

Film

El cine y

EL CHE

historia, mito y moda

Jean-Jacques Annaud / Robby Müller en Argentina

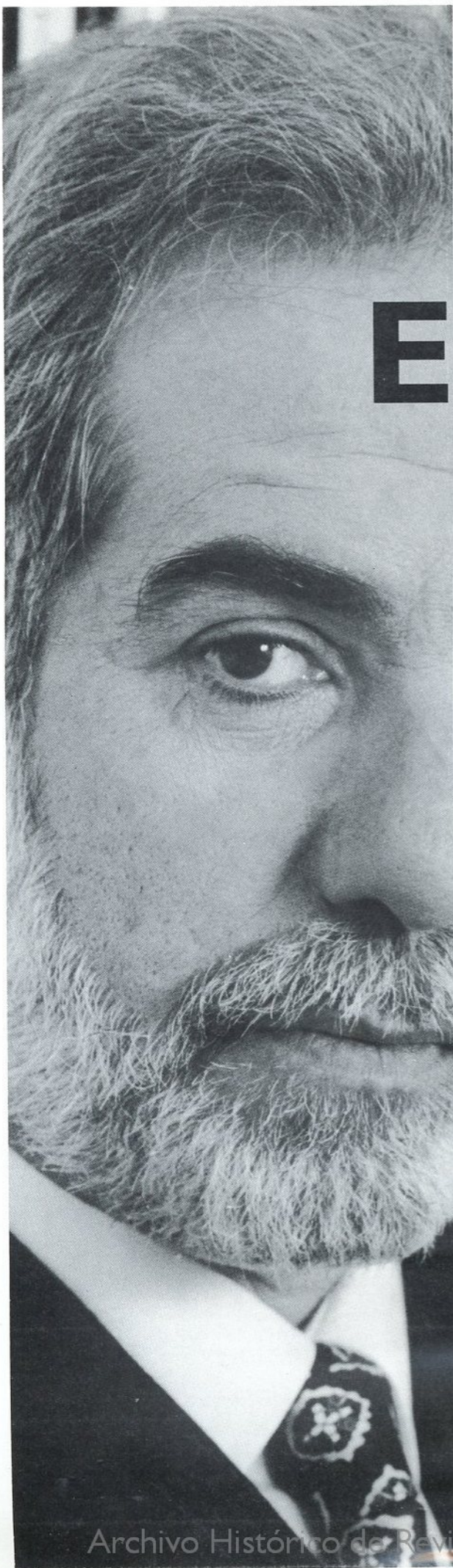
KUSTURICA UNDERGROUND SPIKE LEE CLOCKERS

Cine de los '90 los dioses han muerto II

Dossier LON CHANEY

el fantasma de la ópera
y otros monstruos





Pepe Eliashev

ideas

vivo

en

Martes 21.00 hs.

en vivo

puro
valor
agregado



CableVisión
TCI²

VCC
LA OTRA TELEVISION

MULTICANAL
MULTIPLICA SUS GANAS DE VER TELEVISION

6 Malón

Rio Cine Festival, cine mudo argentino, series por TV, más sexo diverso, Charles Burnett, láser.

16 El Che

A treinta años, el cine se prepara para abordar la figura del Che de diversas maneras. Un repaso integral por las imágenes del hombre y el anticipo de los proyectos de Di Salvo y Bauer. Escriben Mariano Mestman, Paraná Sendrós, Sergio Wolf y Fernando Martín Peña.

24 Spike Lee & Clockers

Condenado por los distribuidores argentinos a circular sólo en video, Spike Lee conversa en Londres con Alvaro Buela.

26 Kusturica

Sobre la ex-Yugoeslavia I: el estreno de **Underground** justifica la revisión de la obra de este cineasta que se ha quedado sin país.

30 Estuvieron aquí

El particular fenómeno de la coproducción trajo al país a dos personalidades que importan: el realizador Jean-Jacques Annaud y el director de fotografía Robby Müller. Ambos fueron entrevistados por Diego Curubeto.

34 Dossier Lon Chaney

Lo que queda de la obra del Hombre de las Mil Caras es repasado en este dossier, tal vez caprichoso y seguramente innecesario, pero mucho más barato que el Festival de Mar del Plata. Una nota general, un artículo del Maestro sobre el arte del maquillaje cinematográfico y una filmografía comentada convocaron las plumas de Diego Curubeto, Marcelo Dos Santos, Octavio Fabiano, Paula Félix-Didier, Elvio E. Gandolfo, Axel Kuschevatsky y Fernando Martín Peña.

54 Cine de los '90 (II)

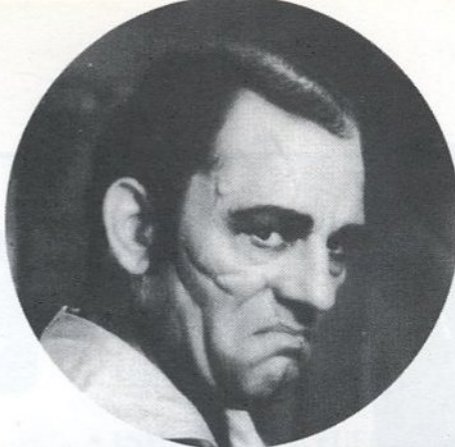
¿Hay cine hoy? Sergio Wolf continúa buscando respuestas a esta pregunta espantosa.

58 Angelopoulos

Sobre la ex-Yugoeslavia II: el extraordinario realizador griego habla de su último film, **La mirada de Ulises**. Entrevista de Alvaro Buela.

62 Clásicos Nativos Fanny Navarro (I)

La historia desconocida de una de las figuras más controvertidas del nuestro cine, recuperada minuciosamente por César Maranghello.



Film21

Agosto/Septiembre 96



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 Braude
Kevin Brownlow
Alvaro Buela
Lon Chaney
Diego Curubeto
Marcelo Dos Santos
Octavio Fabiano
Elvio E. Gandolfo
Diego Kovacic
Axel Kuschevatsky
César Maranghello
Nora Mazziotti
Mariano E. Mestman
Mario Mosca
Claudia Palozzo
Alejandra Portela
Pablo Rodríguez Jáuregui

Corresponsales:

N.York

Gabriela Chistik

Los Angeles

Guillermina Zabala

Alemania

Claudia Palozzo

Impresión

Sociedad Impresora Americana

Distribución

Capital

Vaccaro Sánchez & Cia.

Interior

Disa

en la tapa:

Sonríe, Lon Chaney te ama

en la página anterior:

Lon Chaney, el Che y Fanny Navarro

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.**

**NUEVA
DIRECCION**

BELGRANO

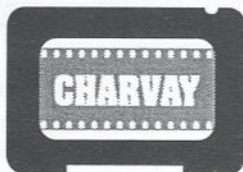
Roosevelt 1991 (1428) Bs. As.

Tel./Fax 788-8917 / 781-9359

CENTRO

Tucumán 536 L. 326 1º Subs.

(1005) Bs. As. Tel./Fax 393-1908



- 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

Caloj

en su tinta

Todos los miércoles a las 20 hs. por ATC

CINE PARA SIEMPRE

Clásicos

3 X \$45

Venta y Canje de Películas

Todos los Géneros y los Mejores Precios...

Originales

CORRIENTES 1382

LOCAL 25

TEL: 374-2613

tendencias más sobre sexo diverso

por Claudia Palozzo, desde Berlín

El Festival de Berlín es el único certamen internacional de cine que incluye, entre sus categorías a premiar, un galardón para filmes producidos, realizados e interpretados por gays y lesbianas. Dicho premio es el llamado "Teddyber", un osito blanco de peluche que parodia al Oso de Oro que concede el mismo festival en su competición oficial. Este año fue otorgado a *La mujer sandía*, el film del norteamericano Cheryl Dunye. Al cumplirse su primera década en el Festival, la programación oficial y las secciones de Panorama y Forum presentaron numerosas películas que ilustran sobre la intensa actividad cinematográfica del sector.

Una de las sorpresas fue *The Celluloid Closet*, documental realizado por los norteamericanos Rob Epstein y Jeffrey Friedman, y que contiene material inédito basado en el libro homónimo de Vito Russo, quien investigó minuciosamente hasta qué punto las imágenes del cine reflejaron la situación social de gays y lesbianas a través de los años. Aprovechando sus buenos contactos en Hollywood y, según afirmaron "el mutuo lucro que este video también prometía para ellos", los realizadores utilizaron secuencias omitidas de varios films, celuloide prohibido que la censura de la época impidió que llegara al cine a causa de sus insinuaciones homosexuales y el puritanismo reinante.

Epstein y Friedman desarrollan su versión de la historia gay y lesbica en el cine desde una película de Edison, donde aparecen dos hombres bailando juntos, hasta el reciente *New Queer Cinema*. Los realizadores alternan las imágenes de archivo con opiniones de cineastas, guionistas y actores que comentan sus experiencias, desde la condición homosexual, o sus propias películas, como Tom Hanks, Susan Sarandon y Shirley MacLaine entre otros.



ma

"Tuvimos que esperar mucho hasta poder identificar nuestra vida con las historias que aparecen en la pantalla", se queja un entrevistado. Desde la etapa de proscripción hasta la aceptación del sexo explícito homosexual masculino y femenino, transcurrieron varias décadas en la historia hollywoodense.

Una secuencia de *Ben Hur*, de William Wyler, rodada en 1959 y que jamás se incluyó en el montaje final del film, es significativa: Ben Hur baña a su amo en una pileta íntima, y el diálogo gira alrededor del gusto por las ostras y los peces. Tal como sucede con Tony Curtis en una de sus famosas películas de pistoleros, donde el arma juega el rol del símbolo fálico ofrecido al compañero, también en esa escena de *Ben Hur* aparece la insinuación homosexual. Pero, como opina otro de los numerosos entrevistados, "*vemos la película que queremos ver y no la que filmó el director*".

La primer etapa de la representación homosexual en Hollywood fue la de la simulación. Para los más suspicaces, la lectura entrelíneas proveía innumerables guiños. El actor Rock Hudson interpretó en un film con Doris Day el rol de un hombre que se finge gay para seducir mujeres con fines heterosexuales, y ese recurso sirvió tanto para ocultar la verdadera sexualidad del actor como para hacer tolerable una relación prematrimonial. Aunque se tratase de una comedia, el tema no resultaba humorístico para los cánones de la sociedad conservadora norteamericana de la época. En los años '80, la realidad superó a la ficción.

Otra opción consistía en pasar de la simulación a la autocondena, como el caso del chico al que matan en *Rebelde sin causa*, encarnado por Sal Mineo. En la visión del documental, el personaje de Mineo sería el verdadero rebelde, el marginal sexual que la sociedad no está dispuesta a tolerar y al cual por eso destina a la muerte. Otras visiones presentaron a los homosexuales como víctimas de una enfermedad psíquica, pero muy pocas veces se los libró de la condena moral.

Los movimientos de liberación sexual que se inician a principios de la década del '70, tienen amplia repercusión en la imagen. La condición homosexual es expuesta y aceptada: ya nadie debe suicidarse. Susan Sarandon en su rol de mujer seducida por la vampiro Catherine Deneuve en *El ansia* y el beso que ella le da a Geena Davis en *Thelma & Louise* antes de saltar al vacío, son ejemplos más recientes de esa nueva etapa. Pero es recién con *Filadelfia*, donde el cine gay/lésbico logra entronizarse. El aislamiento que provoca la no aceptación de la enfermedad se une a la marginalidad que aún ocupa la homosexualidad. A partir de esta alquimia, según la óptica de *The celluloid closet*, surge un nuevo héroe moderno.

festivales bananas is my business

Sobre el 12º Rio Cine Festival

por Pablo Rodríguez Jáuregui (desde Río de Janeiro)

Del 22 al 29 de julio de 1996 se desplegó la doceava edición del Rio Cine Festival. Para envidia de los argentinos, los organizadores declaran que Brasil actualmente vive una coyuntura que contribuye a la consolidación de una política eficaz con respecto a la producción audiovisual, entendida como la conjunción de cultura, industria, comercio y turismo. El festival participa activamente de esa política promoviendo cine, video, televisión y publicidad, reuniendo a la industria y el comercio para facilitar las relaciones entre representantes nacionales e internacionales, y trabajando conscientemente en la creación de una imagen seria y creíble de la cinematografía brasileña frente a los principales eventos internacionales del rubro.

La lista de *sponsors* (que incluye a Petrobras, la compañía telefónica Telerj, el periódico *O Globo*, el Instituto Brasileño de Turismo, el gobierno del Estado de Rio, etc.) y colaboradores nacionales e internacionales, revela que en Brasil la producción audiovisual goza en este momento de una atención especial que desembocó en la declaración de la ciudad de Rio como "Capital latinoamericana del audiovisual".

El festival consta de once secciones imposibles de abarcar en su totalidad por un solo espectador:

-Muestra competitiva de cortometrajes brasileños, donde se inscribieron 58 films, en su mayoría de 35mm., provenientes de ocho estados brasileños. En los dieciocho cortos que llegaron a la competencia predominó la ficción y hubo poco y nada de documental o animación.

-Muestra internacional de largometrajes, dividida en cuatro programas específicos:

1. Films independientes (donde pudieron verse *Más allá de las nubes* de Antonioni-Wenders, *Conte d'été* de Eric Rohmer y *Nico-Icon* de Susan Ofteringer, entre otras 27 películas).
2. Semana de la crítica internacional (*reprise* del programa presentado en Cannes '96)
3. Programa de Cannes '96 del Nuevo Cine Francés.
4. Muestra internacional de films gays y lésbicos (7 títulos).

-Ciclo de cine al aire libre. Mientras la base de operaciones del Festival funcionaba en el hotel Copacabana Palace -cuyos pasillos exhiben fotografías autografiadas de sus huéspedes ilustres-, a cien metros, cruzando la avenida Atlántica y en plana playa, se desarrolló un ciclo al aire libre organizado por el diario *O Globo*. En cuatro programas dobles se exhibió una retrospectiva del cine brasileño, desde los '50 ▶



◀ hasta hoy, con el ruido del mar como fondo y con gran respuesta del público. Así se vieron, por ejemplo, *El beso de la mujer araña* (Babenco, 1985), *O menino maluquinho* (Helvecio Ratton, 1995) y la excelente *Terra estrangeira* (Walter Salles, Jr. y Daniela Thomas, 1995).

-La producción de video fue cubierta por una muestra competitiva de trabajos brasileños y Video-Clips, y una muestra internacional no competitiva llamada "Video-Virus" donde se exhibieron trabajos de los argentinos Iván Marino y Sabrina Farji. Además se ofrecieron selecciones de otros festivales, como el FIPA '96 y el INPUT, donde descubrimos un programa argentino de TV denominado *Whoever Falls*, conducido por Mario Pergolini.

Pero la actividad más impresionante fue la "Muestra y Seminarios Internacionales de Televisión, donde el Festival confrontó abiertamente y sin protocolos a productores independientes con representantes de las grandes cadenas de TV de Estados Unidos y Europa. En este marco, bajo el nombre "Meeting Latino", se exhibieron programas de TV de Latinoamérica para una platea en la que se encontraban representantes de canales del Hemisferio Norte. Allí se pasaron los videos argentinos *Vocaciones*, de Gustavo Puy y Tomás Terroba, *DNI/Fútbol*, de Mariano Mucci, *¿Dónde estás amor de mi vida que no te puedo encontrar?*, de Juan José Jusid, *Vivir*, de Pablo Reyero, y *Captain Cardozo*, de Gabriel Yuvone y un servidor.

En dos encuentros de 48hs. cada uno, representantes de la 20th Century Fox, T.N.T. y Sundance Channel (por Estados Unidos) y RTVE (España), Beijing TV (China), Canal + (Francia) y BBC (Inglaterra), por Europa y Asia, presentaron un panorama sobre las posibilidades de coproducción y comercialización de la producción latina en estos canales. El público, compuesto casi exclusivamente por realizadores y productores, se mostró extraordinariamente interesado en conocer las condiciones que deberían cumplir sus películas para ser adquiridas por estas emisoras: se consultó a los conferencistas por el tipo de temática que sus canales preferían, por la duración que consideraban adecuada, por la conveniencia o no de incluir actores extranjeros de renombre, y se puso varias veces por ejemplo el éxito internacional de los films *Como agua para chocolate* y *Fresa y chocolate*.

Los representantes estadounidenses empezaron confesando que en realidad no compran mucho material extranjero y que ya producen ellos mismos una serie de programas a gusto de la franja de espectadores latinos que viven en Estados Unidos. Ante la ansiedad por interesar a los disertantes con proyectos y productos (se utilizó mucho la palabra "producto" para referirse a las obras) de los más diversos tipos, éstos sugirieron que convenía elevar cualquier propuesta de venta o coproducción a través del departamento correspondiente de alguna empresa, o a lo sumo a través de las embajadas y consulados, descalificando la "personalización" de las gestiones (aunque al día siguiente el representante de la RTVE propuso exactamente lo contrario).

