '90 arrastra una triple pérdida que no ha podido ser procesada, ni reparada. Por un lado, la muerte de los grandes maestros del cine; por otro lado, la muerte de las utopías –entendiendo a estas últimas como las utopías en el plano del lenguaje cinematográfico–; y finalmente, la muerte de los grandes relatos. Esas tres ausencias, parecen haber conducido a esta suerte de intemperie estética.

Pero para llegar a los '90, es conveniente trazar un panorama de los '70 y '80, para advertir ciertas insinuaciones, ciertos elementos que contribuyeron o fracasaron para que arribemos al estado de las cosas actual.

Los '70

Los inicios de los '70 vieron nacer obras elusivamente apocalípticas. Algunos ejemplos: **Ultimo tango en París** (1972), de Bertolucci, **La gran comilona** (1973), de Ferreri, **Saló** (1975), de Pasolini, **Grupo de familia** (1974), de Visconti, **Solaris** (1971), de Tarkovski, **Barrio chino** (1974), de Polanski, **La conversación** (1973), de Coppola, **Casanova** (1974), de Fellini, **Trama macabra** (1975), de Hitchcock.

En esas obras, los grandes autores imaginan universos cerrados y claustrofóbicos, espacios en los cuales hay que recluirse para esperar la muerte (Ferreri, Visconti, Coppola), o donde hay que recluirse para evitar recordar el pasado (Bertolucci), o porque el retorno a un cierto modelo de mundo es por completo inviable (Fellini, Polanski). Es como si no tuvieran otra posibilidad que pensar cada uno su *requiem* ante la caída del sueño de Mayo del '68, en la medida en que el anhelo de "*la imaginación al poder* " había sido derrotado en su implementación práctica, cuanto menos transitoriamente.

Después, el arte cinematográfico pareciera haberse reacomodado, habituándose a "la muerte de los padres" –tematizada por Apocalypse Now (1979), de Coppola–, a la idea de un cine que ya no tenía a John Ford ni a Jean Renoir. Ante esta nueva realidad, el cine volvió a proponerse como un espacio de la utopía, pero esta vez la utopía consistía en recuperar el único territorio que no podía ser horadado: el territorio de la subjetividad del artista. El cine ayudaría a cambiar el mundo. Por lo que la pregunta era: ¿cómo hacerlo? Y la respuesta se planteó en el plano del lenguaje: así, el cine recuperó la subjetividad del hacedor como el arma decisiva ante la homogeneidad que se avecinaba. La subjetividad como una zona liberada a la que el desarrollo de las corporaciones económicas no podía ingresar. Desde entonces y hasta hoy –de Fellini y Godard a Ken Loach y Frears, o hasta Almodóvar y Kieslowski–, la subjetividad ha venido siendo el territorio inexpugnable que no puede ser vencido. La subjetividad puesta como un escudo ante las leyes del pragmatismo y la asimilación de los públicos.

La noción de "nacionalidad", que fuera el centro del desarrollo de muchos cines nacionales en los albores de los '60 –como el de Suecia, Polonia, Checoslovaquia, Brasil o Hungría–, fue en el curso de los '70 uno de los rasgos diferenciadores ante el reflujo que se advertía en la galaxia-Hollywood. Los "nuevos cines nacionales" se multiplicaron: en Australia, en China, en Alemania. Esa "subjetividad" marcaba la diferencia, y la decisión de Hollywood consistió en intentar contrarrestarla "tentando" a esas voces inùsitadas, tratando de incorporarlas o, mejor aún, de acallarlas.

Los '80

Los '80 definen un tiempo de interrogación y perplejidad en que los artistas no quieren terminar de creer el nuevo diseño del mundo. Batallan, pero no terminan de convencerse de que hay un espíritu mercantil irreversible. En términos industriales, el cine se "globaliza" a gran velocidad y empieza a asomar la idea de los "consorcios del espectáculo": Ted Turner compra en bloque los viejos clásicos y los vuelve a poner en circulación "coloreándolos" para las nuevas generaciones aunque Scorsese se ponga a la cabeza del salvataje de las copias en blanco y negro y otros cineastas se adhieran; a su vez *Time* se alía a Warner y terminan de definir un proyecto de "aldea global audiovisual"; y finalmente, la empresa japonesa Sony adquiere la productora norteamericana Columbia, con lo que la heterogeneidad de capitales no hace sino, paradójicamente, limar las autonomías en el uso del lenguaje. Y el cine, otra vez, tematiza su perplejidad no exenta de nostalgia y duelo. Por un lado, la nostalgia y el duelo causados por la muerte sucesiva de autores decisivos de la "dos épocas del cine": de los grandes y sabios maestros de la "Edad de Oro", como Buñuel, Hitchcock, Welles y Capra; y de los "maestros renovadores" que se van prematuramente, como Truffaut, Fassbinder y Tarkovski. Es como si esto marcara un duelo del que el cine tardará años en salir.

Por otro lado, al modo de **Blade Runner**, film de Ridley Scott y una de las obras claves para comprender el cine de los '80. Allí, frente a la paranoia ante un futuro amenazador gobernado por corporaciones impiadosas que hacen de la "clonización" un instrumento des-humanizador, el director Scott contraponía la posibilidad de imaginar y amar, es decir la posibilidad de la subjetividad como único territorio invencible. El cine parece invertir los postulados kafkianos, diciendo: no hay mecanismos de control económico, político o estético que puedan derribar la voluntad de pensar, aunque el mundo amenace con encaminarse hacia otra dirección o instaure valores disímiles con los nuestros. No están distantes de esta cosmovisión otros films de anticipación como **Terminator** (Cameron, 1984) o **Sobreviven** (Carpenter, 1988), u obras de otros géneros y tan disímiles como pueden serlo **Después de hora** (Scorsese, 1985), **Tucker, un hombre y su sueño** (Coppola, 1988), **Stalker-La Zona** y **El sacrificio** (Tarkovski, 1979 y 1986), o **Identificación de una mujer** (Antonioni, 1982).