En el encuentro con los representantes de Europa y Asia había expectativas de encontrar un mercado más receptivo, pero una funcionaria de Canal + las echó por tierra cuando explicó que en Francia una ley proteccionista obliga a que un 60% de la programación provenga de la Comunidad Económica Europea, otro 30% esté destinado a las producciones norteamericanas y el restante 10% se reparta entre el "resto del mundo". La única coincidencia pareció darse ante el postulado de que si una buena película conquista el mercado interno, tendrá más posibilidades de ser bien recibida en los mercados foráneos.

Para comenzar lujosamente la fiesta de premiación y cierre del Festival, animada por figuras del cine, la TV y la política brasileñas, se proyectó un número musical, en glamoroso technicolor, con Carmen Miranda. Luego, la pantalla se elevó, como en la entrega de los Oscars, descubriendo a un señor disfrazado de Carmen Miranda que cantó y danzó junto a un saludable cuerpo de baile. La página 112 del catálogo dice textualmente: "*La imagen de un país es elemento identificador de sus cualidades y posibilidades. Invertir en la imagen del país es cuestión esencial en el orden político y económico mundial. La obra audiovisual es producto de consumo interno y de exportación. Colabora en la formación de la identidad cultural. Promueve comportamientos sociales*".

lanzamientos la jaula de cristal

The Glass Shield, de Charles Burnett
por Diego Braude

En Los Angeles, una pandilla de hombres armados y peligrosos recorre las calles, visten de azul y se hacen llamar "policías". Mujeres, negros, judíos, latinos y orientales no son bienvenidos. El Departamento de Policía se ha convertido en un monstruo de corrupción, donde el chantaje y la brutalidad son cosa de todos los días. Todo esto ocurre en *La Jaula de Cristal*, la última película de Charles Burnett, donde el Bien y el Mal se confunden constantemente.

John Johnson (Michael Boatman), un graduado de la Academia de Policía de Los Angeles es puesto en servicio en una comisaría. La frase "para servir y proteger" significa todo para él, toda su vida ha querido perseguir bandidos, aunque pronto se dará cuenta de que ser un novato no es fácil, y menos si se es negro.

Negras visiones

Charles Burnett es un director negro desconocido en nuestro medio, pero su primera película data de 1977 (*Killer of Sheep*), y lleva filmadas otras tres: *My Brother's Wedding*, *To Sleep With Anger* - aclamada por la crítica -, y *La Jaula de Cristal*. Este film es el primero de Burnett que llega a la Argentina y muestra varios rasgos distintivos con respecto a la filmografía negra representada en Spike Lee, John Singleton, o los hermanos Hughes. En *La Jaula de Cristal* nada hay de esa violencia explícita que se ve en Singleton (*Boyz'n the Hood*, *Higher Learning*) o en los Hughes (*Menace II Society*), ni de la complejidad de ciertas obras de Spike Lee (como *Malcolm X*, *Do the Right Thing* e incluso *Clockers*). De hecho, lo interesante de la película es que se parece muy poco a las de sus ilustres parientes. *La Jaula...* comienza con una secuencia en forma de comic, en la que un policía persigue a un delincuente. "No trates de ser un héroe", grita el perseguido. El oficial logra el arresto, pero es herido en la acción. Sus compañeros se acercan y uno le dice: "*Your shield is made of gold*" (*Tu placa está hecha de oro*).

Esta secuencia funciona como *flashforward*, ya que reaparece más adelante. En esa ocasión, J.J. será herido, pero los criminales huyen y la sensación no será de invencibilidad sino de gran vulnerabilidad. El plano siguiente, muestra a J.J. guardando sus cosas en el locker de la academia, donde hay un pedazo de historieta pegado. Bajo la iluminación protectora y cálida, donde sus compañeros juegan, es donde vive John Johnson; es el mundo del comic, el del *gold shield*. El título original del film es *The Glass Shield*. Glass significa "vidrio", material opuesto al oro. Al ingresar a la comisaría, J.J. saldrá del mundo del *gold shield* para entrar al otro, el de cristal, donde el héroe no brilla ni es invulnerable sino frágil y corruptible. Como el Serpico de Sidney

malón

Lumet, J.J. irá perdiendo su inocencia al internarse más en ese mundo de corrupción que es el Departamento de Policía.

Ultimamente, los directores negros, al tratar la cuestión del racismo, optan por no circunscribirlo a la población de color. Si bien las víctimas principales siguen siendo los negros, parecieran reconocer que la situación es más grave de lo que parece. No es un grupo localizado quien recibe el castigo, sino todo aquel que se aleja un poco de los parámetros del ciudadano norteamericano: blanco, anglosajón, protestante. Singleton mostró el caleidoscopio racial universitario en *Higher Learning*, donde el prejuicio lo soportaba todo aquel que tuviera alguna característica diferente, fuera homosexual, negro, latino o simplemente tímido. A su vez, Burnett se suma a la movida e incluye a la mujer como objeto de discriminación. En *La Jaula...*, Lori Petty hace de Deborah Fields, compañera de J.J. Ella fue elegida —igual que él— por el comisionado, pero eso no impide que la maltraten una y otra vez, la tomen por estúpida o duden de su femineidad. En el mundo que refleja *La Jaula de Cristal*, los latinos son maltratados en la Corte, y los negros detenidos porque sí, todos con la Pena de Muerte como posible destino.

Color y espacio metafóricos

El universo cromático de Burnett se divide en dos: azul y naranja. El azul representa a la burocracia, al aparato opresor: la comisaría, cada policía, la Corte; el naranja es el color de los oprimidos, de los que resisten el embate del opresor: las celdas, paradójicamente todas vacías (porque se ve ejecutar los arrestos pero no hay nadie preso), los negros, los latinos, la mujer asesinada, Deborah y finalmente J.J. Dentro del grupo naranja también está Ernie Marshall, un joven negro que se suicida misteriosamente en una de las celdas de la comisaría. Su presencia no es física, sino espiritual: es el recuerdo que no debe morir, la injusticia personificada que exige respuestas. Igual que en el judaísmo, la premisa del espíritu de Ernie es no olvidar. Por eso, quizá, su caso nunca se resuelve.

La policía es un todo integrado. “*Sos uno de nosotros*”, le dicen a J.J. al entrar al Departamento, y así debe actuar; él es un POLICIA. Igual que en la Alemania nazi, el disidente es aislado y perseguido. El oficial Jack Bono arresta a Teddy Woods (Ice Cube) por posesión ilegal de una pistola 9 mm. El arma parece estar vinculada a un robo que terminó con la muerte de una mujer, pero Bono no puede declarar ante el juez que detuvo a Woods porque es negro. J.J. también estuvo en el procedimiento y conoce el hecho, pero, pensando que así se convertirá en “uno de ellos”, miente en la Corte para justificar el arresto.

Al revisar sus archivos nota que el permiso del arma del acusado fue cambiado por el del arma homicida, y empieza a sospechar. Investiga, pero su búsqueda lo lleva demasiado lejos y deberá cuidarse de sus propios compañeros. Como la Ley en *El Proceso*, de Kafka, Burnett muestra al aparato policíaco

como un monstruo enorme y envolvente. Cuando J.J. se introduce en el universo del *glass shield* y abre sus ojos, nos percatamos de que prácticamente no hay exteriores. Una sensación de aprisionamiento embarga al personaje, los espacios pequeños y la falta de aire crean una impresión de claustrofobia de la que aparentemente no hay escapatoria. Igual que en un laberinto de cristal, J.J. no puede distinguir la verdadera salida.

A medida que la acción avanza, J.J. se va adentrando cada vez más en el mundo del *glass shield* y deja atrás el del *gold shield*. La figura del Héroe Invencible del comic desaparece del imaginario del joven oficial para transformarse en una fantasía inaccesible; en la vida real casi nunca ganan los buenos, dice Burnett. Desde que J.J. comienza a indagar, el film toma la forma de un gigantesco rompecabezas del que Burnett no sale fácilmente. Algunos recursos parecen puestos sólo para servir a los fines de la película. Por ejemplo, el personaje de la Jueza Lewis es demasiado perfecto —especialmente dentro del universo que propone Burnett—, para tener una impronta de verdad.

De todos modos, tras una apariencia en extremo *naive*, propia del personaje principal, Burnett ensaya una crítica muy dura “al sistema”. Como en *New Jack City*, de Mario Van Peebles, la justicia de las cortes es lenta e ineficaz y, lo peor de todo, sus mecanismos ineficientes benefician a quienes supuestamente deberían ser castigados. Lo mismo que en *New Jack...*, la ilusión del héroe americano es cuestionada y destruida, en este caso a través del comic como representante de esa fantasía.

La Jaula de Cristal

(*The Glass Shield*, EE.UU., 1994).

Dirección y guión: Charles Burnett.

fotografía: Elliot Davis. *música:* Stephen

Taylor. *montaje:* Curtis Clayton.

intérpretes: Michael Boatman, Lori Petty, Michael Ironside, M. Emmet Walsh, Richard Anderson, Ice Cube, Elliot Gould. 109’.

Editó Transeuropa Video.



VideoLanzamientos

Un vampiro suelto en Brooklyn

de Wes Craven,
con Eddie Murphy y
Angela Basset.
(AVH)

Desafío final

de Ted Kotcheff,
con Dolph Lundren,
Maruschka Detmers
y Assumpta Serna.
(Transeuropa)

Barcelona

de Whit Stillman,
con Mira Sorovino
y Chris Eigemann.
Del director de
Metropolitan
(LK-Tel)

Salvaje Bill

de Walter Hill,
con Jeff Bridges
y Ellen Barkin.
Del hacedor de Cabalgata
infernol, The Warriors,
48 horas, Calles de fuego
y Oro y cenizas.
(AVH)

En lo profundo del deseo

de Jeffrey Bell,
con William McNamara
y Dylan Walsh.
(Transeuropa)

Palos y piedras

de Neil Tolkin,
con Gary Busey
y Kristie Alley.
(AVH)

El señor del ilusionismo

de Clive Barker,
con Kevin J. Connor.
Del director de Hellraiser
(AVH)



Libros

**Guiones modelo
y modelos de guión**
por Francis Vanoye
(Paidós-Comunicación Cine)

Agón
por Luis Buñuel
y Jean-Claude Carrière
(Instituto de Estudios
Turolesenses)

Vincent Minelli
por Augusto Martínez-Torres
(Cátedra-Signo e imagen,
Cineastas)

Yo Fellini
por Charlotte Chandler
(Seix-Barral)

El ojo interminable
por Jaques Aumont
(Paidós-Comunicación Cine)

**Michael Caine,
mi vida y yo**
por Michael Caine
(Ediciones B-Primer Plano)

Roberto Rossellini
por Angel Quintana
(Cátedra-Signo e imagen,
Cineastas)

malón

libros todo es ausencia

Sobre El cine mudo argentino, de Roberto DiChiara
por Alejandra Portela

Los males que sufre el estudio del cine mudo argentino (1896-1933) pueden ser ordenados, por su gravedad, en los siguientes términos: desaparición en alto porcentaje del soporte fílmico, escasos testimonios de época, ninguna investigación seria publicada, escritos fragmentados por temas o personalidades, y abundancia de acercamientos "amorosos" o "nostalgiosos" que suelen empañar la sensatez que es posible pretender. Si bien la irreuperabilidad de films es concluyente, los trabajos de investigación pueden dar luz a una época de gestación con varias líneas. Desde la ingenua producción experimental hasta la visión industrial y su incorporación al mercado. El documental y la ficción como concreción de ideologías geminales. Un producto que creció con una época y que explotó en estética durante las décadas siguientes.

Existen, por lo pronto, algunos estudiosos que durante estos años fueron hurgando a través de temas y períodos para hallar respuestas en tiempo de pocas certezas. Sin embargo, la ausencia de publicaciones resta a la divulgación del tema y en consecuencia a la idea total del campo intelectual argentino de los primeros años del siglo veinte.

Roberto Di Chiara, uno de los contados coleccionistas de films en la Argentina, supo asociar su archivo a las voluntades televisivas de Canal 13 y sus canales de cable *Volter* y *TN*. En el volumen recientemente editado por él mismo, intenta una historia del período mudo. Para eso elige el tono "nostalgioso", en un material peligrosamente resumido, extractado de la memoria de charlas de café, obviando fechas exactas y sin asociar títulos a referencias argumentales, históricas o de producción, lanzando nombres sin contexto biográfico y sosteniendo muchas ideas no comprobadas, como por ejemplo que existe "mucho producción provinciana realizada entre 1915 y 1934".

Recorre, entonces, al material con que cuenta su archivo fílmico (25.000 películas, 10.000 afiches, 20.000 fotografías positivas y 20.000 negativas) y le concede al libro la condición de "inventario-acompañado-de-anecdotario" cargado de comentarios descontextualizados ("*En un diario capitalino de 1930...*") mezclando las coproducciones inaugurales, los procesos iniciales de colorización y sonorización, referencias pasajeras a laboratorios, productoras, salas, acomodadores, proyectoristas, sandwiches de milanesa y excesiva cantidad de lágrimas. Se suma al olvido de otros tantos ejemplos como las dos únicas películas de Mario Gallo que aún sobreviven (*El himno nacional* y *La revolución de Mayo*) o la *Amalia* realizada por la sociedad aristocrática y estrenada en el Teatro Colón en 1915.

Los párrafos dedicados al rescate y restauración de films, y la existencia de los distintos soportes, pueden dar algún aporte sobre un problema tan poco revisado pero el proceso de mostración sigue siendo desordenado, ante todo en la instancia final del libro, cuando se encarga de listar el material del período y algunos materiales aparecen como "pulverizados". Sin intentar caer en el "lo que vale es la buena voluntad" y tras la lectura del libro de Di Chiara, surgen nuevas urgencias: una historia integral del período, un estudio técnico sobre los procesos de restauración de películas en la Argentina, y una investigación detenida sobre esa época vagamente conocida de la transición del mudo al sonoro, entre los años 1927-1938.

El cine mudo argentino debería haberse llamado: *Homenaje a un archivo de cine*, y quizás el enfoque de esta crítica hubiera sido otro.

El cine mudo argentino.

Homenaje a los 100 años de la primera exhibición cinematográfica argentina
por Roberto Di Chiara.

Edic. del autor. 1996. 130 páginas.

**causas
y azares**

Año III
Número 4
Otoño 1996

- Entrevista a Armand Mattelart
- Ley de Radiodifusión: los caminos de la regulación
- Encuentro Nacional de Investigadores en Comunicación y Procesos Culturales
- Schmucler: La crítica de la comunicación
- IV Congreso Nacional de Semiótica (Córdoba)
- Raymond Williams: Televisión, tecnología y sociedad
- CUADERNO: Dictadura, comunicación y sociedad: A 20 años del golpe militar

**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*

ROS

**Av. Cabildo 2280 - Local 63
Subsuelo
(Galería Río de la Plata)
1428 - Buenos Aires
Tel: 788-1478**

Estudio de Video

COMPAGINACION EN VIDEO

Títulos y efectos especiales
En 3 dimensiones con equipos especiales

TRANSFERENCIA A VIDEO

Cine 8mm, Súper8 y 16mm
Fotografías y diapositivas

FILMACIONES

Sociales - Deportivas
Publicitarias - Casting

TRANSCODIFICACION

Normas PAL, NTSC, SECAM, PAL-M
MESECAM, 8mm, VHS, SVHS/C

COPIAS

En todas las normas y sistemas
Multicopiado PAL

MUSICALIZACION

Sonido digital

ROS

"Seminarios de post-producción"

Rodolfo Hermida

18 y 25 de Octubre 1 y 8 de Noviembre
19 hs. Vacantes limitadas

**Sindicato de la Industria
Cinematográfica Argentina**

Juncal 2029 Tel: 806-8774/7544/0208
Atención: 14 a 20 hs.