En tercer término, los autores se guarecen en *bunkers* construidos muy artesanalmente. La palabra *bunker*, el empleo de la terminología bélica, es

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

por Sergio Wolf [primera parte]

los dioses han **muerto**

porque se trata de una batalla, una batalla que empezaba a librarse. Y la batalla es siempre la batalla por el sentido: por el sentido del mundo, por el sentido de las cosas, por el sentido del arte. Los creadores tratando de construir sus *bunkers*, entonces. *Bunkers* que les garanticen su mirada subjetiva sobre el mundo. A veces, como en Woody Allen –de **Manhattan** (1979) a **Crímenes y pecados** (1989)– tratando de cuidar la fidelidad a un estilo en productoras pequeñas que le aseguran el control absoluto de su obra. O haciéndolo en grandes productoras y con presupuestos gigantescos, como Kubrick –de **El resplandor** (1980) a **Nacido para matar** (1987)– pero traduciéndose en un espacio cada vez más amplio entre obra y obra. En otros casos, como en los de Wenders –de **París Texas** (1984) a **Las alas del deseo** (1988)– o Scorsese –de **El toro salvaje** (1980) a **Buenos muchachos** (1989)–, se concentran pugnando por recuperar la Historia del Cine, por dar una vuelta de tuerca y re-pensar la tradición cinematográfica y su modo particular de relacionarse con esa tradición. Otros, se encierran –como Tornatore en **Cinema Paradiso** (1989) o más tarde Scola en **Splendor** (1991)– a llorar lastimeramente por la muerte del cine. Y en otros casos, los menos –como Kieslowski en el "**Decálogo**"– se dedican a edificar una "obra conceptual", intentando dar forma a sus films con la libertad de un pintor o un compositor.

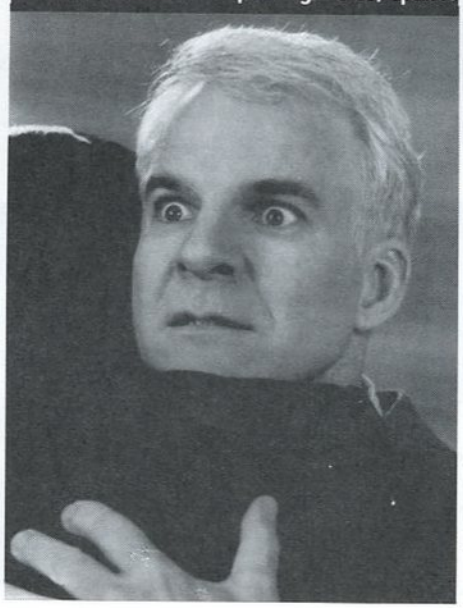
1. Los '90: a modo de introducción

Los '90 consolidan esa "*geopolítica audiovisual*": las cinematecas pasan a ser los canales de cable perdiéndose ese aura sacralizada que es la sala de cine, y así la televisión termina de privatizar las emociones que antes eran el fruto de una experiencia en comunión. En un mundo desacralizado, el espectador también ha perdido el respeto que le tenía al cine. La ética y la confianza de los "autores" de cine en que el lenguaje tenía una cierta autonomía, parecen rasgos de un pasado sin retorno.

A esa autonomía –que siempre fue una bandera de los cineastas–, los '90 contraatacan con la idea de la "*infección*". Si en los '30 y los '50 las vanguardias cinematográficas cuestionaron la supuesta pureza de la narración clásica y dinamitaron las convenciones con que se creaba sentido, lo hicieron buscando una "*infección*" en cuanto al lenguaje. En todo caso, sustituyeron lo que entendían un optimismo excesivo que se desprendía del cine de Hollywood, "infectándolo" de realismo, o en procura de experimentar con el instrumental o las herramientas propios del cine.

Los '90 son una inversión o retroceso respecto de lo producido por las vanguardias: son el período de los "virus" –del virus informático al virus del amor–, y en este período todo parece haberse infectado. La publicidad le inoculó su bacilo al cine, el ritmo televisivo ha hecho lo suyo, la informática otro tanto, los *video-games* influyeron a su manera. La infección como mezcla, como red de contagio que vulnera las únicas defensas que tenía el cine: su lenguaje y su tradición. Y la infección última: el dinero, dando el golpe decisivo. El dinero puesto como principal argumento de seducción para el espectador y como reproductor de "efectos" con que hacer que se consuman esas inversiones gigantescas.

Así, el cine se distancia de la narración como problema y adopta los "efectos": efectos tecnológicos, efectos televisivos, efectos dramáticos. Alguien podrá decir que siempre hubo cine concebido en base a "efectos" que pudieran reemplazar lo más difícil de conseguir, que es el impacto de la obra de arte. Lo que ocurre es que nunca ha habido tamaña homogeneización: quedaron solamente unos pocos géneros, apenas



quedó en pie un puñado de planteos y resoluciones posibles para las historias, han pervivido los films cuya perfección técnica es un "valor estético" que aparece como más relevante que aquello que dicen o que el modo en que lo dicen.

2. Clasicismo del cine: remake y tradición perdida

A esas defensas, al lenguaje y a la tradición, la década del '90 tiene algo para proponerles: amnesia. No hay pasado, sino puro presente; no hay tradición, sino corte generacional. No es extraño, en este sentido, que uno de los ejes del cine de la década del '90 consista en rendir culto al reciclaje y la *remake*, que vuelva hacia las historias de viejos films y series de los '40, '50 y '60. Sin embargo, pareciera una decisión en extremo contradictoria, ésta de retornar a los clásicos como "fuente" y luego proponer amnesia.

Al fin, la idea de cultura es lo contrario de la idea de un mundo concebido en torno de un puro presente. Y la vuelta o retorno sobre esos "clásicos" del cine, es una prueba. Podría ampliarse la perspectiva sobre los clásicos del cine trazando un arco más largo: si los '70 habían enarbolado un culto *retro* –**El padrino** (Coppola, 1972), **Barrio chino**, **Adiós muñeca** (Richards, 1975), **¿Qué pasa, doctor?** y **Luna de papel** (Bogdanovich, 1972 y 1973)– y los '80 habían desplegado una ironía muchas veces paródica sobre ellos –**Silverado** (Kasdan, 1985) respecto de **El Dorado** (Hawks, 1967), **Simplemente sangre** (Coen, 1984) respecto de **El cartero llama dos veces** (Garnett, 1946), por tomar apenas dos casos–, entonces, lo que hacen los '90 con ellos es intentar seguirlos al pie de la letra y por tanto borrar su existencia pasada, como si nunca hubieran existido.

No está de más apuntar que este reciclaje no es unívoco, y que no es similar la manera de recuperar la serie en el film **El fugitivo** (Davis, 1993) que aquella con la que intentaron revitalizar **Maverick** (Donner, 1994). Es decir: más allá de que el film "deba" mantener el tono de la serie original, hay una zona que el director no tiene más remedio que afrontar a través de un conocimiento de la narración. Y es precisamente en esa zona donde se advierten los fracasos y pueden establecerse las distancias.

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

Si ya el hecho de producir *remakes* es un síntoma, el material en sí –los films– deviene en síntoma de la transformación operada en el territorio del relato y la puesta en escena. Lo interesante o revelador es que entre las versiones primigenias de **El padre de la novia** y **El padre es abuelo** (1950 y 1951, respectivamente) realizadas por Vincent Minnelli con Spencer Tracy, y las recicladas por Charles Shyer en 1991 y 1995 con Steve Martin, hay algo que se ha perdido: un "saber hacer" y una "visión del mundo".

En primer término, detrás de la versión antigua –de este u otro clásico convertido en *remake* en los '90– no había un manojo de abogados y financistas opinando sobre tal o cual escena, o un consorcio de ejecutivos: estaban Vincent Minnelli, o bien Otto Preminger, o John Huston, o Frank Capra, o Alfred Hitchcock. En todos ellos, la historia a contar era un pretexto para lo que de igual modo iban a decir, sea cual fuere el género o el argumento de ocasión. Había un "saber hacer" y "una visión personal del mundo", y ésto era respetado por quienes discutían con ellos, desde el plano del cine.

Y en segundo término, más que un consorcio de abogados tenían frente a ellos –y más allá del mayor o menor despotismo del "cabeza de estudio"– gente con quien dialogar, ya se trate de Darryl F. Zanuck, o de David O. Selznick, o de Jack Warner, o algún otro *mogul* de análogas proporciones. Se hablaba de costos en función del lenguaje o de "lo que pedía la historia" [1]. Y a modo de evidencia respecto de un "saber hacer" y de una "visión del mundo", no parece casual que haya sido justamente Alfred Hitchcock a quien más veces se recurrió para convertir sus films en *remakes*.

3. Clasicismo del cine: filiación y denuncia

Parece una evidencia más del imperio de la amnesia, que los '90 se obstinen en proponer obras cinematográficas desprovistas de inscripción neta en un pasado cinematográfico. Más bien, pareciera que la opción consiste en perder esas marcas de filiación. No es solamente que se pierda la cinefilia –que no sería el problema central–, sino que se pierden los rastros de modelos de representación desde los cuales continuar caminos o abordajes del hecho cinematográfico. Es un problema de gramática: se olvidan las "conquistas" que el cine produjo en el plano del lenguaje, tanto desde la teoría como desde la práctica en tanto campo de experimentación.

La sombra de ese pasado no puede desconocerse, sino resolverse desde las mismas películas. Esto quiere decir lo siguiente: un escritor argentino que pretende trabajar sobre el relato breve no puede hacer como si Borges no hubiera existido, teniendo que "resolver" esa presencia y esa escritura; análogamente, quien trabaje sobre la modalidad de los *raccontos* no puede hacer como si Mankiewicz o Welles jamás hubieran existido, teniendo que "resolver" esas presencias y modos de escritura; o alguien que pretenda deconstruir las convenciones

del lenguaje del cine no puede desconocer a Godard, o alguien que anhele narrar la concomitancia entre tiempo real y tiempo de la obra fílmica no puede hacer como si Antonioni o Wenders no hubieran existido, debiendo "resolver" su relación con ese pasado.

En este sentido, las dos tradiciones –la del clasicismo de Hollywood y la de las ya clásicas vanguardias–, han perdido terreno como zona a actualizar o discutir. Aunque la aparición de Hal Hartley con **La verdad increíble** (1991) y **Confía en mí** (1992) parezca demostrar que ciertos modos de pensar la narración promovidos por Godard están siendo vueltos a poner en circulación, esto no debe llamar a engaño. O, aunque Richard Linklater en **Antes del amanecer** (1994) retome el vagabundeo en la línea de la Nouvelle Vague, reflexionando indirectamente, además, sobre la estética americana y la europea a través de su pareja protagónica. O, aunque Woody Allen haya dado un giro respecto de sus filiaciones, dejando atrás a Bergman y Fellini para recuperar el cine de su país, desde Frank Capra en **Alice** (1990) a Cassavetes en **Maridos y esposas** (1992), hasta llegar al film de *gangsters* de los '30 en **Disparos sobre Broadway** (1994) o el musical en **Poderosa Afrodita** (1995).

De todos modos, tanto en Hartley como en Allen, hay implícita una denuncia. Denuncia respecto de qué ha pasado con el clasicismo, o a qué quedó reducido el clasicismo. En rigor, parecieran estar hablando de Hollywood. De eso hablaba Clint Eastwood en **Cazador blanco, corazón negro** (1990). Tim Burton –luego de deslizar ciertas alusiones en **Batman** (1989) y especialmente en **Batman vuelve** (1992)–, terminó aludiendo a Hollywood y al desamor que esa compactadora de singularidades realiza con los distintos en **Ed Wood** (1994). Scorsese, por otras vías, llegó a la misma conclusión en **Casino** (1995), cuando Sam "Ace" Rothstein habla del paraíso perdido y de los recienvenidos "que no saben nada" que han ocupado el lugar de "los que saben". O bien el mismo David Fincher, cuando en **Pecados capitales** (1995) pone los vestigios de los clásicos –Dante, Chaucer, Milton– en boca de ese *serial killer* que no es sino un ángel exterminador, apunta a dos frentes. Por un lado, alude a **Taxi Driver** (Scorsese, 1975); por otro, habla de la desacralización del mundo contemporáneo, de los desechos de ciertos valores éticos que han terminado por enviar a las catacumbas un modo "clásico" y moral de estar en el mundo. Es cierto que los '90 no son privativos en lo que hace a denunciar esta derrota de las filiaciones, o de la lucha por mantener viva una memoria o tradición cinematográfica. Siempre ha habido y habrá realizadores que construyan sus films desde cualquier o ningún lugar: ocurrió en los '50, ocurre en los '90 y ocurrirá en el 2000. Lo que sí aparece como una amenaza que los autores empiezan a denunciar, es que la tendencia homogeneizadora busca "hacer desaparecer" ese pasado, como si estuviera decidida a exterminarlo. Mostrarlo, sí, como pieza de museo, en la televisión por cable, indiferenciado con otra multitud de films, coloreado, alterado, despojado de su singularidad y su valor estético. Es como si para el cine actual la sola referencia actualizara esas tendencias anteriores, y eso sólo pusiera en discusión las opciones que rigen el cine de los '90.