VideoClásicos

Indomable

de Ray Enright,
con John Wayne y Marlene
Dietrich.
(Época)

Encuentros con hombres notables

de Peter Brook.
(Sólo para coleccionistas)

Sueños de una noche de verano

de Max Reinhardt y William
Dieterle,
con James Cagney.
(Cobi)

Entreacto

de René Clair
**Un perro andaluz y
La edad de oro**
de Luis Buñuel.
(Círculo Cultural del Cine)

Mamma Roma

de Pier Paolo Pasolini,
con Anna Magnani.
(Yesterday)

Vive como quieras

de Frank Capra,
con James Stewart.
(Época)

Ana de los milagros

de Arthur Penn,
con Anne Bancroft.
(Cobi)

Dama por un día

de Frank Capra,
con May Robson y Warren
William.
(Kinema)

Tres veces Ana

de David J. Kohon,
con María Vaner y Walter Vidarte.
(Sólo para coleccionistas)

El tiempo de los asesinos

de Julien Duvivier,
con Jean Gabin.
(Yesterday)

laser la colección particular

The Innocents (Fox Video)

Debido a que no se ve casi nunca, **The Innocents** (estrenada en Argentina como *Posesión Satánica*) es un título que para mucha gente no significa absolutamente nada. Sin embargo casi todos los que alguna vez la vieron la recuerdan como uno de los clásicos mayores del cine fantástico. Si ya la novela de Henry James, *Otra Vuelta de Tuerca*, es una obra maestra, la adaptación del director Jack Clayton a cargo de Truman Capote (junto a William Archibald) derivó en una película sutilmente aterradora, donde todo se sugiere y poco es lo que se ve claramente. Otros puntos fuertes son la fotografía de Freddie Francis ("sólo iluminaba bien el centro del cuadro del CinemaScope, para que el público nunca pudiera saber qué es lo que había o no alrededor de los personajes") y las estupendas actuaciones de Deborah Kerr, Pamela Franklin, Michael Redgrave y el pequeño monstruito de *Village of the Damned*, Martin Stephens. Este edición en *laser disc* tiene dos ventajas fundamentales: un *transfer* de una calidad insuperable, y el formato de pantalla ancha que respeta el CinemaScope original. El único *bonus* es el *trailer* publicitario.

Crumb (Columbia TriStar Home Video)

Crumb probablemente sea el documental norteamericano con mejores críticas en lo que va de los '90. Esto es entendible, no sólo teniendo en cuenta el talento de su director Terry Zwigoff, sino sobre todo por el culto alrededor de Robert Crumb, autor de historietas fundamentales de la contracultura, incluyendo personajes como Fritz el gato, Mr. Natural o Bo Bo Bolinsky además de la célebre portada del álbum debut de Janis Joplin junto a Big Brother and the Holding Company. Presentada por David Lynch, esta película es tan lúcida como deprimente, un pesadillesco fresco familiar en el que el mismo Crumb se convierte en una figura casi secundaria al lado de sus desquiciados hermanos. Dada la ausencia absoluta de noticias sobre el estreno de **Crumb** en la Argentina, esta edición en *laser* se convierte en un objeto fundamental para los fans de los comics *underground*. La versión animada de *A Short Story of America* es uno de los momentos culminantes desde el punto de vista estrictamente historietístico.

The Old Dark House

(Kino on Video/Image Entertainment)

Durante décadas **The Old Dark House** fue la película de terror que todo el mundo quería ver y no

tv la sociedad en serie

Sobre el canal Sony
por Nora Manziotti

Las series. El producto más característico de la TV norteamericana. Las hacen desde 1948, y fueron los primeros programas en venderse. El *Llanero solitario* se dio apenas comenzaba la televisión en la Argentina, en 1951. Hoy las series proliferan en las pantallas, debido al desarrollo de los satélites y de los sistemas de cable, que favorecen la programación segmentada. En la Argentina, además de las que se emiten en cualquier canal de cable o en los canales abiertos, hay seis señales de cable que se alimentan fundamentalmente de ellas. USA Network, Fox, Teleuno, Uniseries. Este año aparecieron The Warner Channel y Sony Entertainment TV, el que más responde al formato de las cadenas de televisión de EEUU. En las décadas del '50 y '60, cuando la producción de programas de TV en la mayoría de los países era incipiente o no alcanzaba a cubrir la cantidad de horas de emisión de un canal, la solución eran las series. Eran baratas. Estados Unidos vendía en primer lugar series, y sólo después películas y dibujos animados. Series médicas, comedias (*sitcom*, abreviatura de *situation comedy*, comedia de situación), dramas, *thrillers*, de misterio, de *gangsters*, de detectives, policiales, *westerns*, de aventuras, bélicas, fantásticas. Las emitían a toda hora, y en todas partes. A mediados de los '80, constituían entre el 60 y el 70 % de la programación de las cadenas de Estados Unidos. Las series y los telefilms eran el 90 % de sus exportaciones. A pesar de que en las décadas siguientes, y sobre todo después de los '80, se afianzan otros países que producen y venden internacionalmente

malón

podía. Durante mucho tiempo, se la creyó perdida para siempre, hasta que Curtis Harrington, un cineasta fan del director James Whale, revolvió la bóveda de la Universal hasta dar con el negativo. Últimamente habían aparecido copias piratas en video de calidad bastante deficiente, pero este increíble *laser disc* vuelve a darle a este clásico la imagen que merecía. Además de haber conseguido un *transfer* de una nitidez estupenda, la gente de Kino agregó los siguientes *bonus*: comentario en el audio analógico de la única sobreviviente del elenco, Gloria Stuart, y del biógrafo de Whale, James Curtiss (también autor de las notas impresas), reportaje filmado a Curtis Harrington acerca de la búsqueda del film, una galería cuadro a cuadro de fotos publicitarias y una filmografía ilustrada del director de *The Invisible Man* y *Frankenstein*. Una vez asimiladas todas estas bondades, hay que recordar lo más importante: *The Old Dark House* es una de las grandes películas del cine americano de los '30, las actuaciones son formidables (al ominoso Karloff mudo se le agregan Charles Laughton, Melvyn Douglas, Ernest Thesiger, Raymond Massey y el increíble psicópata Brember Wills) y la elaboración formal es antológica. Sin dudas, ésta es una de las ediciones más importantes de 1996.

por Diego Curubeto



—como Japón, Inglaterra, México, Brasil, o Australia—, la sombra que le hacen a los americanos es escasa.

Intento de definición

Pero el caso de las series es interesante no sólo para ver modos de producción industrial, sino también textual. Y en cuanto a lo textual, hay una estructura narrativa que tiene personajes fijos y se desarrolla en lugares establecidos. Aquí entra a jugar la producción en serie de las ficciones televisivas, que fragmenta los relatos de dos maneras: la serie y el serial. Si la historia relatada se resuelve durante una emisión, se llama serie. Si la duración se extiende por capítulos, es un serial. En la serie la situación se soluciona en lo que dura un episodio. O a lo sumo, en dos. Al episodio siguiente, vuelven los mismos personajes, pero les pasan otras cosas, y rara vez guardan memoria de lo que ocurrió en episodios anteriores. No acumulan experiencia. Siempre están ante un nuevo desafío. En el serial, los relatos están contruidos en capítulos. Las historias continúan, se abren varias sub-tramas, los personajes cambian. Son seriales, por ejemplo, las *soap operas* y las telenovelas. Las series pueden recorrer, y de hecho recorrieron, todos los géneros. Y apuntan a públicos determinados: para niños, adolescentes, veinteañeros, treintañeros, adultos. Hay series para todos: cómicas, fantásticas, policiales. El formato de serie en episodios se adapta a cualquier mercado, funciona en cualquier estrategia de programación. Permite que los canales las compren por tempora-

das, que las interrumpan si no funcionan, o que las pasen en cualquier orden. Pensado desde las audiencias, las series permiten que los/las espectadores/as se involucren con las historias, con los personajes, a los que vuelven semanal o diariamente. Pero, a diferencia del serial, no necesitan que se las siga continuamente. Perderse un episodio no significa perder información sobre cómo sigue la trama.

La oferta de Sony

Mirado desde los géneros, en Sony hay un predominio de la comedia. De *sitcoms* familiares, juveniles, adultas. Aunque también hay series dramáticas, policiales, de suspense, de terror. Sony emite no sólo series sino también seriales, (hay *soap operas*). Y géneros de entretenimiento—como los *talk shows*—o documentales.

Quedó dicho que era la señal que más se parecía a las norteamericanas. Y esto se ve en el *scheduling*, es decir, la organización de la grilla de programación. Responde a la estrategia de programación que construyen los canales en EEUU. Una estrategia que por la mañana ubica programas destinados a audiencias femeninas. Ahí van las *soap operas*, seriales parientes de las telenovelas latinoamericanas, pero que a diferencia de estas, no concluyen. Pueden durar años en pantalla, mientras sigan teniendo *rating*. Sony pasa tres: *The Young and the Restless*, que comenzó en 1973; *Days of Our Lives*, la más vieja, en pantalla desde el '65, y *Soap*, emitida entre 1977 y 1981, y se trataba de una parodia de las *soap operas*, que exasperaba y exageraba los có-

●
Déborah Kerr en *The Innocents*,
de Jack Clayton

Los amigos de *The Single Guy*,
en la pantalla del Sony Channel



malón

Las transformaciones del género sitcom

Todo género "está en constante estado de flujo y redefinición", dice Jane Feuer. En las décadas del '50 y '60, la *sitcom* familiar presentaba una familia modelo. Desde los '70, las *sitcom* para adultos estaban cargadas de comentarios sociales. Aparecieron conflictos étnicos y raciales, temas relacionados al sexo y el rol de la mujer en la sociedad contemporánea. El ámbito familiar se desplaza hacia los lugares de trabajo, y creció la oferta de series marcada por títulos donde sobresalían el crimen y la violencia. Hoy es diferente. Volvieron las *sitcoms* familiares. Pero son distintas. Por un lado, perdieron ese molde de los valores tradicionales e indiscutidos de la familia. El cierre moralista de, por ejemplo, *Papá lo sabe todo*, que desde el título estaba tomando partido por la institución familiar patriarcal. O del *Cosby Show*. Ahora las comedias están construidas con un ritmo vertiginoso, y sobre todo, son cáusticas e irónicas. Aparecen alternativas al hogar, no necesariamente la familia. Sony exhibe *Living Single*, que es sobre un grupo de amigas que comparten la vivienda. *Mad About You*, una pareja sin hijos; *Seinfeld* muestra a un soltero y sus amigos, igual que *The Single Guy*. La camaradería y el respeto reemplazaron a los lazos sanguíneos. Y las relaciones, aun en tono de comedia, son complejas, cuesta mantener la armonía. En todos los títulos recientes hay un rasgo que es propio de la comedia yanqui: tomar con humor la dureza de muchas situaciones. Los datos de violencia, accidentes, casos policiales, soledad, no son privativos de dramas como *ER* o *Midnight Caller*. Las comedias incorporaron muchos datos que surgen de los censos: el crecimiento de viviendas individuales, de gente que vive sola o de familias constituidas sólo por padres o madres. Como *Murphy Brown* o *La niñera*. Si aparece la familia, la premisa de que la solidez de la estructura familiar sirve para vencer cualquier obstáculo, desapareció. *Married... with Children* es un ejemplo. Dan cuenta de discusiones sociales que forman parte de la realidad: el muticulturalismo, las migraciones, los diversos grupos étnicos. En *Martin* o *Living Single*, los personajes son

negros. O de la ecología, el desempleo, el neoliberalismo.

No sólo *Murphy Brown* —ex-alcohólica sin pareja, triunfa en profesión— se caracteriza por su acidez. *Hermanas* también expresa cómo en los '90 las cosas cambiaron: una de sus protagonistas tiene un tapado de piel, a causa de lo cual recibe constantemente agresiones en la calle. La hija le aconseja que para ser PC tiene que donarlo a algún *homeless*. Ser "PC" es obrar de manera políticamente correcta. Y la madre, cincuentona, reflexiona que antes todo era más fácil: "Yo sabía que el comunismo era malo. Los huevos eran buenos. Los aerosoles simplifican la vida". Una de las hermanas fue alcohólica, igual que la madre; otra hermana espera un hijo para su hermana estéril. No hay humor "blanco", despreocupado. Es un humor duro y contextual. Cada premisa tiene su significado, cada personaje, cada tema de los episodios, hasta cada chiste está cargado de una mirada dura a la sociedad actual. Las *sitcoms* yanquis de los '90 hacen humor a pesar del desencanto. O mejor dicho, hacen del desencanto el centro de sus ironías. Por más que sus casas, su confort, sus electrodomésticos no tengan que ver con los niveles de vida de las clases medias empobrecidas del tercer mundo, están expresando un sentir de época que a veces resulta más cercano que el de productos locales. En esa transformación del formato, en la capacidad de adaptación a un presente no complaciente que exhiben las series, esté tal vez su salud.

Nora Mazziotti es profesora titular de la cátedra Géneros del Espectáculo, en la Carrera de Comunicación (U.B.A.). Es autora —entre otras publicaciones— de la compilación *El espectáculo de la pasión: las telenovelas latinoamericanas*, Colihue, 1993.

◀ digos del género. El horario de la tarde está dominado por programas que buscan captar la audiencia femenina y familiar, tanto con *sitcoms* de distintas épocas y estilos —desde *Yo quiero a Lucy* y *Hermanas*, hasta *Murphy Brown*— o *talk shows*, como el *Ricki Lake Show*. A la noche van las que se destinan a audiencias adultas. Y Sony pasa muchas de las *sitcoms* que tienen en Estados Unidos los mayores *ratings*: *Seinfeld* (humorística) y *E.R. Emergency Room* (serie médica-dramática) que ocuparon en la temporada 94-95 el primer lugar según la medición de la agencia Nielsen. *Friends* estaba octava, *Murphy Brown* estaba 16, y *The Nanny*, 21. Sony innova en el modo en que, en los separadores, anuncia la programación. No lo hace únicamente por títulos, sino por bloques que se construyen según las temáticas de los programas ofrecidos. Uno es el de "Mañanas intensas" donde van las *soap operas*. Asumen la familiaridad de los espectadores con las telenovelas latinoamericanas— se refieren al tango, a la pasión— y definen los códigos o temáticas similares: amor, villanos, casamientos. En el bloque "Género femenino" van comedias con mujeres protagonistas; que tienen en común el alejarse de los parámetros instituidos de dulzura o sumisión. Otras denominaciones apuntan al vértigo de las situaciones, como "Máximo riesgo" donde exhiben series policiales o de suspense. "Ritmo de vida" presenta series familiares, y para los documentales de los sábados a la mañana, eligen el colectivo de "Territorio ajeno".

DONDE EL CINE ES EL GRAN PROTAGONISTA

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

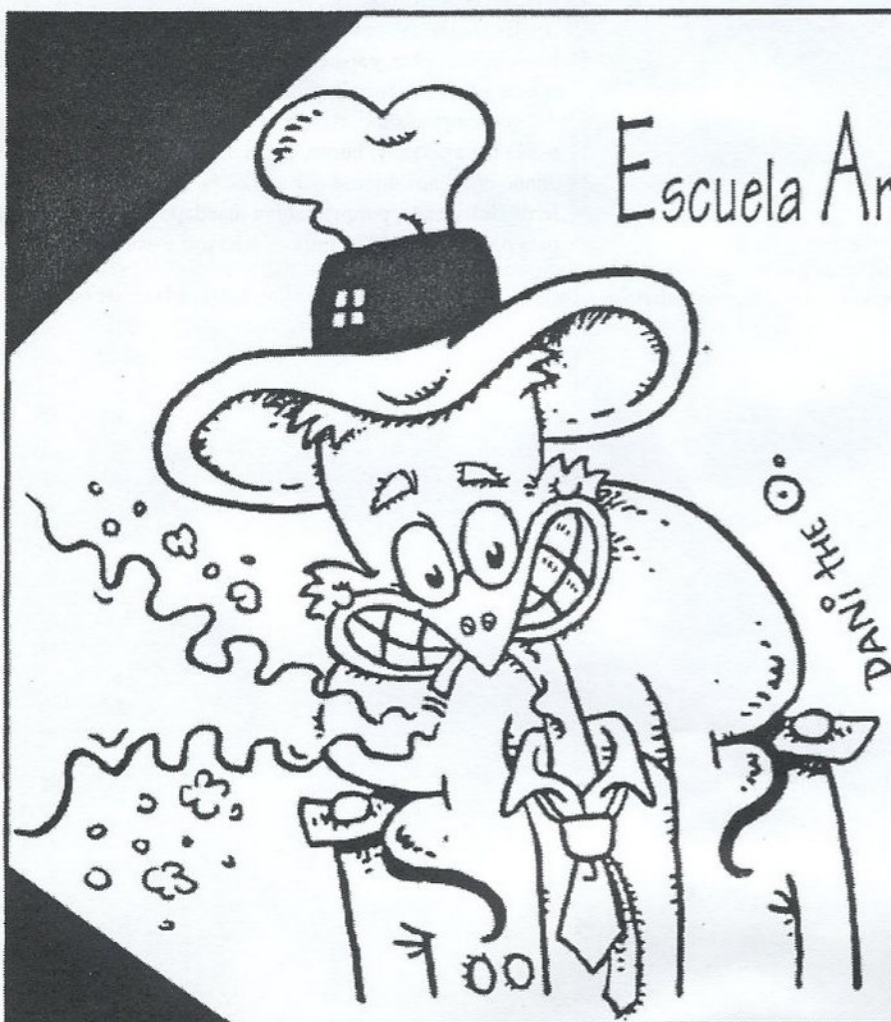


* alquiler y venta de una cuidadosa selección de obras maestras llevadas al video.

* venta de una nutrida colección de libros y revistas especializadas.

Con servicio opcional de entregas y retiros a domicilio dentro del área céntrica.

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.



Escuela Argentina de Historieta

TACTICA

En E.A.H. podés aprender:

Con **DANI THE O:**
HUMOR GRÁFICO
HISTORIETA INFANTIL
CARICATURAS

Con **NOE:**
ILUSTRACIÓN

Con **LUCAS Y MANCO:**
HISTORIETA

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

Ante la amenaza de varios proyectos simultáneos, nacionales y extranjeros, vinculados a la figura de Ernesto "Che" Guevara, *Film* responde con una breve serie de notas sobre el tema. Primero, el testimonio del corresponsal argentino de la CBS que asistió al rodaje de las únicas imágenes cinematográficas del Che muerto. Luego, Mariano Mestman desata un enredado episodio de la historia del cine político argentino. Finalmente, un repaso de algunos films sobre el Che ya realizados y el adelanto de dos que están por venir, con entrevistas a sus directores Anibal Di Salvo y Tristán Bauer.



CON JUAN CARLOS GUTIÉRREZ

EN EL PRINCIPIO FUE LA IMAGEN

entrevista por Fernando Martín Peña

Yo trabajaba como sonidista para la empresa norteamericana CBS. Con un cameraman, Luis Chousiño (ya fallecido), cubríamos notas en casi toda América del Sur. En 1967 nos mandaron a Bolivia para cubrir todo el juicio a Regis Debray, que había sido apresado por los militares en el pueblo de Camiri. El primer día se armó una discusión sobre la jurisdicción a la que pertenecía el asunto y pasaron a cuarto intermedio hasta que la cosa se decidiera en La Paz. Hablamos a Estados Unidos para ver si esperábamos y nos dijeron que sí, así que nos quedamos y a los pocos días nos hicimos amigos de un grupo de maestras de la zona, íbamos a la playa, charlábamos, pasábamos el día. Una de las maestras era íntima amiga del coronel "Reque" [Terán], un militar que había estudiado en Washington y estaba a cargo del tema de la guerrilla.

Una noche estábamos en el cine, que eran varias hileras de bancos al aire libre, y aparece esta mujer: "*El Che Guevara está muerto y lo llevan para Lagunillas, 'Reque' ya salió para allá*". Así que tempranísimo, al otro día, fuimos al lugar desde donde salían los aviones y, bueno, había un avión. Preguntamos de dónde era y nos dijeron que era de la Yacimientos Petrolíferos Bolivianos, porque habían mandado a dos empleados para pagar los sueldos. Fuimos a buscar a esa gente, les pe- ►



dimos que nos llevarán, les dimos cien dólares y a eso de las nueve estábamos en La gunillas.

Allí preguntamos pero nadie sabía nada. Al final alguien nos dijo que algo antes habían llevado unos cadáveres en helicóptero al hospital. En el hospital una monja nos confirmó el dato y nos dijo: “*Uno parece importante*”. Nos indicaron un lavadero y allí estaba, en la misma camilla en la que el helicóptero lo había llevado. Chousiño lo conocía porque había filmado una conferencia de prensa con él y confirmó su identidad. Tenía una ráfaga de ametralladora en el cuerpo que lo cruzaba y se perdía en el pantalón. En ese momento no había nadie, ni siquiera un militar. A un costado estaba su mochila, con remedios para el asma, los documentos y el libro de anotaciones donde había ido escribiendo el Diario. Le sacamos fotos pero no se me ocurrió llevármelo, no se me ocurrió la importancia que podía tener. Chousiño preparó la cámara y se puso a filmar, mientras yo lo miraba, porque mucho sonido para hacer no había. Filmó tres o cuatro rollos de diez minutos, de todas las maneras, desde todos los ángulos, sacamos fotos....

Se hizo el mediodía y finalmente llegó un avión con una cantidad de periodistas y algunos militares. Los militares los hicieron formar fila y les dieron un minuto a cada uno para que sacaran fotos. Cine no hizo nadie. Los únicos que teníamos cámaras ahí éramos nosotros.

Como a las dos horas un militar anunció que se iban a llevar el cadáver y lo iban a cremar. Lo envolvieron un poco y se lo llevaron con una *pickup*. Como volvieron a los veinte minutos, nadie creyó que lo hubieran cremado. Llegamos a La Paz a las ocho, nueve de la noche. Llamamos a Nueva York, hablamos con el jefe del noticiero, le dijimos lo que teníamos, nos felicitó y se puso a elaborar combinaciones para ver cómo podíamos mandar los cuatro rollos lo antes posible. Lo antes posible era a la mañana siguiente, porque en el aeropuerto de La Paz todavía no había balizas y ningún avión de ningún tipo salía por la noche. El jefe del noticiero quería que el material saliera para allá antes, e insistió bastante, pero al final se tuvo que convencer y me dijo: “*Olvidé que estaba hablando con latinoamericanos*”.

LA HORA DE LOS HORNO, EL CHE Y PERÓN
VIDA Y MUERTE DE UNA IMAGEN
por Mariano E. Mestman¹



Cuando *La hora de los hornos* se estrenó en Argentina, a fines de 1973, los anuncios periodísticos hablaban de “*la película argentina más premiada y vista en el mundo*”. Consagrada primero en el Festival de Pésaro (Italia), en junio de 1968, y a partir de allí en diversos festivales internacionales, alcanzó una significativa difusión clandestina o semi-clandestina, según el período, desde la segunda mitad de 1968 en Argentina. En 1973, con la apertura política, llegó al circuito de salas comerciales con la categoría de film “de interés especial”. Como se recordará, *La hora...* constaba de tres partes, con una duración total de más de cuatro horas. Pero en 1973 sólo se estrenó la primera, *Neocolonialismo y violencia*, que tenía una estructura formal “*más adecuada*” al circuito de salas. Las críticas periodísticas de ese año, en muchos casos, retomaron juicios ya señalados por la crítica local o la internacional en los años previos. En general, rescataban su valor documental y el trabajo de montaje, así como ciertas audacias de lenguaje, y cuestionaban el esquematismo perceptible en varias partes del film. Según fuera el crítico, la opción política del grupo recibía mayor aceptación o rechazo.

Más allá de los elementos comunes o dispares que se leen en las diversas miradas de la crítica, uno de los hechos más cuestionados fue la ya famosa modificación del final de la primera parte: los últimos minutos que en la versión original de 1968 eran ocupados por la imagen fija del rostro del Che Guevara (la del Che muerto, el Che-Cristo), en la versión del '73 eran reemplazados por imágenes documentales y fotografías de sucesos significativos, movilizaciones y personajes

protagonistas de la política argentina y latinoamericana de los años que separan ambas versiones. En la última, las imágenes del Che se mantenían, aunque ya no oficiaban a modo de opción final, ocupaban mucho menos tiempo y, de algún modo, aparecían diluidas entre otras: junto a imágenes de discursos de Perón y Evita, o la fotografía de Perón e Isabel, encontramos imágenes del Cordobazo (aquellas presentes en casi todo el cine político contestatario de esos años, las del pueblo apedreando a la policía montada que retrocede), la masacre de Trelew, la movilización popular cuando la asunción de Cámpora, líderes regionales como Castro, Torres, Allende y Torrijos, movilizaciones en América Latina y el Tercer Mundo, y su represión.

Además del rechazo de este cambio por otras tendencias del cine político, desde un sector de la crítica cinematográfica, tal vez el cuestionamiento más persistente a esta modificación fue el del crítico rioplatense Homero Alsina Thevenet. Aún cuando elogiaba, por lo inédito, el relevamiento de las condiciones de vida en América Latina que aportaba el film, y rescataba “*... la habilidad con que [los realizadores] compaginan sus kilómetros de imágenes y sus volúmenes de conceptos, con algunos aciertos de ritmo y de sonido que han impresionado debidamente a la crítica europea*”, Alsina cuestionaba con cierta ironía las afirmaciones y especulaciones más asociadas a la doctrina peronista, cierta “*simpleza tan efectista*” en la denuncia de la penetración económica y cultural y, fundamentalmente, la ya referida modificación del final, asociándolo al abandono de las ideas revolucionarias por la verticalidad al Peronismo en el gobierno.

Por su parte, los realizadores justificaron la modificación como una adaptación a la nueva coyuntura histórica donde la opción guerrillera sintetizada en la imagen del Che perdía sentido en el marco de la necesidad de una política institucional con el peronismo en el gobierno y donde era necesario incorporar referencias a las principales luchas nacionales y regionales ocurridas entre ambas versiones del film. En relación con esto último, es importante recordar que en su propuesta original el grupo Cine Liberación (CL) concebía su film como una obra “*abierta e inconclusa*”. En tanto “*film-acto*”, *La hora...* buscaba desencadenar un Acto político alrededor de su circulación clandestina, e incluso la segunda parte del film estaba formalmente estructurada en ese sentido (desde la pantalla se convocaba al debate y la acción). Recuérdese aquella frase de Franz Fanon utilizada en las exhibiciones: “*Todo espectador es un cobarde o traidor*”. El lugar central que asumía en la propuesta del “*cine militante*” la instrumentalización del film en la acción política a través de las proyecciones con organizaciones populares, contemplaba las modificaciones



al propio film. En nuestra opinión, la modificación de 1973, lejos de constituir un hecho excepcional o un cambio radical en su evolución político-cinematográfica (según parece indicar cierta lectura de la misma), es coherente con el camino recorrido por CL en los agitados cinco años que separan sendas versiones de la obra.

DE TEXTOS Y CONTEXTOS

La figura del Che había funcionado en la década del '60, asociada a la revolución Cubana, como unificadora, en lo político, de diversas fracciones intelectuales de la izquierda. Con su asesinato, su imagen asumiría inmediatamente un lugar destacado en producciones culturales. Sólo para citar un ejemplo, entre los artistas plásticos se suceden una serie de acciones y muestras inmediatamente después de su muerte. A fines de 1967, fue clausurada por la policía una muestra en la galería porteña Vignes, por la presencia de un retrato del Che. Al cumplirse el primer aniversario, en 1968, la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos organizó una muestra colectiva, también clausurada, bajo el genérico nombre de *Homenaje a Latinoamérica*, pero centrada en la figura del Che. Esta muestra involucra un amplio espectro de artistas, tanto en lo político como en lo estético.

Si la imagen del Che fue incorporada por Ricardo Carpani a su gráfica política —que tenía una significativa difusión popular—, al mismo tiempo, en esos años, su figura se constituyó también en referente de un sector de la vanguardia plástica, al buscar de una nueva estética donde confluyeran el arte y la política. Esto se expresa, a mediados de 1968, en el manifiesto leído por la vanguardia rosarina al interrumpir una conferencia de Jorge Romero Brest: "...declaramos que la vida del Che Guevara y la acción de los estudiantes franceses son obras de arte mayores que la mayoría de las paparruchadas colgadas en los miles de museos del mundo (...) Mueran todas las instituciones, viva el arte de la Revolución". También con motivo del primer aniversario, un grupo de plásticos de vanguardia organizó una acción particular: intentaron, sin suerte, teñir las aguas de las fuentes de las principales plazas porteñas de color rojo, en alusión a la sangre derramada del líder guerrillero.

Si tomamos el caso de las artes plásticas (podrían citarse ejemplos de otras zonas de la producción cultural alternativa o de oposición), es porque CL incorporará, en alguno de sus documentos políticos, reflexiones anti-institucionales de los plásticos que confluyen en la obra *Tucumán Arde* a fines del '68, incluyéndose junto a ellos en un movimiento más amplio de articulación entre arte y política. Con algunos de esos artistas, CL confluirá a comienzos de 1969 en la realización de una experiencia original conocida como "Sobre, la cultura de la liberación"². Si esta "anti-revista" planteaba una ruptura general con el formato tradicional, también lo hacía en uno de sus materiales: un afiche con la imagen del Che (la más difundida, la de su rostro con la gorra y la estrella de cinco puntas), donde podía leerse una apelación a la acción (una provocación al lector): "un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared". Se trataba de un "anti-afiche" elaborado por el plástico Roberto Jacoby, que así cuestionaba tempranamente la utilización masiva de esa imagen.

Estas breves referencias a la aparición de la figura del Che en la producción cultural de esos años, dan cuenta de su lugar, y del de su imagen, en el momento de aparición de la primera versión de *La hora....* En 1968 esa imagen todavía funcionaba como unificadora para diversos sectores, en un clima de oposición frentista a la dictadura de Onganía. En gran medida, esa oposición fue expresada y promovida por la CGT de los Argentinos (CGTA) que, surgida en abril de ese año, se convirtió en un referente con el que se vincularon núcleos intelectuales, profesionales y culturales que querían integrar su actividad específica con la intervención política³.

Si se entiende la aparición de la CGTA y el vínculo de sectores medios a la misma (aunque sólo fuese por un breve lapso) como cristalización de lazos de vinculación que venían constituyéndose previamente, se puede entender el lugar solidario que ocupaba la imagen del Che respecto de los sectores combativos del peronismo, sindicales y políticos. Pero también, respecto del lugar en que en ese momento buscaba ubicarse Perón. Es decir, a mediados de los '60, enfrentado a Vandor, el líder en el exilio intentaba estrechar lazos con los sectores duros o combativos del Movimiento Peronista. Si en 1966, frente al golpe militar de Onganía, había promovido "desensillar hasta que aclare", poco después apoyaría, por lo menos en su primer año, a la CGT de los Argentinos en su enfrentamiento al vandomismo y el participacionismo. Asimismo, a pocos días de la muerte del Che, en una carta al Movimiento, Perón lo caracterizaba como "...la figura joven más extraordinaria que ha dado la revolución en Latinoamérica"; y lo reivindicaba desde la historia del peronismo: "El Peronismo, consecuente con su tradición y con su lucha, como Movimiento Nacional, Popular y Revolucionario, rinde su homenaje emocionado al idealista, al revolucionario, al Comandante Ernesto 'Che' Guevara, guerrillero argentino muerto en acción empuñando las armas en pos del triunfo de las revoluciones nacionales en Latinoamérica"⁴.

UNA FILMOGRAFÍA

EN UNA RESEÑA DE 1987, MARÍA EULALIA DOUGLAS RECUERDA QUE "HACE VEINTE AÑOS, LA NOCHE DEL 18 DE OCTUBRE DE 1967, ANTE UNA MULTITUD DE UN MILLÓN DE PERSONAS CONMOVIDAS POR UNA PÉRDIDA IRREPARABLE, SE PROYECTABA EN UNA PANTALLA GIGANTE INSTALADA EN LA PLAZA DE LA REVOLUCIÓN LA IMAGEN DE QUIEN HACÍA SÓLO UNOS POCOS DÍAS HABÍA SIDO ASESINADO EN BOLIVIA: EL CHE". TRAS ESE FILM, HECHO DE APURO POR EL MAESTRO SANTIAGO ÁLVAREZ Y QUE AÑOS DESPUÉS ALBERTO FIGUERO DO CRONICÓ EN EL CORTO *MEMORIAS DE UN DOCUMENTAL*, OTROS REALIZADORES CUBANOS FUERON APORTANDO LO SUYO, SIEMPRE CON EL PROPÓSITO DE "MOSTRAR, POR VÍA DEL ARTE, LA IMAGEN TOTALIZADORA, LA DIMENSIÓN DE UN HÉROE DEL PUEBLO".

ASÍ APARECEN UN 28 DE ENERO (SANTIAGO VILLAFUERTE, 1968), REFERIDO A UN ENCUENTRO CON ESCOLARES EN 1960, *EL LLAMADO DE LA HORA* (MANUEL HERRERA, 1969), ESTABLECIENDO EL PARALELO Y LA CONTINUIDAD CON ANTONIO MACEO EN LA LIBERACIÓN AMERICANA, UN RELATO SOBRE EL JEFE DE LA COLUMNA 4 (SERGIO GIRAL, 1972), CON BATALLAS RECONSTRUIDAS SEGÚN ENTREVISTAS CON CAMPESINOS DE SIERRA MAESTRA, *CHE COMANDANTE, AMIGO* (BERNABÉ HERNÁNDEZ, 1977), SOBRE EL POEMA HOMÓNIMO DE NICOLÁS GUILLÉN, *VIENTO DEL PUEBLO* (ORLANDO ROJAS, 1979) Y, EL MÁS TOCANTE, *UNA FOTO RECORRE EL MUNDO* (DEL CHILENO EXILIADO PEDRO CHASKEL, 1981) SOBRE LA FAMOSA IMAGEN REGISTRADA POR ALBERTO KORDA EL DÍA QUE SE LANZÓ LA CONSIGNA "PATRIA O MUERTE". ESTE CORTOMETRAJE ABRIÓ EL III FESTIVAL DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO.