4. Clasicismo y adaptación: tradición confusa o actualizada

Otro rasgo singular, en el cine de los '90, es el que refiere a la recuperación de los "clásicos institucionalizados", pugnando por ser más "artísticos" al darse un "barniz cultural" con Shakespeare, Austen, o las piezas griegas. Los dos abordajes más usuales o que prevalecen son, por un lado, la opción desacralizadora en la línea de **Mucho ruido y pocas nueces** (Branagh, 1993), que quería convertir "la comedia de las equivocaciones" en un musical; y por otro, la opción que de tan banalmente respetuosa termina siendo fatua, en la línea de **Otello** (Oliver Parker, 1995), o del último **Frankenstein** (Branagh, 1994), que ambicionaba en la inserción de un *racconto* del "creador" y de las cartas del original de Shelley, así como en la auto-conciencia de la "criatura" respecto de su origen bastardo, la recuperación de la tragedia clásica. La tragedia nunca fue, es ni será explicativa, sino fatal en tanto el centro dramático se conecta con el destino.

Uno de los modos enriquecedores, quizás esté en la manera en que se acercó Scorsese a ese texto fundante de la literatura moderna norteamericana escrito por Edith Wharton y traspuesto al cine en 1993: **La edad de la inocencia**. Allí, Scorsese revela un camino posible: deja intacta la fidelidad al original –mantiene incluso la voz-*off* literaria– y se apropia de él, adecuándolo, subrayando aquellas zonas que comulgan con sus propias preocupaciones. De tal manera, cuando Scorsese dibuja esa organización mafiosa que impide el nexo entre

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

Daniel Day Lewis y Michelle Pfeiffer, en esa instancia define un perfil posible de "actualidad" de esos materiales. En esta misma dirección se ubicó Patrice Chéreau con **La reina Margot** (1994), al alumbrar la contemporaneidad del poder mediante una obra de Dumas sobre las luchas del poder.

El otro modo de singularidad en la apropiación es el que trabaja Coppola en **El padrino III** (1990), siguiendo –todo debe ser dicho– la concepción que inventara Orson Welles. Si bien Welles adaptó "literalmente" ciertas obras de Shakespeare, también las adaptó escamoteando estas referencias. Y Coppola en **El Padrino III** continuó la premisa, haciendo su película más cercana a Shakespeare sin que esto se asome a la superficie. Más que en la idea de la versión burocráticamente fiel, Coppola se apoya en el tono de Shakespeare: en su tragicidad operística expuesta incluso temáticamente, en el modo particular en que maquilla a Pacino transformando su rostro en una auténtica "máscara", para emplear un concepto que no disgustaría a Jung.

(Continuará)

1. En este sentido, son extraordinariamente esclarecedores respecto del vínculo productor-director, los libros *Memo from David O. Selznick y Memo from Darryl F. Zanuck*, ambos seleccionados, editados y anotados por Rudy Behlmer, y publicados entre 1989 y 1993 por Samuel French y Grove Press respectivamente.

VideoStudio

ediciones filmaciones
y todo lo que necesites en video

descuentos especiales a estudiantes
Av. Las Heras 3741 Loc. 231 Tel: 802 - 5398

ESCUELA PROFESIONAL DE CINEMATOGRAFIA

Carrera de Dirección de Cine
Talleres: Dirección de Fotografía - Montaje - Dirección de Actores - Guión - Producción
Taller Profesional de Realización (para profesionales y egresados)

Dirigida por Eliseo Subiela

Guatemala 6090 - Capital Tel: 771-5375

Producción
Distribución
Documentales
Alquiler de Equipos

Callao 433 9º Dto
Tel: 371 - 0213
Fax: 375 - 4061

FILMS & VIDEO
cine-ojo

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

Sangre Negra

Sangre negra, de Pierre Chenal
por Fernando Martín Peña

La historia de uno de los films más extraños que produjo el cine argentino comienza con un escritor norteamericano negro llamado Richard Wright (1907-1960). Wright publicó su novela *Native Son* en 1940, y con el tiempo se sabría que la obra marcaba un hito en la literatura negra norteamericana, porque el autor procuraba dar cuenta allí de los resultados de un odio racial que ya se había prolongado durante demasiado tiempo.

Varios años antes de que las reivindicaciones raciales llegaran a todos los sectores de la cultura, Wright trazaba con sequedad y crudeza el recorrido de Bigger Thomas, un joven negro que llega a matar porque traduce instintivamente su miedo en violencia. En lugar de disculpar o justificar a Bigger, Wright se proponía arrimar una explicación de su conducta describiendo su ambiente –el South Side de la ciudad de Chicago–, su odio, ese miedo atroz y encarnado. *Native Son* tuvo una primera edición porteña, con el título *Sangre negra*, en 1941. La literatura de Wright ya había destacado en 1938 con un libro de relatos cortos titulado *Uncle Tom's Children*, y se prolongaría después con su trabajo como periodista en un diario de Harlem y con la publicación de su autobiografía *Black Boy* (1945) pero *Sangre negra* se mantuvo como su libro esencial. Una adaptación teatral de la obra, dirigida por Orson Welles y protagonizada por el actor Canada Lee, alcanzó también un prolongado éxito.

En declaraciones de 1950, Wright explicó que llevar al cine *Sangre negra* en su país hubiera supuesto realizar demasiadas concesiones, no sólo a causa de los prejuicios raciales sino también porque una parte fundamental del argumento tenía que ver con la actividad de grupos comunistas que combatían la segregación racial, y toda simpatía comunista había pasado a ser equivalente a una traición a la patria en la Norteamérica de posguerra. Wright no tenía por qué dar este último dato a la prensa porteña pero conocía bien el problema de las listas negras si no por experiencia propia, al menos por la del citado Canada Lee, que se vio incluido en ellas, se quedó sin trabajo y murió de un ataque cardíaco poco después. El propio Wright se acercó al comunismo durante un tiempo pero terminó apartándose por considerar que su preocupación por la causa negra era superficial y sólo perseguía fines proselitistas, una visión que está cuidadosamente integrada a la adaptación cinematográfica de *Sangre negra*. El escritor terminó sus días exiliado voluntariamente en París, tras superar otros roces con la política norteamericana. En algún lugar escribió: "*¿Cómo puede un hombre negro vivir y morir en un país que le niega su humanidad?*".

El francés Pierre Chenal (1903-1991) había comenzado a dirigir documentales en 1927 y en 1933 debutó en el largometraje comercial, donde pronto destacó su habilidad para narrar historias de fuertes tensiones dramáticas, así como su preferencia por los climas densos, adelantándose claramente al *film noir* norteamericano de los '40 por lo menos en dos películas: **L'alibi** (*El precio del silencio*, 1937) con Albert Préjean, Erich von Stroheim y Louis Jouvet, y **Le dernier tourant** (*La última vuelta*, 1939) con Fernand Gravey y Michel Simon, sobre *El cartero llama dos veces* de James Cain. Supo de segregaciones cuando la invasión nazi a Francia, porque se llamaba en realidad Philippe Cohen, y se vio obligado al exilio junto a su esposa, la actriz Florence Marly. Por vías distintas, ambos llegaron a Buenos Aires, donde el realizador Luis Saslavsky lo vinculó con la productora independiente Artistas Argentinos Asociados. Allí realizó dos películas, **Todo un hombre** (1943), con Francisco Petrone y Amelia Bence, y **El muerto falta a la cita** (1944), con Angel Magaña y Sebastián Chiola. Luego rodó otros dos títulos para el sello Pampa, **Se abre el abismo** (estrenada en marzo de 1945) y **El viaje sin regreso** (febrero de 1946), tras los cuales regresó a su país.

El vínculo entre estos dos hombres parece haber sido el entusiasta empresario Jaime Prades, de origen uruguayo, que había conocido a Chenal en Pampa y estaba a cargo de la distribuidora C.A.D.E.C., que había comercializado **Se abre el abismo** y **El viaje sin regreso**. Entre otras empresas, Prades se había aventurado a la producción de **Los tres mosqueteros** (1946) en el Uruguay, con dirección de Julio Saraceni[2]. No parece un disparate suponer que la idea de una adaptación cinematográfica de *Sangre negra* surgiera a partir del éxito que la versión teatral de la obra había tenido en Buenos Aires, interpretada por Narciso Ibáñez Menta en el teatro El Nacional.

Por lo que parece, Prades, Chenal y Wright se reunieron en Estados Unidos a mediados de 1949. Allí se ultimaron los preparativos de la producción y se dejó lista la adaptación cinematográfica, escrita en colaboración por Wright y Chenal. A fines de septiembre Prades y Chenal llegaron a Buenos Aires. Richard Wright llegó el 11 de octubre, previo paso por Montevideo.

El rodaje se anunció con abundante publicidad, justificada por el éxito local del libro, que ya iba por su quinta edición, y de la puesta teatral ya citada. Arrimarse al clima de la novela implicaba el difícil desafío de respetar su origen, lo que no sólo suponía realizar el film íntegramente en inglés sino además ambientarlo en Chicago. A excepción de algunos exteriores rodados allí, mayormente utilizados como fondos proyectados para escenas filmadas en estudios, la filmación tuvo lugar en decorados construidos en Argentina Sono Film, desde diciembre de 1949 hasta mayo de 1950. El fotógrafo Antonio Merayo y el escenógrafo Gori Muñoz compartieron la responsabilidad de que el film tuviera el mayor aspecto norteamericano posible. El trabajo de ambos puede calificarse de extraordinario y debe citarse en particular un decorado de Muñoz, con varias plantas, que permite a la inquieta cámara de Chenal un sorprendente *travelling* ascendente. El recurso remite directamente a esfuerzos igualmente complejos realizados para films como **Seventh Heaven** (*El séptimo cielo*, Frank Borzage-1927) o **The Cameraman** (con Buster Keaton, 1928)

Wright no sólo fue coguionista, sino que corrió con la parte norteamericana de la producción y sentó un raro precedente al asumir además el papel protagónico, dato curioso que figura en el libro *Guinness*. No cobró un centavo adelantado por los derechos de su novela, sino que decidió esperar a que el film se vendiera en el mercado norteamericano. El resto de los roles principales fue cubierto por intérpretes importados especialmente, a excepción del argentino políglota Jorge Rigaud. Entre estos extranjeros corresponde destacar al característico Nicholas Joy y a la rubia actriz Jean Wallace, más tarde esposa de Cornel Wilde y estupenda protagonista del *film noir* **The Big Combo** (*Gángsters en fuga*, Joseph H. Lewis-1955).

La postproducción fue muy prolongada, en parte a causa de las dificultades formales y en parte porque a los procesos habituales se

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

agregaba el de subtitulado, ya que todo el film estaba efectivamente hablado en inglés, a excepción de un breve e innecesario prólogo leído en *off* por un locutor, en castellano. **Sangre negra** no estuvo terminada hasta septiembre de 1950. En octubre, Prades se llevó una copia a Nueva York pero, como Wright había previsto desde un principio, la circulación norteamericana de la película fue traumática y supuso la práctica de numerosos cortes para que sus implicaciones políticas resultaran tolerables. En Buenos Aires se estrenó completa, en el cine Gran Rex, el 29 de marzo de 1951.