OTROS DOCUMENTALES FUERON *CONSTRUCTOR CADA DÍA COMPAÑERO* (CHASKEL, 1982), CON TESTIMONIOS DE SU LABOR COMO MINISTRO, ALFABETIZADOR Y OBRERO VOLUNTARIO, *CHE HOY Y SIEMPRE* (1983), *SEREMOS COMO EL CHE* (BELKIS VEGA, 1987), *HABLAR DEL CHE Y SUEÑOS* (AMBOS DE ALBERTO FIGUERO DO), EL ENTRAÑABLE *MI HIJO EL CHE* (FERNANDO BIRRI, 1985), ENFOQUE LLENO DE TERNURA GUIADO POR LOS RECUERDOS DEL ENTONCES OCTOGENARIO GUEVARA PADRE. PARTE DE SU MATERIAL FUE UTILIZADO DESPUÉS EN UN CORTO DE LA TV CUBANA: *CUANDO EL CHE ERA ERNESTICO*.

HAY OTROS DOCUMENTALES NO CUBANOS, ENTRE ELLOS *LE HABLAMOS A AMÉRICA LATINA*, CON SU MENSAJE A LA TRICONTINENTAL, *CUANDO PIENSO EN EL CHE* (GIANNI MINNA), UNA ENTREVISTA A FIDEL CASTRO: *ERNESTO "CHE" GUEVARA, HOMBRE, COMPAÑERO Y AMIGO* (ROBERTO MUSSANI) Y, SOBRE SU AVENTURA ÚLTIMA, *EL CHE GUEVARA EN BOLIVIA Y DETRÁS DE LAS HUELLAS DEL CHE*. TAMBIÉN, UN POCO LATERALMENTE, *AL GRITO DE ESTE PUEBLO* (HUMBERTO RÍOS, 1971). PUNTO FINAL: *EL DÍA QUE ME QUIERAS* (LEANDRO KATZ), SOBRE LA OTRA FAMOSA IMAGEN, LA DEL CHE MUERTO.

TODO ESTO EN CUANTO A LOS DOCUMENTALES. FIDEL CASTRO SE MOSTRÓ REACIO A LOS PROYECTOS FICCIONALES QUE DESDE 1968 LE PROPUSIERON TONY RICHARDSON, JEAN-LUC GODARD, CARLO LIZZANI, FRANCESCO ROSI Y JORGE GIANNONI, TODOS LOS CUALES, POR RESPETO, NO INSISTIERON MÁS. EN CAMBIO LOS NORTEAMERICANOS NO LE PIDIERON AUTORIZACIÓN A NADIE Y EN 1969 EL YA VETERANO RICHARD FLEISHER REALIZÓ *CHE!*, CON OMAR SHARIF, QUE EL AMIGO LEONARD MALTIN TRATA DE BOMB: "ESTE TRATAMIENTO DE HISTORIETA DEL FAMOSO REVOLUCIONARIO LLEGÓ A SER UNA DE LAS MAYORES BROMAS CINEMATográficas DE LA DÉCADA DEL '60. SIN EMBARGO, USTED NO HA VIVIDO HASTA QUE NO VEA A JACK PALANCE HACIENDO DE FIDEL CASTRO". ANTES YA HABÍA HECHO MACANA EL ITALIANO PAOLO HEUSCH, CON *IL "CHE" GUEVARA*, PERO AL MENOS ACTUABA FRANCISCO RABAL, QUE ERA DEL PARTIDO, Y LA INTENCIÓN FUE BUENA.

PARANÁ SENDRÓS

ERNESTO "CHE" GUEVARA, EL DIARIO DE BOLIVIA
RIGOR QUIRÚRGICO

UN CRÍTICO SUIZO DESCRIBIÓ ESTE FILM COMO "UNA DESMITIFICACIÓN RESPETUOSA DEL CÉLEBRE GUERRILLERO". DOCUMENTOS DE ÉPOCA, TESTIMONIOS, FOTOGRAFÍAS, ENTREVISTAS A SOBREVIVIENTES DE LA GUERRILLA Y A LA PROPIA HIJA DEL CHE, SE COMBINAN CON LOS TEXTOS DEL DIARIO Y CON UN RODAJE EN BOLIVIA EN TIEMPO PRESENTE PARA RECREAR SUS TRAMOS FINALES Y EL TRÁGICO DESENLACE DE LA AVENTURA GUEVARIANA.

EL DIRECTOR SUIZO RICHARD DINDO, QUE SE DEFINE COMO "UN DOCUMENTALISTA DEL PASADO", REITERA UNA ADHESIÓN HUMANA HACIA PERSONAJES REBELDES QUE NO EXCLUYE LA LUCIDEZ CRÍTICA, EL RIGOR Y LA TENDENCIA A QUE LOS HECHOS HABLEN POR SÍ MISMOS, SIN EDITORIALES REDUNDANTES. SU CÁMARA DE DESLIZA FRÍA SOBRE LOS MISMOS SENDEROS DE LA GUERRILLA, SE DETIENE ANTE EL RELATO DE UNA VACILACIÓN O DE UNA CAÍDA, DETECTA EN LOS CAMPESINOS DE HOY LA MISMA HOSTILIDAD ESQUIVA QUE EL CHE DESCRIBIÓ EN SUS APUNTES.

DE HECHO, NADA PARECE HABER CAMBIADO EN LA ZONA. UNA ANCIANA Y SU HIJA CONTRAHECHA, QUE ALIMENTA A UNOS ANIMALES, CORRESPONDE EXACTAMENTE AL RELATO DEL DIARIO, REDACTADO 27 AÑOS ANTES. ES ENTONCES CUANDO SE COMPRENDE QUE LA RAZÓN ÚLTIMA DE LA EXACTITUD DE DINDO ES PROCURAR QUE SU DOCUMENTO PERMITA VERIFICAR EMPÍRICAMENTE LA CONDICIÓN INMÓVIL DE LA MISERIA.

OCTAVIO FABIANO

Ernesto "Che" Guevara, el diario de Bolivia (Ernesto "Che" Guevara, le journal de Bolivie, Francia/Suiza, 1994) de Richard Dindo.

SIN CONDENA

LA IGNORANCIA ES IMPUNE

UNO DE LOS SUCESOS TELEVISIVOS DE LA TEMPORADA 1995, FUE LA EMISIÓN EN DOS PARTES DE **EL CHE GUEVARA**, REALIZADA POR EL CICLO DE UNITARIOS DE FICCIÓN **SIN CONDENA**, COMANDADO POR RODOLFO LEDO Y, EN ESTA OPORTUNIDAD, CON LIBRO DE DELFOR BECCAGLIA E INVESTIGACIÓN DE ALFREDO BECCAGLIA. EN SU ATRAGANTAMIENTO DE REFERENCIAS HISTÓRICAS Y EN SU AMBICIÓN DESMEDIDA, **EL CHE...** DE LEDO PARECIÓ UNA PARODIA INVOLUNTARIA, O EL RESULTADO DE ALGUNA APUESTA PERDIDA. EL "ASOMBRO" DE GUEVARA FRENTE AL LEPROSARIO EN SU VIAJE INICIÁTICO POR LATINOAMÉRICA, LOS TRES CARTUCHOS DE BALAS DE FOGUEO O CEVITA EN EL DESEMBARCO REBELDE EN CUBA, EL AVENTURERISMO DESPROVISTO DE TODO INDICIO DE CONVICCIÓN IDEOLÓGICA VISIBLE, LOS ESCARCEOS AMOROSOS OCASIONALES Y SIN JUSTIFICACIÓN DRAMÁTICA, ASÍ COMO LA ESCRITURA DEL CÉLEBRE "DIARIO" BOLIVIANOS, PARECIERON FRUTO DE UN OPORTUNISMO, FRUTO DE UN *ESPRIIT DU TEMPS* QUE EXIGE CONVERTIR EN LUGARES COMUNES TODO LO QUE EL PERSONAJE TUVO DE SINGULARIDAD, TODO EL ESPECTRO DE CONTRADICCIONES QUE TENSIONÓ SU VIDA Y SU MUERTE. SERÍA GRAVE, SI NO FUERA SORPRENDENTE, EL HECHO DE QUE EN TRES HORAS DE DURACIÓN **EL CHE...** "NO TENGA TIEMPO" DE PROPORCIONAR INFORMACIÓN INDISPENSABLE AL ESPECTADOR ACERCA DEL MOTIVO DE SUS ACCIONES: NI PARA LAS ÍNTIMAS, COMO LAS QUE LO SIGNAN AFECTIVAMENTE; NI PARA LAS IDEOLÓGICAS, COMO LA POLÉMICA OPCIÓN DE "EXPORTAR" LA GUERRILLA A BOLIVIA, CON TODO LO QUE SUPUSO Y LOS MARES DE TINTA QUE PROPICIÓ RESPECTO DE SU RELACIÓN CON FIDEL CASTRO. EL CHE QUE (DES)HIZO GERARDO ROMANO —UN OXÍMORON— MOTIVÓ TODO EL ARCO DE IMPROPERIOS Y BURLAS DE LA PRENSA Y LA CRÍTICA, ASÍ COMO PARA EL HACEDOR RODOLFO LEDO —OTRO OXÍMORON—, SUERTE DE DESBOCADO CON ESPACIO AL AIRE, SIN CONTROL DE ESFÍNTERES VISUALES, CON CÁMARAS, Y TAN ESCASOS MEDIOS DE PRODUCCIÓN COMO IDEAS PARA USUFRUCTUARLOS. SI LA FIGURA DEL CHE GUEVARA ES ALGO ASÍ COMO UNA MÁQUINA PRODUCTORA DE METÁFORAS, EN ESTE CASO, EN EL DE **SIN CONDENA**, ENCARNA LA METÁFORA EXACTA DE LA TELEVISIÓN ARGENTINA: SIMULAR SER ALGO QUE NO ES.

SERGIO WOLF

El Che Guevara; especial de 180 minutos emitido, en dos partes, la última quincena de mayo de 1995, por Canal 9 de Buenos Aires.

En ese marco, en su versión original, el extenso fragmento final con la imagen del Che funcionaba en la propuesta de CL como articulador entre la primera parte del film, destinada a denunciar la situación de dependencia nacional y regional, y la segunda parte, la crónica del desarrollo de lo que consideraban el Movimiento Nacional de Liberación en la Argentina: el peronismo, en el gobierno (1946-1955) y en la Resistencia (desde 1955). De ahí que si la primera parte estaba dedicada "al Che Guevara y a todos los patriotas que cayeron en la lucha por la liberación iberoamericana", la segunda lo estaba al "proletariado peronista".

Ahora bien, a comienzos de los años '70, CL asumiría una vinculación cada vez más estrecha con Perón y el Movimiento. En nuestra opinión esto se cristaliza entre 1971 y 1972 con la realización de los largometrajes documentales **Perón, la revolución justicialista y Actualización política y doctrinaria para la toma del poder**, financiados por empresarios vinculados al Movimiento Nacional Justicialista. Como venía sosteniendo en sus documentos, CL planteó la utilización de esos materiales por el conjunto del Movimiento y no por un sector en particular.

Esta adhesión de CL al Movimiento Peronista y a su líder exiliado incluyó, en 1972, una explicitación de la posibilidad de pasar de la exhibición clandestina a la lucha por la exhibición en el circuito de salas comerciales, ante la alternativa de una apertura política con elecciones libres que derivasen en el triunfo y el retorno de Perón al gobierno. Esto es lo que sostenía Octavio Getino desde una nota editorial del único número de la revista "*Cine y Liberación*", aparecida en ese año. Aún con recaudos (piénsese en los condicionamientos de Lanusse a la institucionalización), Getino hablaba de la apertura de una nueva etapa para los films políticos y de la posibilidad de ocupar espacios institucionales con la llegada de un nuevo gobierno popular, como ocurriría en 1973, con su asunción como director del Ente de Calificación Cinematográfica.

Entonces, desde sus comienzos, y en particular con los largometrajes documentales de 1971-72, CL mantuvo como principio de identidad política el liderazgo de Perón. En este sentido, el cambio del final de **La hora...** en 1973, puede pensarse como expresión del desplazamiento del lugar del Che en la política pendular de Perón. Es decir, en la versión del '73, CL no abandona al Che, sino que lo desplaza de ese lugar casi excluyente —en cuanto opción— que le había adjudicado en el clima del '68, a una expresión más —junto a Perón e Isabel, sí, pero también a los mártires de Trelew y el Cordobazo— de las luchas de los pueblos del Tercer Mundo. En la coyuntura argentina de 1973, con el regreso de Perón, todo ello pasaba a funcionar, en la perspectiva de CL, como símbolo de las luchas de una etapa anterior. Pero, en su tercer presidencia, Perón encaraba la tarea de la "Reconstrucción Nacional", a lo sumo de la "Liberación", pero ya no del Socialismo; la imagen del Che debía ser reubicada. Si como producto de su política pendular, Perón podía en 1967-1968 confundirse en un "acercamiento" a Guevara, en 1973, en cambio, el péndulo se ubicaba en otro lugar: en el estrechamiento de la relación con la burocracia sindical y la condena a los sectores juveniles y combativos del Movimiento.

POSTDATA

En diversos archivos de cine de América Latina pueden consultarse carpetas con información sobre **La hora de los hornos** o sus realizadores, Solanas y Getino. Entre esos archivos, uno de los principales es el de la Cinemateca de Cuba, en La Habana. Allí puede encontrarse la copia de una carta fechada el 3 de noviembre de 1969, firmada por Pino (Solanas) y dirigida a Alfredo (Guevara), entonces director del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos), que se refiere a cuestiones de cortes y problemas con secuencias del film.

En primer lugar, se hacen observaciones sobre cómo proyectar las diversas partes por separado: la primera por un lado, y la segunda y tercera por otro. Asimismo, en relación con la duración total del film, se señalan qué secuencias podrían cortarse para su exhibición (algunas por considerarse "incorrectas", a veces por cierto esquematismo; otras porque "no agregan nada importante y también resultan esquemáticas...") y cuáles no, porque imposibilitarían una comprensión de otras partes.

En nuestra investigación, la separación de las partes o incluso cortes en el film, los encontramos también en la experiencia práctica de exhibición en algunos de los grupos encargados de las proyecciones clandestinas, hacia 1969-1971. En efecto, en esa experiencia pueden rastrearse cortes de secuencias en ciertos ámbitos de exhibición, y en más de un grupo una tendencia a la proyección de la primera parte en ambientes estudiantiles e intelectuales, y la segunda en ambientes obreros. Hasta aquí, en ambos casos—en la circulación externa y en la interna—los cortes se refieren a la segunda parte del film, pero remiten más en general a la posibilidad de su modificación en la intervención política.

Ahora bien, el final de la primera parte, modificado en la Argentina en 1973, aunque por otras razones y en otro sentido, había sido contemplado como pasible de cambios cuatro años antes. De esto nos habla también la carta que comentamos: sin explicitarlo, parece responder a una propuesta de eliminar la secuencia final del Che (las imágenes de su cadáver, las de los campesinos que pasaban ante el mismo y la del fotógrafo que subido sobre él lo retrataba, como la imagen del rostro fijo a cámara que ocupaba los últimos minutos). Al respecto, la carta sostiene que eliminar toda la secuencia era imposible. La explicación de esta negativa se centra en que lo que esas imágenes finales expresan resulta “fundamental” para el film: “*el tema de la opción, del rescate para sí del latinoamericano y de su posibilidad de elegir una vida y una muerte propias*”. Y continúa: “*...lejos de oprimir o deprimir, LIBERA, PROVOCA, MOVILIZA, ACUSA LA PASIVIDAD*”. En la medida en que la imagen del Che muerto había alcanzado una gran difusión en la región—porque el imperialismo quería demostrar que era efectivamente él—, las imágenes del fotógrafo sobre el cuerpo del Che servían de “*‘shock’ provocador*”, para transmitir la “*deshumanización total del enemigo ante la humanización total del Che, que concluye mirándonos a cámara con una expresión viva, aunque esté muerto*”.

Pero luego de estas afirmaciones hay una referencia implícita al problema que esas imágenes podían tener en Cuba, y a partir de ello se acepta una modificación parcial del final: “*Por ello, aunque es poco lo que puede hacerse y no pudiendo suprimir la secuencia entera porque es el único final hacia donde confluye el film, te aconsejamos excluir la imagen del fotógrafo, que creemos es la que oprime, no sé si con esto se puede superar algo que es mucho más profundo y quizás indefinible o invaluable. Pero no queremos que el film se convierta en derrota para tu pueblo. Todo lo contrario. Por ello creemos que ha sido muy justo mantenerlo por ahora en reserva*”.