Heraldo del cinematografista calificó el film con el máximo puntaje posible y en general las críticas locales fueron muy entusiastas, lo que hace difícil explicar el posterior olvido del film. Durante mucho tiempo se pensó que no quedaban copias y eso contribuyó a su escasa difusión y mal conocimiento. Ya Di Núbila en su *Historia del cine argentino*, de 1960, se había limitado a la transcripción de la crítica publicada por el semanario norteamericano *Variety*. Allí se calificaba al film de "antinorteamericano", término de uso frecuente en el apogeo del macartismo e inequívoca referencia al contenido político del film, pero que Di Núbila confunde con una objeción de orden estético. Eso lo lleva a adjudicar los supuestos errores del film a la tendencia de Chenal por la improvisación[3], sin la cual, especula, "***Sangre negra** pudo haber tenido un sitio en el film social norteamericano de los años siguientes*" (tomo II, página 141). Pero **Sangre negra**, como el libro en el que se basaba, decía que la intolerancia racial generaba criminales, que a la mayor parte de la sociedad norteamericana le importaba poco y que los únicos que parecían entender el problema, aunque interesadamente, eran los comunistas. Es difícil creer que un film con este mensaje hubiera sido aclamado por la crítica norteamericana oficial de 1951.

Más acá de Di Núbila las referencias no mejoran. En un libro de 1984 que homenajea al sello Argentina Sono Film, el crítico Claudio España informa incorrectamente que **Sangre negra** "*adaptó la vida de Richard Wright*" (pags. 243/244), lo que equivale a no haber consultado ni siquiera las críticas de la época. La mayoría de las fuentes norteamericanas en las que se puede encontrar el film aceptan que es "interesante", pero se quejan de la pobreza general de las actuaciones y no entran en mayores detalles, a la vez que omiten consignar su origen argentino.

De un tiempo a esta parte el interés por la película ha crecido un poco, a partir de la revalorización internacional del realizador Chenal. Este, desde entonces, dijo en algunas oportunidades que su mejor película era argentina y se llamaba **Sangre negra**. Quizá el hombre, dueño de un particular sentido del humor, se divertía sabiendo que era muy difícil confirmar o desmentir tal aseveración. Sin embargo, a fines de 1992 el viejo y querido Club de Cine exhumó fugazmente una copia del film, revelando que se encontraba en propiedad de Rubén Martínez Cuitiño, un coleccionista particular. Su voluntad de difundirla permitió exhibirla también en el Cineclub Núcleo, en abril de 1993.

Lo primero que sorprende del film es un insólito rótulo que dice "*Argentina Sono Film Internacional*". Lo segundo, más trascendente, es la extraordinaria solvencia de la realización y su fidelidad al texto original. Como éste, el film está dividido en tres partes: la primera comienza por describir a Bigger y al barrio negro en el que vive, y culmina en un primer e involuntario asesinato; la segunda parte se prolonga hasta su captura, tras varios días de acoso y persecución; la tercera parte abarca su juicio y condena a muerte tras la sorpresiva revelación de un segundo asesinato.

Velocidad narrativa, facilidad para la creación de atmósferas sugestivas, una ironía punzante y gran elegancia formal son características del estilo de Chenal, pero todavía más definitoria es su tendencia a escamotear datos cruciales de la trama mientras simula mantener la ilusión de continuidad a lo largo de la acción. Ese recurso, que se advierte en películas previas como **El precio del silencio** y **El muerto falta a la cita**, sirve en **Sangre negra** para sorprender y mantener la tensión en la tercera parte. Ante la inesperada aparición del cadáver de su prometida, Bigger confiesa desde la cárcel que la ha matado creyendo erróneamente haber sido entregado a la policía por la joven. Finalmente, en una de las más inquietantes escenas oníricas del cine argentino, Bigger sueña que regresa a la plantación de su infancia; reencuentra a su padre, asesinado por fanáticos racistas, y se ve cargando un bulto ensangrentado que resulta contener la cabeza de su primera víctima. Es entonces cuando el espectador se entera de que, arrastrado por la desesperación, Bigger tuvo que decapitar el cadáver por no poder introducirlo completo en una caldera.

En mayo de 1996 el canal de cable Space anunció la exhibición de **Sangre negra**, consignando debidamente que se trataba de una rareza. No se anunció nunca, en cambio, que la copia a exhibirse iba a estar severamente mutilada porque no se trataba de la **Sangre negra** estrenada en Argentina en 1951 sino de **Native Son**, la

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

Sangre negra/Native Son
(Argentina/EE.UU., 1951)

Dirección: Pierre Chenal. *argumento: novela y obra teatral* "Native Son" de Richard Wright. *adaptación:* Pierre Chenal y Richard Wright. *guión:* Richard Wright. *fotografía:* Antonio Merayo. *cámara:* Julio Dasso. *música:* Juan Ehlert y Anatole Petri. *dirección musical:* Juan Ehlert. *coros:* Fanny Day. *dirección artística:* Gori Muñoz. *decorados:* Dimas Garrido y Luis Vanín. *montaje:* Jorge Garate. *asistente de dirección:* Orlando Zumpano. *sonido:* Mario Fezia y Carlos Marín. *maquillaje:* Alberto Nerón. *estudios:* Argentina Sono Film. *laboratorio:* Alex. *productor:* Jaime Prades. *asistente producción:* Carmelo Vecchione. *productora:* Jaime Prades-Richard Wright / Argentina Sono Film Internacional. *distribuidora:* Argentina Sono Film. *exteriores:* Chicago.

Fecha de estreno: 29 de marzo de 1951, cine Gran Rex. *duración original:* 104'. *calificación:* Inconveniente menores de 18 años.

Elenco: Richard Wright (Bigger Thomas), Gloria Madison (Bessie Mears), Jean Wallace (Mary Dalton), George Green (Panamá), Nicholas Joy (Sr. Dalton), Charles Cane (Britten), Georges/Jorge Rigaud (Farley), Willa Pearl Curtiss (Hannah Thomas), Gene Michael (Jan Herlons), Don Dean (Max), Ruth Roberts (Sra. Dalton), Ned Campbell (Buckley), Charles Simmons (Ernie), Leslie Straughn (Buddy Thomas), Lidia Alves (Vera Thomas), George Nathanson (Joe), George Roos (Scoop), Lewis Mackenzie (Stanley), Cecile Lazard (Peggy), Lowell Brise, Will Witte.

Gloria Madison, Richard Wright, Gene Michael y Jean Wallace en ***Sangre negra***

versión norteamericana del film. Era previsible que la diferencia pasaría inadvertida (la presentación la hizo el mismo Claudio España que en 1984 no sabía de qué se trataba el film) pero no deja de ser una lástima, porque se trata de un film verdaderamente extraordinario que justificaba un tratamiento más respetuoso y esos cortes producen ostensibles saltos de continuidad o repentinos fundidos a negro que aparecen en cualquier parte.