Por un lado esta carta habla de antecedentes fundamentales y poco conocidos respecto de posibles modificaciones al final de la primera parte de *La hora...*, cuatro años antes del cambio de 1973; por otra, da cuenta de que, aunque en sentidos y por razones diferentes, los cambios en las imágenes finales de la versión del '68 se discutían, en otros parajes de la América Latina, bastante antes que en estas pampas.

1. El autor se desempeña en el Instituto de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Participa de la investigación “*Cine político y procesos culturales. Argentina, 1966-1976*”.

2. Cfr. Longoni, A.: “*Sobre, una anti-revista en el año del Cordobazo*”, en *Causas y Azares*, número 2, otoño de 1995.

3. Piénsese en este sentido en el acercamiento en sus primeros años de Cine Liberación, sea a través de la circulación clandestina de *La hora...* por las agrupaciones gremiales y políticas adheridas a la CGTA, o de la corta experiencia de los *Cineinformes* de la CGTA.

4. Citado en Baschetti, R.: *Documentos de la Resistencia Peronista (1955/1970)*, Bs.As., Puntosur, 1988.



CON ANÍBAL DI SALVO
UN RAMBO SOCIALISTA
entrevista por Sergio Wolf

De los diversos proyectos anunciados sobre el Che Guevara—entre los que se anotó hasta Alex Cox—, al cierre de este número de *Film* hay sólo uno listo como para estrenarse a fines de esta temporada o comienzos de la próxima: **El Che (Guevara en Bolivia)**. Este es el título tentativo del film que rodó, inesperadamente, Aníbal Di Salvo, quien luego de una extensa trayectoria como cameraman y fotógrafo—iluminador de los films de Torre Nilsson de los '70, de todos los de Fernando Siro, entre otros trabajos—vuelve a la dirección, en la que realizó *El caso Matías*, *Enfermero de día*, *camarero de noche*, *Las lobas*, *Atrapadas* y *Seguridad personal*. De ahí esta entrevista.

Aníbal Di Salvo: —Es sólo la historia en Bolivia, no tomo nada hacia atrás: no hay política, ni panfleto. Este es un Che romántico, idealista....

—¿No se habla de política en la película..?

—Para nada. Sólo se habla de política cuando el Che discute con Mario Monje, el dirigente del Partido Comunista Boliviano, que “*quiere quedarse con la guerrilla en Bolivia*”. Y

en su discusión con Monje se corta toda relación con el PC boliviano. Con Cuba, el Che no tiene comunicación, Moscú lo abandona sin apoyar su gesta en Bolivia. La película es el Che queriendo reivindicar a los pobres sudamericanos.

—Cuando dice que no es sobre política, sino que es romántica, ¿esto ¿estaba en el libro o fue una decisión suya?

—No, venía en el libro. Porque el Che, al entrar en Bolivia, intenta que el Partido Comunista Boliviano lo ayude. Todos los que están a su lado, son comunistas o socialistas. Y desde que lo abandonan Monje y Moscú, él

dice: “*Sigamos, no importa*”. Eran ellos, no el Partido.

—¿Y el Che y Castro, respecto del “episodio Bolivia”?

—Empieza con la carta de despedida del Che a Castro, donde el Che renuncia a los cargos, a todos sus bienes y a su poder, porque era entonces Ministro de Industria en Cuba. Hay una carta a la familia, a sus padres y a sus hijos.... Quisimos hacer una historia totalmente verídica, lo que ocurre es que la ficción informa la verdad de otra manera....

—¿Cómo fue el proceso y cuáles las fuentes de documentación?

—Tomé mucho de *El diario del Che*, de su libro *Mi primera gran aventura*, de *El año que estuvimos en ninguna parte*, de *El hombre de la guerrilla*, de Pombo, que empecé a leer estando en plena filmación, y después me informé con un libro que me dió Agustín Pérez Pardella—autor del guión de *El Che*—y que es una recopilación de publicaciones y diarios, con opiniones de gente de distintos partidos, artistas y ahí está la historia de él. Y después hubo un libro que salió hace poco en Cuba, donde hay datos inéditos, a tal punto inéditos que tuve que agregar al final de mi película, y que nadie conocía. Y es la aparición de una mujer. Cuando el Che está en la escuela de Las Higueras, tirado en el suelo, con las manos atadas, aparece una mujer que se enfrenta a ▶



los militares que custodian el lugar, y les dice que quiere darle de comer a los guerrilleros: están el Che, el peruano Willy y otro guerrillero. La mujer preparó comida para ellos y para los militares, y les dice que si no comen los guerrilleros, no va a comer nadie, porque "la comida es mía". Logra pasar y da comida a los guerrilleros.

¿Este es un proyecto propio?

-No. En enero de este año, no sabía que iba a hacer *El Che*, porque lo iba a hacer Fernando Siro. Y de pronto me llama Diego Trimarco—hijo del general Trimarco—de la productora Trimarco Producciones, para ofrecérmela. Yo sabía que estaban la de Tristán Bauer, la de Luis Puenzo y la de Siro, entonces pensé que era otra. Fuí a la entrevista, y era el proyecto de Siro, que tenía un crédito de 700.000 dólares, en base a un libro que salió con la calificación de "interés especial", según lo calificó un comité integrado por Rafael Cohen, Pablo Rovito y Beda Docampo Feijoó. Esto me ocurrió a los 72 años....

Filmaron en Campo de Mayo....

-No, en Don Torcuato.... No quisimos arrimarnos mucho a los militares. Tampoco la embajada de Bolivia quiso apoyarnos. Filmamos, además, tres semanas en Salta, en San Lorenzo, en la selva, porque es muy parecido el lugar a La Yunga de Bolivia.

¿Le da miedo la película?, porque es sobre un mito...

-No, miedo no. Se que van a decirme cosas. Pero después de los mamarrachos que se hicieron con el Che, no puedo tener miedo. Esta va a ser una película de aventuras. ¿Sabés quién me dijo que haga una película de aventuras?: Pombo. Me dijo: "Tenés que hacer un *Rambo*, pero con ideología socialista".

Hay una polémica con el crédito de su película. En teoría, cuando se evalúa un proyecto se evalúa también quién lo va a dirigir. Y la objeción está en que el proyecto pasa—con crédito y todo—de Siro a Di Salvo....

-Me sorprende no saberlo. Igual, no lo veo objetable. ¿Sabés por qué? El otro día me llamaron para hacer un policial, y dije que sí, pero quería leer el libro, ver qué película voy a hacer. Pero era para presentarla al Instituto. Siempre fue así: se pone a Gerardo Romano y luego la hace Carlos Calvo....

Digo ésto, porque, por ejemplo, cuando se presentó el proyecto de El largo viaje de Nahuel Pan en la portada del libro decía: "Para ser dirigido por Zuhair Jury o Leonardo Favio". Y en efecto, no es igual la evaluación si lo dirige uno u otro....

-En este caso no hay conflicto porque tanto Siro como yo somos profesionales del cine, con un entrenamiento, más allá de que puedan gustar o no las películas que uno hace. Yo hice *Atrapadas* pero también *El caso Matías*, y Siro hizo *Nadie oyó gritar a Cecilio Fuentes* y una con Ismael Echeverría....

¿Es verdad que en el equipo de producción hay un ex-comisario de la policía?

-Sí, Roberto Sacani. Es uno de los productores que, creo, puso más dinero.

¿Qué hace un ex-comisario en un film sobre El Che Guevara?

-Te digo: yo para atrás no se nada. Sé desde *El Che* en adelante. Sé que Sacani está en la producción y punto.

Con tantos problemas de dinero, ¿quedó una "película pobre"?

-Tiene que ser una "película pobre", porque toda la gesta del Che fue una gesta pobre. Aunque yo hubiera tenido dinero, no la hubiera hecho como Alan Parker o Spielberg.

EL CHE (GUEVARA EN BOLIVIA)

DIRECCIÓN: ANIBAL DI SALVO. GUIÓN: AGUSTÍN PÉREZ PARDELLA. FOTOGRAFÍA: LEONEL LOBÓTRICO. CÁMARA: ENRIQUE FELIPELLI. MÚSICA: HORACIO MALVICINO. SONIDO: JORGE STAVRÓPULOS. MONTAJE: DARÍO TEDESCO Y LILIANA NADAL. ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO: LAURA AZCUÉ. INTERPRETES: MIGUEL RUÍZ DÍAZ (EL CHE), ULISES DUMONT (MARIO MONJE), HUGO ARANA (GRAL. BARRIENTOS), ALEJO GARCÍA PINTOS, EMILIA MAZER, ALICIA BRUZZO Y ANDREA PIETRA. PRODUCCIÓN: TRIMARCO PRODUCCIONES.

CON TRISTÁN BAUER

"CADA UNO TIENE SU CHE"

entrevista por Fernando Martín Peña



Tristán Bauer es veterano del grupo de documentalistas Cinetestimonio y responsable de los largometrajes *Después de la tormenta* y *Cortázar*. Esos antecedentes hacen que, de los proyectos sobre el Che que hay en preparación, el suyo sea el que genera mayores expectativas.

¿Cuál sería el origen de tu film?

-Empezamos cuando tocamos el tema en *Cortázar*. El Che fue una figura esencial en su historia desde cierta época y fue al tratarlo que empezamos a imaginar una película exclusivamente sobre él. Así que en cuanto terminamos *Cortázar* y la estrenamos, con Carolina Scaglione empezamos una investigación. Por un lado, leímos toda la bibliografía que hay sobre y fundamentalmente de el Che, y por otro recorrimos los distintos lugares donde estuvo. Hicimos, por ejemplo, todo el recorrido boliviano. A partir de eso comenzamos a escribir un guión.

¿Filmaron en estos lugares?

-No, hicimos un registro fotográfico y en video. La idea no es hacer un documental sino una película de ficción, así que ese relevamiento tuvo que ver más que nada con la necesidad de ubicar locaciones posibles y definir decorados. Pensamos incluir alguna cosa documental, pero fundamentalmente va a tratarse de un relato de ficción.

¿En qué instancia está ese guión?

-Prácticamente terminado. Hay un presente, que es del Che en Bolivia, sus últimos días de vida, sus últimos combates y esas horas que estuvo encerrado en la escuelita de La Higuera, antes de la ejecución. Desde ese presente boliviano y en particular desde ese encierro, hay como pensamientos y recuerdos que recorren distintos momentos de su vida. Es una película construida de una manera muy íntima. Si bien tenemos combates y algo de acción, lo esencial es esa intimidad y el pensamiento del Che.

Había intimidad, por ejemplo, en tu decisión de que Cortázar mismo narrara su historia en tu película.

-Bueno, en ese sentido digamos que hay una repetición del esquema.

En términos de producción, ¿cómo pensás encararla?

-Apenas termine con un trabajo que tengo pendiente, viajo a Francia e Italia para apuntalar algunos contactos bastante avanzados y después vuelvo para empezar a trabajar en la preproducción. Tuvimos también una beca de una fundación holandesa y la posibilidad de trabajar con una productora holandesa a partir de esa beca. Va a requerir bastante presupuesto, alrededor de los dos millones y medio de dólares, y vamos a filmar aquí en Argentina, en Bolivia y en Cuba.

¿Qué título llevaría?

-No tenemos título definido todavía, ni tampoco protagonistas. Pensamos en algunos pero todavía no definimos nada.

¿Te da algún temor regresar a la ficción con semejante tema?

-Sí, temor tengo mucho. No tanto por volver a la ficción sino por el personaje que abordamos. Siempre es complicado trabajar sobre un personaje histórico, pero sobre todo un personaje como el Che. En Latinoamérica y en Europa cada uno tiene su Che. Por eso es que vamos a tratar de jugarlo sobre la intimidad y sobre los pensamientos del propio Che, y ser absolutamente rigurosos con la historia, con lo que ocurrió verdaderamente con él.

Hablando de rigor, ¿qué opinión tenés del documental El diario de Bolivia, del suizo Richard Dindo?

-Bueno, por un lado me parece un excelente documental, todo el seguimiento que él hace filmando en los lugares de los hechos me parece sumamente valioso y creo que además es el primer trabajo que aparta un poco al Che de la figura del guerrillero heroico, propagandístico. En cuanto a su visión del Diario, siento que es muy tremenda. Si vos analizás el Diario del Che en su conjunto y por otro lado ves los fragmentos que utiliza Dindo, te vas a dar cuenta de que son los fragmentos más dramáticos. Se arma un esquema según el cual pareciera que el Che va a un sacrificio casi buscado. También me parece que la salida del Che de Cuba está vista de una manera muy reduccionista. Creo que todo ese tema es mucho más complejo de lo que se describe ahí y un poco nuestra intención es respetar esa complejidad.