Algunas omisiones significativas:

-El divertido rótulo *Argentina Sono Film Internacional* fue reemplazado por un logo convencional de Sono, ridículamente en color, operación de emparche casera obviamente realizada por el canal. Los títulos de crédito son distintos; faltan muchos nombres y sobran otros, como Gary Lindsay, que acompaña a Jorge Garate en el rubro "montaje", o un tal Marty Greco que figura como "supervisor de montaje". A ellos tal vez corresponda la autoría material de los retoques.

-Falta la mitad de una escena inicial en la que Bigger mata violentamente a una enorme rata y luego la toma de la cola para asustar a su hermana.

-De la escena en que Bigger arrastra a Jean Wallace borracha a su dormitorio están cortados los intentos de ella por besarlo.

-Antes de la captura de Bigger, cuando su prometida Bessie va a una tienda y es vista por un soplón que la sigue para luego llamar a la policía, falta toda una escena con ella dentro de la tienda, que Chenal resuelve con un hábil manejo del suspenso.

-El juicio a Bigger está completamente mutilado. Falta una secuencia completa en la que, entre otras cosas, se presenta al personaje del abogado defensor Max (interpretado por el músico Don Dean). A pesar de que Bigger ha confesado su crimen, Max le aconseja que se declare "inocente" para convertir su caso en un alegato contra la segregación y convocar la máxima atención pública. En la versión exhibida por Space, la mayor parte del juicio está resumida en una torpe sucesión de planos mudos, tomados de la versión completa, que funciona como un clásico *montage* elíptico.

-La película termina con una voz en off, inexistente en la versión original, que presumiblemente pertenece al abogado Max: "*Dejé a Bigger sintiendo que todo, incluyendo la justicia, aún era incierto. Hoy siento todavía más incertidumbre acerca de la inocencia y la culpa, del crimen y el castigo, de la naturaleza del hombre*". Ese texto no sólo es gratuito (porque Max no ha tenido ningún protagonismo que justifique este inédito rol de narrador) sino que además cubre de incertidumbre el destino de Bigger, que tanto en la novela como en la versión original del film no es otro que la pena de muerte.

A causa de estos cortes, y de otras alteraciones menores, la duración de **Native Son** es de 91' cuando la original de **Sangre negra** era de 104'.

La novela de Richard Wright tuvo una nueva versión cinematográfica en 1986, bajo dirección de Jerrold Freedman, con Victor Love, Matt Dillon y Elizabeth McGovern, que nunca se estrenó en Buenos Aires pero fue editada en video con el título *Herencia de sangre*. Pero por su riqueza visual, por su negativa a las concesiones y hasta por las extrañas circunstancias que dieron lugar a su realización, la versión original de **Sangre negra** merece un mejor recuerdo en la historia del cine.

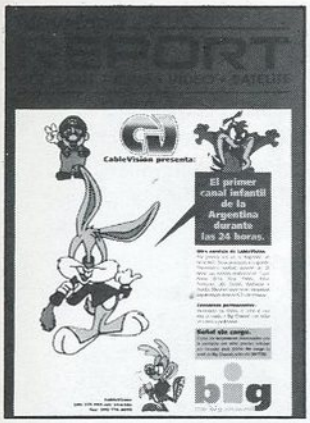
Notas

1. Ver *Heraldo del cinematografista*, Buenos Aires, 21 de junio de 1950.

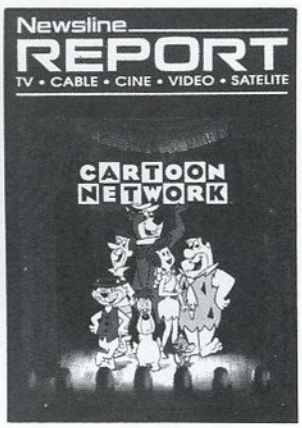
2. Mucho más tarde, Prades aparece vinculado como productor asociado a superproducciones tales como **King of Kings** (*Rey de reyes*, Nicholas Ray-1960) y también como la parte española de la coproducción hispano-argentina **Pampa salvaje** (Hugo Fregonese-1965).

3. DiNúbila estaba perfectamente autorizado a hablar sobre esa característica de Chenal porque colaboró con él en la adaptación de **Sección desaparecidos** en 1958.

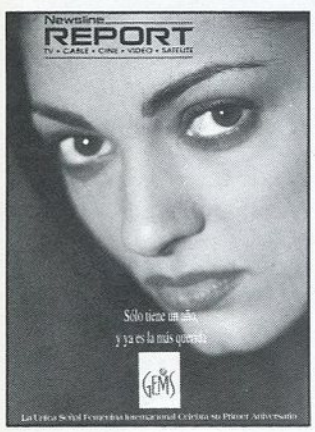
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

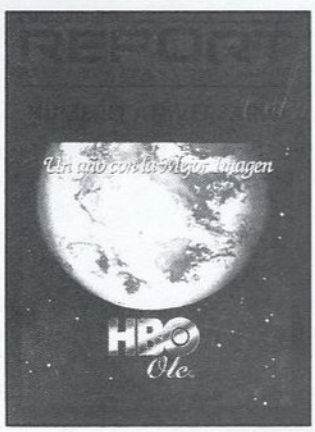


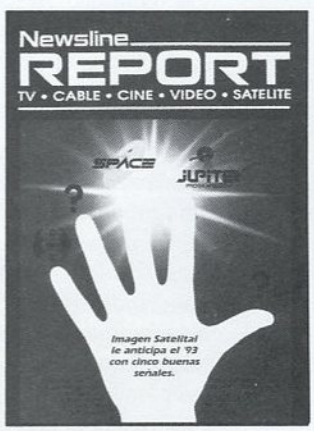
Desde hace cuatro años, la revista

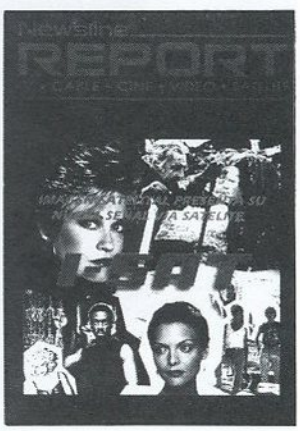


empresarial líder del sector.