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 6 mts. porta cámara
\$ 25

Alargues - Banderas porta telgo
y todo lo que necesites

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

SOLO CINE

**Películas
Libros
Revistas**

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

**TODAS
LAS TARJETAS**

**Ventas
Compras
Consig-
naciones
de Usados
con Garantía**

**Videos
VHS/Pal-N**

**Pases de
normas en
videos**

**Retiramos y
entregamos
a domicilio**



**T.V. COLOR
AUDIO - VIDEO**

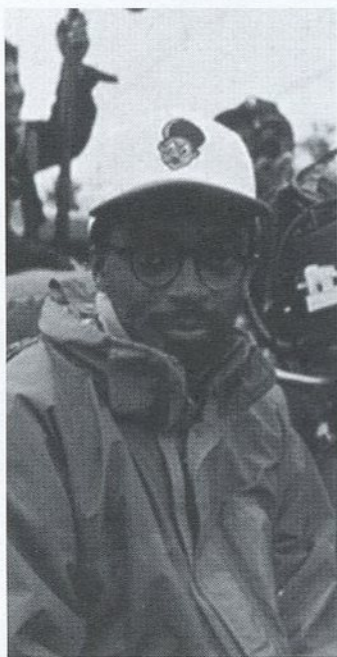
CENTRO DE REPARACIONES

LUIS CORTEZ

RIOBAMBA 445 TEL: 476-1332

SPIN

Sobre **Clockers** “**Todo director es suspicaz en Hollywood**” (desde Lon



es) por **Alvaro Buela**

En persona, Spike Lee (n. 1956) es como uno se imagina: pequeño, arrogante, inteligente, paranoico y selectivo. Si uno es negro, él escuchará con respeto la pregunta, inclusive hará un gesto de asentimiento, muy raro en su persona, y responderá en un código cómplice, *brother to brother*, que dejará afuera al resto del mundo; si uno es blanco, y encima periodista, adoptará una actitud de alerta, buscando la mala leche instantánea, y responderá con una frase hiriente, irónica o no, como para que uno se avergüence de su color (blanco) y salga corriendo a buscar un diccionario de terminología políticamente correcta (nada de "negro", por favor: haz lo correcto y habla de "african-american"). De hecho, el encuentro puede resultar muy aburrido. Primero, porque de lo que Lee habla es de lo mismo que filma, y filma mucho mejor de lo que habla; segundo, porque está tan inmerso en los problemas de su cultura y de su raza que uno (periodista-blanco-rioplatense) sólo puede conectarse con ellos por medio de engañosos mecanismos de la imaginación, tan insuficientes como para comprender la guerra de Bosnia o la religión musulmana; y tercero, porque el propio Lee, al menos en esta ocasión, estaba con la cabeza en otra cosa. Tal vez en *Girl 6*, la película que estaba terminando de filmar cuando la entrevista tuvo lugar (noviembre 1995) y que se estrenó el pasado marzo en Estados Unidos. Pero el motivo de su visita al London Film Festival fue la exhibición de *Clockers*, su primer film basado en material ajeno (una novela de Richard Price). Aunque el argumento llenó más de seiscientos páginas en el libro original (editado en castellano por Atlántida) y se traslada al cine con un metraje de más de dos horas, puede simplificarse en pocas líneas. En una esquina de Brooklyn, cerca de un enorme complejo edilicio habitado por gente de color (negro), alguien es asesinado. Aunque toda evidencia de culpabilidad cae sobre el veinteañero Strike (Mekhi Phifer), es su hermano Victor, un honesto-hombre-de-familia (las películas de Lee, como las de John Singleton, están llenas de estos estereotipos), quien confiesa ser culpable del crimen. Algo huele raro para el encargado de la investigación, Rocco Klein (Harvey Keitel), quien se sumerge en el caso con cierta cautela, algo de cansancio y mucha paciencia. A pesar de que el guión (de Lee y Price) cambia el pueblo de New Jersey, donde se ambientaba la novela, por Brooklyn, campo de acción natural del director (*Haz lo correcto, Fiebre de amor y locura, Crooklyn*), los temas originales permanecen potencialmente intactos, y se integran con asombrosa fluidez a los temas rectores de la filmografía de Lee: las pandillas juveniles versión '90, la cultura de la droga, el clima tenso que domina el barrio, las relaciones intergeneracionales de sus habitantes y de éstos con la policía. Pero con ese material, la película organiza un fresco urbano cuya dureza percuyente aparece diluida por un tratamiento estilizado y por una estructura coral que jamás descuida sus elementos constitutivos. Es así que la granulosa fotografía, que atiende con igual intensidad a los colores estridentes y a los marrones o grises que predominan en la arquitectura del vecindario, se confabula con un relato entrecortado que procede a la manera de un *hip-hop* o un *rap*, las músicas que identifican a sus protagonistas. El mejor título de Lee en años, *Clockers* amasa sus imágenes con una confusión deliberada y nerviosa, superpone técnicas, aborda sus asuntos desde lo formal, lo cual es toda una novedad en el director, y también un acierto: la cámara móvil, las sobreimpresiones, los *flashbacks* fugaces y los cambios de puntos de vista colaboran con la atmósfera de caos que el argumento requiere. O de tragedia distante sin puntos de referencia. "Este film trata sobre la proliferación de la violencia y las armas en la sociedad norteamericana, de cómo las películas, la televisión, los videoclips, el rap y la propaganda de bebidas alcohólicas, toda esa cultura, promueve el porte de Uzis y armas de nueve milímetros", dice Lee. Sin embargo, una vez más, sus imágenes son mucho más interesantes que la moralina unilateral de sus palabras. Obviamente "toda esa cultura" está en la película, pero dentro de un circuito viciado pleno de sentido, aún del sentido del vacío y la violencia. "La vida es algo precioso", continúa, "y me irrita ver cómo se desperdicia en los films de Schwarzenegger o en la serie *Duro de matar*. Por otro lado, en Estados Unidos se ha llegado a un punto en el que un cantante vende un millón de copias de su disco sólo porque estuvo en la cárcel y eso le da una reputación de auténtico, de 'cool'. Todo eso apesta". Se refiere, claro, al llamado "gangsta rap", a sus letras (tan cultoras de la marginalidad como despectivas de las mujeres, los homosexuales y los judíos) y a la explotación que de ello hace la industria discográfica. Por su parte, Lee ha buscado en *Clockers* otro tratamiento de la muerte y la violencia, lejos de la sacralización o del espectáculo obsceno. Ya desde los créditos se muestra una serie de fotografías de asesinatos reales que, como los que después serán mostrados en la película, enfrentan al espectador a una patética e incómoda exhibición. "No hay nada de glamoroso en la muerte", dice Lee. Como tampoco hay nada glamoroso en ese policía que interpreta Harvey Keitel, cansado y a punto de retirarse; ni en los códigos mafiosos que rodean al adolescente que vende drogas para un veterano gángster del barrio; ni en el niño que aprende a usar un arma y termina cometiendo un crimen como forma de liberación. Lee tiene razón cuando manifiesta: "Hay muchos tipos de gente en *Clockers*. No solamente policías y vendedores de droga. Hay también gente honesta pero que es incapaz de irse del barrio". Pero las buenas intenciones deberán pasar por tantos estragos y tantas pruebas a lo largo de la historia, que resulta difícil imaginar quién es realmente inmune a la corrupción, quién puede zafar de esa red de vínculos podridos, quién será capaz de redención. La ley es otra. Las opciones se han reducido a morir de sobredosis o morir a punta de cañón. Y la policía es la sombra de una sombra. "Esta película iba a ser dirigida por Martin Scorsese. El guión había sido escrito para él y la Universal había comprado los derechos para él. Pero Marty estaba inmerso en el proyecto de *Casino* y propuso mi nombre para dirigirlo; él fue el productor. También propuso a Harvey Keitel para el personaje de Rocco Klein y por suerte Harvey aceptó. Estoy muy conforme de haber trabajado con él, es un actor inmenso. Sólo tuvimos un problema: el final del guión indicaba que Klein llevaba a Strike a la estación de trenes, lo cual era un final muy similar al de *Un maldito policía* [Bad Lieutenant, dir. Abel Ferrara], también con Harvey. Así que tuvimos que cambiar la estación de trenes por una estación de ómnibus". No le hace; el resultado es tan fiel a Price como a Lee como a Scorsese. A diez años de su primer largometraje (*She's Gotta Have It*), y con dos películas en menos de un año, Lee tiene hoy un lugar respetable en la industria. Y si no figura en la lista de los "100 poderosos de Hollywood" (*Premiere*, mayo 1996) es porque mantiene esa desconfianza básica que también le ha permitido filmar con independencia. "Todo director es suspicaz en Hollywood, especialmente por el modo en que se cocinan los guiones", dice. Pero también admite que "hay mayor cantidad de gente negra trabajando ahora que en 1986, sobre todo en lo que se refiere a mujeres en el papel de realizadoras. Antes eran casi inexistentes, ahora puede contarse una media docena de muy buenas cineastas". El propio Lee tiene mucho que ver en esa apertura, con toda su suspicacia, su paranoia, su arrogancia y su inteligencia. Después de todo, quién es un blanquito periodista rioplatense para juzgarlo.



k u s t u r i c a

hasta

u n d e r g r o u n d
cenizas sin diamantes
por sergio wolf

"La vida es un espejismo"
(del guión de **Tiempo de gitanos**)

h ay

artistas sin patria. Artistas de cualquier parte, que llevan su nomadismo auestas sin cargarlo como una penitencia o una punición, artistas de todos o ningún lugar que producen su obra y su visión con independencia del lugar en que la materializan: como Welles, Preminger o Fuller, como Highsmith o Poe, como Gauguin o Torres García.

Hay otros artistas para quienes la patria es todo. Y vuelven sobre su lugar metafórica, emblemática o nostálgicamente. Son aquellos para quienes el lugar que se ha perdido –infancia o paraíso– implica, entonces, la pérdida de la lengua, como Skolimowski o Cozarinsky o Jarmusch o Wenders, como Cabrera Infante o Gombrowicz, como Max Beckmann o Chagall. En esta dirección, está Kusturica. El suyo es un cine sin patria, el de un ex-patriado, en tanto Kusturica es un cineasta sin lugar, así como se dice estar sin orientación.

Su obra termina por desnudar a alguien cuyas raíces, infancia y utopías parecen haberse esfumado. La franja de pertenencia –que en tantos “cineastas europeos” es delgada y frágil– en Kusturica se ha consumido, y su último film, **Underground** (1995), delata este desplazamiento, delata que su mirada se ha transformado en algo anómalo y desbordado. Un desborde que **Sueños de Arizona** (1993) dejaba intuir, pero que se agudizó. Lo paradójico, y por tanto notable, es que esta condición errante de la vida, los personajes y los relatos de Kusturica son, al mismo tiempo, su mayor fuerza. Kusturica explicita su singularidad cuando sustituye la patria con la imaginación, el sueño, la acumulación desahogada de mitos y símbolos que esa cultura en disolución ha extinguido. Y **Underground** da cuenta de esa fiebre: da cuenta de esa extinción –otra vez, la paradoja– de un modo dionisíaco, en una reflexión que bordea el límite.

Pasiones y conflictos

Siempre hay, en Kusturica, una tensión entre el individuo y la historia, o entre el individuo y el medio. Y al decir individuo, de lo que se trata es de personajes aguijoneados por una disociación que siempre eclosiona en tragedia. Disociación que se centra en su deseo de mantenerse fieles a lo que aman y a su vez en las interferencias que impone el medio en el cual procuran mantenerse íntegros. Esto es lo que ya le ocurría al protagonista de su opera prima **¿Te acuerdas de Dolly Bell?** (1981), cuando buscaba sostener su amor, escondía a su novia en el altílo, y sin embargo nadie prestaba atención a lo que él veía como una experiencia decisiva y trascendental. Y haciendo un arco que comprende la totalidad de su obra, es lo mismo que le sucede –reemplazando la palabra “medio” por “contexto histórico”– a los tragicómicos Marko, Blaky, Natalia y los otros agonistas de **Underground**.

Lo que da autonomía a los personajes de Kusturica, es su obstinación y su vocación o sentido de la diferencia, su espíritu ajeno de toda normalidad. Normalidad que sus personajes desmienten porque ponen en práctica esa diferencia, y no solamente por esa pasión desmesurada que sienten al punto de abrumarlos, como la fuerza interior que mueve al Axel de **Sueños...**, o al Perhan de **Tiempo de gitanos** (1989), o al muerto reaparecido Blaky de **Underground**. De modo preponderante, esa pasión deriva en una imaginación algo autista para expresar sus sensaciones, como lo ejemplifican el pequeño sonámbulo Malik o su hermano cinéfilo y músico de acordeón Mizra en **Papá salió en viaje de negocios**, o la abuela Baba que educó en la magia a Perhan en **Tiempo...** Todos ellos confían y se saben poseedores de esa imaginación, de una potente capacidad de inventar en función de mundos propios intensos. Mundos propios intensos que, a



veces, como en **¿Te acuerdas de Dolly Bell?** o **Papá...**, son enunciados de modo explícito a través del uso de una *voz-off* que marca el punto de vista del relato desde sus protagonistas; y en otras ocasiones, como en **Underground**, unificando por medio de carteles irónicos o melancólicos el punto de vista del autor con el sentimiento de sus criaturas.

Eso es lo que salva o redime a los personajes: sus pasiones y sus invenciones. No son más puros ni más abyectos por llevar esta condición diferencial. No son buenos, sino bellos: pese a su precariedad, pese a su ingenuidad, pese a su brutalidad. Aún cuando se transformen en zombies, como Malik evadiendo la pesadilla que vive su padre durante los '50; como Perhan “viendo” el incendio sin advertirlo como presagio fatal; como ese enamorado capaz de amar en forma desesperada, como Blaky a Natalia, desafiando a los nazis.

Esa diferencia, entonces, es su virtud. Virtud que –parece decir Kusturica– se funda en la diversidad pródiga de la tierra. En los comienzos de la obra de este cineasta, nacido en Sarajevo en 1955,

esa tierra era la madre y la lengua, por lo que existía la posibilidad de convivir con sus miserias, como lo demuestran **¿Te acuerdas de Dolly Bell?** y **Papá salió en viaje de negocios**. Esa tierra empezó a ser un espacio de exclusión, una metáfora que empezó a expulsar, como se ve en el mito del “progreso” en Italia en **Tiempo de gitanos** o en el mito del “progreso” en América en **Sueños de Arizona**. Esa tierra, finalmente, ha estallado en fragmentos, jamás volverá a ser lo que era al estar unificada, y se transformó en un espacio tan inhabitable como productor de extrañamiento, como se ve con nitidez en **Underground**.

En ese sentido, **Underground** cierra un proceso y abre expectativas e interrogantes futuros en el cine de Kusturica, y por eso mismo es la que más se parece a una parábola o una tesis sobre la disolución. Esa válvula de escape que siempre había sido el espacio mental o mágico de sus personajes, ya no alcanza. La fuga hacia adelante, que era la utopía para el narrador de **¿Te acuerdas de Dolly Bell?**, para Malik o para Perhan, se diluyó en el aire. Ahora queda la intemperie, según se infiere del hijo de Perhan, de Axel, o de esa isla que se desprende para viajar autónoma y absurdamente hacia el vacío en **Underground**.

Por eso, no es una casualidad que **Underground** sea el film que menos se ocupa del tema de la iniciación y el aprendizaje, un tema que también ha ido adelgazándose con el paso de los films y la desolación del autor: de cruzar en toda su extensión **Papá salió en viaje de negocios** o la auto-conciencia de su imposibilidad en **Underground**, donde no hay padres, ni tradición que fijar hacia un futuro. Por eso la infancia está elidida casi por completo en **Underground** y la escena del bombardeo al zoológico orilla la cornisa de la alegoría. Kusturica está hablando de otra cuestión que no está en la imagen, o bien de la cual la imagen no puede dar cuenta.

Cine de prosa y cine de poesía

No es el multiculturalismo –de los tsiganos a los zingáros, o al realismo socialista–, el único centro solar de la galaxia Kusturica. También el cine cumple ese rol de centro de ordenamiento, en torno del cual giran como planetas los otros temas del autor. Kusturica busca homologarse con sus personajes: cree en el cine como invención. Y reverencia a los inventores: allí están las alusiones más que visibles a Truffaut en **¿Te acuerdas de Dolly Bell?**, allí están todas las marcas del neorealismo italiano en **Papá salió en viaje de negocios**, allí está la cita explícita a Welles en **Tiempo de gitanos**, allí está Hitchcock –no por azar: la secuencia del descampado de **Intriga internacional**– en **Sueños de Arizona**, allí están **Los inútiles** y **8 1/2**, de Fellini, así como **L'Atalante**, de Vigo, en **Underground**. La función que fueron cumpliendo las referencias al cine, por lo tanto, nos reenvían a los mismos postulados, expuestos previamente. Kusturica trazó un recorrido que fue de la trama de iniciación –niños de Truffaut y de Rossellini– a la auto-conciencia y el

desmontaje del artificio o los mecanismos del cine –Welles y Fellini–, en un periplo que fue perdiendo cierto costumbrismo para anclar en una estructura narrativa moderna, que tematiza su propio objeto y lenguaje.

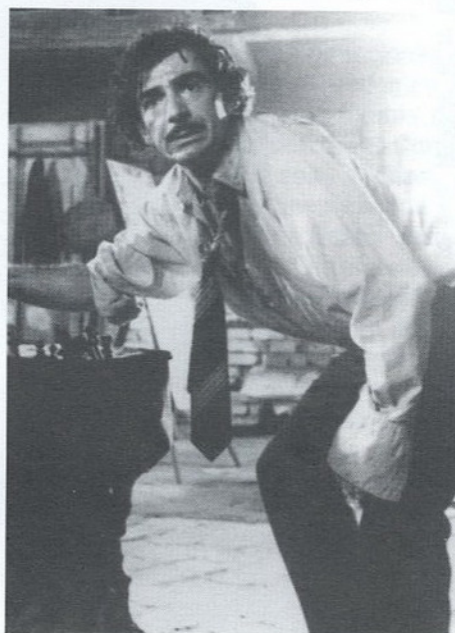
Esta es la doble articulación de Kusturica en relación con el cine: como cita “temática” y como forma “estructural”. El propio Kusturica, entonces, es quien ha perdido su mirada infantil, al punto de lanzarse hacia una zona de enorme riesgo, como es la segunda parte de **Underground**. Allí queda al descubierto el pasaje del autor a la modernidad, no sólo hablando del cine al escenificar un rodaje sino borrando las fronteras entre la realidad del relato y la alucinación, encimando dos tiempos y planos: el presente real y el onírico imaginario. Es cierto que este procedimiento asomó en estado larval en **Tiempo de gitanos** –el presente virtual de Perhan– o en **Sueños de Arizona**, pero nunca había adoptado semejante relevancia, nunca se había constituido en el corazón de la obra. Los núcleos que enlazan dramáticamente las secuencias han sido –desde este tramo del relato de **Underground**– abolidos por Kusturica. Como en esa ambigua y bella escena con la pareja bajo el agua que, más allá de citar de modo ostensible a **L’Atalante**, apenas se sugería como una imaginación de Marko, en medio del estafalario ritual de casamiento.

La opción de Kusturica por los maestros modernos, por los fervientes defensores de un lenguaje cinematográfico “libre” y asociativo en su encadenamiento temporal, parece una consecuencia lógica de su obra. Obra que siempre es fecunda y excepcional, aún cuando ciertas “pruebas” –en el sentido godardiano de la palabra– no siempre consigan materializarse en plenitud, o no redunden en el efecto anhelado por el autor. Es que no sólo habla de personajes desorbitados en su invención, no sólo cree en los maestros inventores, sino que el propio Kusturica busca posicionarse en el lugar de la invención. De allí que todos sus films no parecieran hablar de otro tema que del realismo, no parecieran ubicarse en otro lugar que el de un libelo contra el realismo. Si algo sobre esto ya decía a través del incontenible onirismo de Malik en **Papá...**, es más que sintomático en **Underground**, y convierte en misil estético al rodaje que muestra en el film: es un ataque consciente y feroz al realismo socialista. La ironía con que Kusturica expone esa adulteración que hace Marko en el guión sobre sus propias vicencias, en rigor, se corresponde con la ironía para colorear de manera decididamente genial los documentales de época que, a su vez, recuerda la manipulación demagógica de **Papá salió en viaje de negocios**.