Newsline
REPORT
TV • CABLE • CINE • VIDEO • SATELITE

Informacion Estrategica

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

correo

Gratamente sorprendido por la incomparable calidad de este nuevo número de *Film*, les hago llegar mis más sinceras felicitaciones –ya que la revista es, sin dudas, la mejor y la más seria publicación sobre cine de Latinoamérica– y mi enorme agradecimiento.
Cosas que echo en falta: algún otro artículo de ese periodista llamado Del Moore. Quisiera que *Film* fuera mensual, por Dios!
Bueno, en conclusión, el número es exelente, el mejor de todos. De nuevo gracias, y espero que *Film* 20 sea aún mejor.

M.D.S., Florida

Los primeros números los recibí con alegría y gozo y así lo hice saber. Continué luego con la prédica de lectura de los posteriores ejemplares y no lograron satisfacer mis espectativas.
Yo pregunto ¿es la función de la revista *Film*, consolidar y aumentar la difusión y venta del "gran producto"?
Personalmente estoy convencido de que no. La revista *Film* debe y tiene que ser, el medio hacedor de la difusión de la cultura y educación del otro cine. El excluido, el marginado. Del cine que no podemos hablar ni ver. Desde sus páginas deben nacer las inquietudes para crear los contactos y las vías posibles de arrancarlo de la oscuridad. Despertar las necesidades de conciencia para ubicar y lograr espacios de exhibición. Abrir el debate con claridad sobre el cine de "exportación masiva", que carece de estética, temática y hasta de público, porque este público no ve, solamente consume el producto de la "gran producción". Abrir la discusión sobre el tema de la producción nacional.
Dialogar sobre las posibilidades de importar de los paises limítrofes y otros, el cine marginado, excluido de la cadena de "éxitos mundiales".
Días pasados, leyendo una revista europea, se planteaba la defensa del espacio audiovisual. Manifestaba que no se puede perder el control de producción y distribución de los bienes culturales.
Staff de la revista *Film*, este es el tema que se tiene que plantear desde sus páginas. Este es el tema que deben abrir al debate. Formar conciencia hoy.
La actitud de hoy, condiciona el mañana.
Hasta siempre. Por el cine (cine). Chau.

Adhemar Principiano, San Nicolás

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

A quien corresponda
Sobre los géneros. Todo se debe clasificar, o punks o heavis, clásico, romántico, beat, tanguero, impresionista, de qualité, de terror, minimalista y peronista. A veces las clasificaciones sirven para poder ahondar sobre algo específico de alguna cosa que se va dando insistentemente en ciertas minifestaciones. A veces las clasificaciones sólo sirven a los intereses de nuestros prejuicios, para dividir y separar en los peores conceptos que estas palabras puedan abrigar. A veces me encuentro charlando con alguien sobre distintas manifestaciones comunicacionales (sea cine, teatro, TV) y me encuentro de pronto con aseveraciones tales como "pero eso no es cine, es videoclip" o "pero eso es videoarte", y la verdad, no sé que decir. Más que indignado me siento dolido. Después de todo ¿cuál es la diferencia? ¿acaso no se trata de lo mismo? o acaso porque no sea cine nos podemos permitir hacer pelotudeces. Es lícito ser herméticos, pero podemos ser herméticos con cualquier medio. Si no se entiende, que no se entienda por lo que decimos, pero que no se entienda porque no sabemos si se trata de video, de pintura o de ritual satánico es una tontería.
Os doy las gracias, entonces, por no confundirnos con separaciones odiosas y caprichosas.
La crítica que (me) importa. Estamos plagados de críticos. Hay un dicho que dice que los argentinos somos todos directores técnicos y directores de cine. Yo le agregaría que somos todos críticos especializados en alguna cosa. Y crítico, amigos míos, no se lo que es. Pero si tal especialidad existiera, estoy seguro de que como todas las especialidades (como la albañilería, la arquitectura, la poesía) tiene que servir para construir algo. Y hablando de cine, no basta con contar la trama de la película, con enumerar a los actores y decir si actuaron mejor o peor. A este método lo he visto y lo veo en innumerables espacios donde un tipo se sienta a hacerse el intelectual y llenar el tiempo con frivolidades muy groseras. Un ejemplo de esto puede ser **Prèt-a-Porter**, donde el entusiasta Altman nos hace una crítica del mundo de la moda mostrándonos cosas que ya sabemos para culminar con un golpe de efecto que vendría a ser algo así como una tesis de frivolidad. El ejemplo opuesto lo encontramos en la revista *Film* en cualquiera de sus artículos, en cualquiera de sus comentarios.
Gracias, entonces, por ser como son.
El que suscribe. Me llamo Marcelo Froia, tengo 25 años, y simplemente quería agradecerles el profesionalismo con el que nos acostumbran a sus lectores desde el primer número. Mi intención es escribir algunas notas motivadas por los 100 años del cine, entre las que tengo junado el cine de clase B, el cine de terror, de acción, los distintos géneros, etc. Luego, cuando ya tenga suficiente material, voy a publicar un libro, el que seguramente voy a distribuir entre mis amigos y gente como ustedes y afines.
Despedida. Desde ya, muchas gracias. Hasta luego.

Marcelo M. Froia, Santa Fe

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

Animate, mangá y comprá un video

¡En Camelot explota Oriente! Encontrá toda la animación japonesa: de Akira a Robotech, de Astroboy a Dragon Ball. Los títulos más difíciles, los videos más extraños, los comics más salvajes. Descubrí las películas de Godzilla pisando Tokyo, robots salvando la tierra, invasores cósmicos y mortales combates.

Camelot es el único lugar donde los films de Hong Kong te parten la nuca - John Woo, "Beat" Takeshi, y toda la fiebre amarilla. Las maquetas, las remeras, los pins, los libros, y todo el cine alternativo. ¿Qué más podés pedir? Acercate a Camelot y pasala Nagasaki (o por que no, Hiroshima).

LO MEJOR DE LA CIENCIA FICCION ESTA EN

Camelot

ALIMENTO PARA TU CEREBRO

CORRIENTES 1388 - ESQ. URUGUAY. TEL.: 374-6152

(ENVIOS AL INTERIOR)

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

Eastman

EXR

FILM

SYSTEM

BY KODAK

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