La ciudad como decorado trágico a la manera neorrealista, como decorado trágico de una transición y una fatalidad. El cine subsiste en catacumbas, en la oscuridad subterránea, también parece decir Kusturica. Si es cierto que Kusturica “inventó” el cine yugoslavo, es porque para él Yugoslavia misma –o la ex Yugoslavia, para precisar– “es” el cine. De allí el carácter terminal de **Underground**,

sus rasgos tanáticos de obra-límite. De allí también, su impronta dantesca, esa sensación de acceso a los distintos y cada vez más horribles círculos infernales del Dante. De allí, también, el sentido de la pérdida de multiplicidad cultural, en tono de delirio controlado racionalmente por los presupuestos que el autor se había trazado de antemano.

Una multiplicidad cultural que Kusturica lamentaba como pérdida desde el desenlace de **Tiempo de gitanos**. Esa intuición se corrobora en el último tramo de **Underground**, cuando dispara la acción hacia la contemporaneidad de serbios y bosnios. El pasado ha sido borrado por un presente que exhibe y se enorgullece de su falta de piedad. Ese Occidente feroz que Ahmed le hacía vivir en carne propia a Perhan en **Tiempo de gitanos**, ahora se ha instalado en la propia tierra, reflexiona Kusturica. La ferocidad no hay que buscarla en Italia, o en el desierto estadounidense –según se desprendía de



● *Underground: el que se queda arriba y el que se queda abajo*

Sueños..., sino que está entre nosotros, y llegó para quedarse. Ya no es posible una pelea entre hermanos que se reconcilian porque prevalecen los afectos –como en **Papá...**–, sino que ahora los hermanos emblemizan la guerra, y son capaces de todo, hasta de prenderse fuego entre ellos. El tono inicial de **Underground** –que oscilaba entre el gag y la tragedia ática– se ha orientado de manera definitiva, única, patética. Sólo la imaginación, que piensa en un terraplén a la deriva, con vivos y muertos, con tradiciones que coexisten, nos puede salvar de la desaparición. Y habrá que acostumbrarse a convivir con los fantasmas.

Paisajes durante la batalla

De los diversos films que tematizaron las complejas tensiones en el territorio de la ex Yugoslavia entre las repúblicas más ricas y las más pobres –y que tuvo como marca inicial clave la independencia de Eslovenia y Croacia en 1991–, hay tres obras que expandieron por el mundo miradas disímiles respecto del enfoque político como del enfoque estético: **La mirada de Ulises**, de Theo Angelopoulos, **Antes de la lluvia**, de Milcho Manchevski, y **Underground**, de Emir Kusturica.

El caso de **Antes de la lluvia**, merece algunos apuntes. No solo porque obtuvo el León de Oro en el Festival de Venecia de 1994 y fue nominada al Oscar al Mejor Film Extranjero en 1995, sino, especialmente, por la manera en que trabaja la guerra separatista y étnica, en este caso en la zona sur de la ex Yugoslavia, tomando Macedonia y Albania como “problemas” que el relato debe resolver. Análogamente a la obra de Kusturica –a la que precede casi un año–, el film de Manchevski consta de tres partes: **Palabras**, **Rostros** y **Paisajes**. Inversamente a la obra de Kusturica, esas tres partes son de una estricta contemporaneidad, carecen de toda ambición de totalidad, o de mirada cronológica y transversal sobre la actualidad y sus orígenes. Las tres zonas, en realidad, tienen más que ver con el recorrido que efectúan los personajes –de la montaña a la ciudad– que con una panorámica abarcativa.

En la apertura de **Antes...**, en **Palabras**, Manchevski expone el drama de un niño que huye de su familia y se cobija en un monasterio ortodoxo, donde un cura procura ocultarlo hasta que su familia lo encuentra y deviene un desenlace tan brutal como étnico, ante su posible fuga del pueblo. El cura –que hizo voto de silencio hace años, de ahí el título **Palabras**– empieza a buscar a su hermano fotógrafo Alex, que vive en la ciudad –o afuera, trabajando, y acaso matando en Bosnia–, y cuya historia y la de su pareja el film enlaza en **Rostros** y **Paisajes**. En **Rostros**, todo discurre en la ciudad, con la imposibilidad de unión de la pareja ante la inminente partida de Alex, y con la irrupción de guerrilleros y discusiones étnicas; en **Paisajes**, en cambio, se narra el retorno de Alex a su tierra, después de 24 años, y la tensión entre macedonios y albaneses.

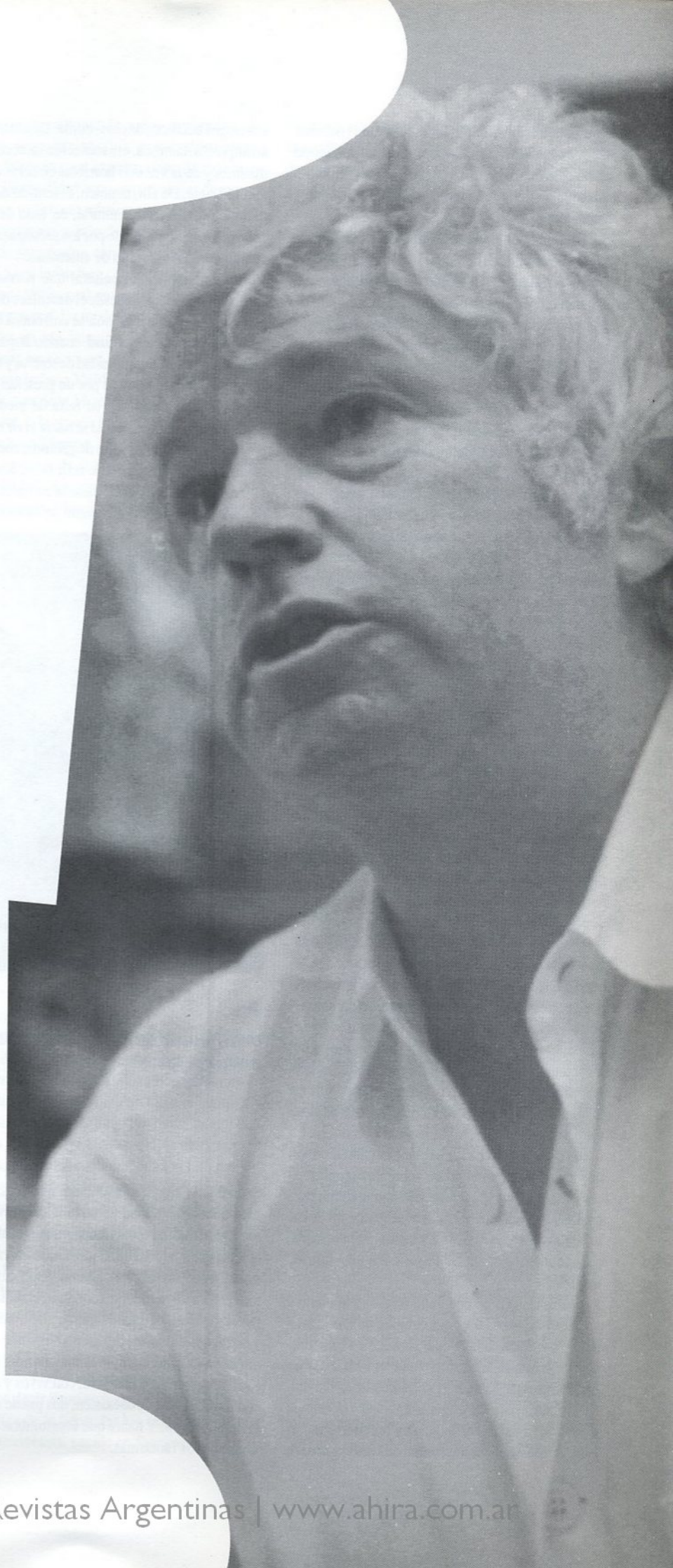
Lo que comparten Kusturica y Manchevski, desde la modernidad barroca y el costumbrismo ascético respectivamente, es una misma mirada teñida de pesimismo. Son dos interrogaciones. Kusturica, situando su trama a través del siglo, buscando la explicación en la genealogía del desastre, pidiéndole explicaciones a la Historia, golpeándose la cabeza contra la tragedia de las etnias y de las ideologías; Manchevski, en cambio, definiendo una pura contemporaneidad, pensando en la lengua y en la tierra como Kusturica, pero concentrándose en un dios que ha optado, dramáticamente, por llamarse a silencio.

Un agradecimiento especial al crítico y amigo Aníbal Vinelli, por facilitar una copia excelente de Antes de la lluvia.

Vamos a gastar alrededor de 30 millones de dólares en la Argentina. Aquí los costos son altos, más que en otros países, pero mi película va a ser mucho mejor si se filma en la Argentina, todo va a ser más fácil, y vamos a lograr recrear el Tibet mejor que si filmáramos realmente allí". Jean-Jacques Annaud, realizador de films como **El nombre de la rosa**, **El amante** y **La guerra del fuego**, está ciento por ciento convencido de la conveniencia de filmar su nueva película, **Siete años en el Tibet** (*Seven Years in Tibet*) en Mendoza.

Este proyecto de Columbia-TriStar, con un presupuesto total de cerca de 60 millones de dólares, contará con la presencia protagónica de Brad Pitt como el alpinista austríaco Henrich Harrer, quien durante la Segunda Guerra Mundial, escapando de los británicos que dominaban la región del Himalaya, logró hazañas extraordinarias como atravesar la cordillera más alta del mundo, ser el primer occidental que logró entrar en la ciudad sagrada tibetana, y terminar siendo elegido tutor del Dalai Lama, que en ese entonces era un niño de 11 años. Por esas extrañas coincidencias la película anterior de Annaud transcurría en los Andes pero debió filmarse en Canadá: el film es **Wings of Courage**, sobre la vida del escritor y aviador Antoine de Saint Exupery, y se rodó en el formato Imax (un novedoso sistema de alta definición que sólo se puede exhibir en un puñado de cines de los Estados Unidos, Europa y Japón). "Es una coincidencia extraordinaria, porque además, esos escenarios donde rodé **Wings of Courage**, eran los mismos donde supuestamente transcurría la acción de mi película anterior **El oso**, que tuve que rodar en Austria. Hubo dos factores que jugaron en contra para filmar **Wings of courage** en la Argentina: uno fue que en el momento que se le dio luz verde a la producción aquí era verano y entonces teníamos que esperar seis meses para que nevara. Pero el más importante fue que las cámaras de Imax son muy pesadas, y en la Argentina no había la suficiente cantidad de helicópteros de gran porte para realizar las tomas aéreas que necesitaba ese film. Realmente lamenté mucho no poder filmar **Wings of courage** aquí, y por eso cuando vi que por motivos políticos iba a ser muy difícil filmar esta nueva película en el Tibet enseguida aproveché para venir a rodar en este país".

Conseguir a un actor como Brad Pitt, que luego del éxito de **Pecados capitales** está en su momento de mayor fama, junto a un presupuesto de 60 millones parece una tarea realmente difícil para una película como **Siete años en el Tibet** que no parece ser en absoluto la típica megaproducción hollywoodense. "Lo más barato fue conseguir a Brad Pitt, ni siquiera tuve que pagar la llamada internacional", ironiza el cineasta. "Pitt me llamó a mí cuando su agente le dio a leer el guión de la película. Lo que pasa es que esta película tratará de mostrar el estilo de vida y la filosofía tibetana, muy poco conocidos en Occidente. Para mí es una manera de luchar contra muchas cosas que me preocupan de nuestra sociedad, como el materialismo extremo, la necesidad de ganar a toda costa, cuando lo impor-



tante en realidad es encontrarnos a nosotros mismos, y tratar de realizarnos internamente. Brad Pitt es un joven muy honesto, muy sincero, que igual que yo también está muy asustado por el mundo en el que vivimos. Por eso le gustó el guión y me llamó, y a mi me encantó poder contar con él en la película. Él está terminando de filmar el thriller *Devil's Own* con Harrison Ford, de mi amigo Alan Pakula. Ya lleva casi dos meses de atraso, y en el acto va a comenzar un entrenamiento de dos meses necesario para encarnar a un alpinista.

De todos los films que hice, este es el que más me entusiasma. Creo que va a ser el más personal. Porque hay algo de mi vida en esta historia. Yo a los 20 años era un tipo que ganaba muchísimo dinero haciendo publicidad: trabajaba como loco, pensaba que el único objetivo que una persona podía tener en la vida era ganar plata, y un día me di cuenta que era profundamente infeliz. Así que traté de cambiar de vida y filmé mi primer largo, *Negro y blanco en color*, que cuando se estrenó en Francia pasó sin pena ni gloria. Pero la película terminó recibiendo el Oscar al mejor film extranjero. Y después de ganar el Oscar, pensé: 'Si acabo de empezar en este negocio y ya me gané el Oscar con una película que en mi país no gustó mucho, qué diablos, puedo hacer cualquier cosa'. Fundamentalmente experimentar, porque no hay manera de saber qué es lo que le va a gustar al público o a la crítica. Yo vivo muy sorprendido por poder seguir haciendo las películas que me gustan. Hacerlas me significa una gran lucha, aunque supongo que como mis películas anteriores dieron ganancias, siempre terminé consiguiendo la inversión necesaria para las nuevas. Pero soy como un equilibrista caminando por la cuerda floja, en el momento que me caiga, me muero. Quizá si esta vez fracaso en la taquilla voy a tener que hacer una de esas películas llenas de explosiones".

Casi todos los films de este realizador internacional —desde su ópera prima *Negro y blanco en color*, que ganó el Oscar al mejor film extranjero representando a la nación africana Costa de Marfil— tienen algún elemento atípico que las distingue rápidamente. El nombre de la rosa se atrevía a adaptar una novela de Umberto Eco, *La guerra del fuego* está hablada en un incomprensible idioma prehistórico, *El oso* estaba protagonizada por animales y *El amante* llevó las escenas de sexo a niveles inusitados en una superproducción de gran escala. Para Annaud lo que distinguirá su nuevo proyecto será "Su dualidad: por un lado es un film épico en gran escala, pero al mismo tiempo es un viaje interior del protagonista. El libro autobiográfico de Harrer fue un best-seller en los años '50, pero leyéndolo pensé que había algo que él nunca decía en esas páginas, algo así como que contaba los sucesos sin nunca transmitir sus verdaderas emociones. Así que en el guión decidí inventar lo que no estaba en ese libro: imaginé una historia traumática, una culpa, en la forma de una mujer embarazada y abandonada, que motivara el viaje del protagonista al Tibet. Y cuando conocí al hombre ya viejo, descubrí que eso que yo había imaginado había sido exactamente lo ocurrido. Como mis otras películas, será una historia de aprendizaje. Mis films, cuando son sólo un proyecto, siempre parecen demasiado raros. Me decían que estaba loco cuando hice *La guerra del fuego*, pero después aparecían productores que me daban guiones con títulos como 'Quest for Metal', 'Quest for Water', o cualquier cosa parecida. Incluso en Italia hicieron varios films baratos copiando el mío, creo que hay uno que se llama *La Guerra del*

*Ferro*¹. También me dijeron que estaba loco cuando quería filmar *El oso*, y luego de su éxito comercial me pedían que filmara películas con títulos como 'La cebra' y hasta 'La tortuga'. Ni hablar de *El nombre de la rosa*: un productor me dijo que nadie iba a querer ver un thriller medieval en un convento, y mucho menos si estaba protagonizado por un James Bond casi senil. Pero cuando la película se convirtió en un éxito comenzaron a bombardearme con guiones de thrillers y películas de misterio ambientadas en lugares extraños".

Yaks y tibetanos

Según Annaud, no es nada complicado convertir a Mendoza en el Tibet. En broma, dice que lo único que hace falta son "yaks y tibetanos". Pero en la práctica lo

Dos producciones de gran presupuesto que se ruedan en Argentina trajeron a algunas figuras de renombre internacional. Diego Curubeto estuvo con dos de esas figuras, el realizador Jean-Jacques Annaud y el director de fotografía Robby Müller. El primero ha emprendido algunos de los proyectos más complejos imaginables, con resultados casi siempre dignos. El segundo es un personaje legendario, un verdadero "autor" desde su área específica. Uno es elocuente y demuestra un entusiasmo que ayuda a explicar su tendencia a emprender desafíos de solución improbable; el otro es parco y silencioso, y enfrenta los problemas del rodaje diario con una aparente facilidad que esconde cálculo y precisión.

de los yaks no fue tan sencillo: las autoridades locales exigieron todo tipo de cuidados para importar este ganado característico del Tibet, por prevención de plagas y enfermedades que puedan afectar a los vacunos argentinos. Se prohibió la importación de yaks chinos, y en particular europeos, por el temor a la "vacaca loca". Finalmente los productores localizaron yaks en Wyoming, Estados Unidos, a los que las autoridades argentinas no pusieron mayores objeciones, salvo el pedido de un pasaporte (con fotos de frente y perfil) para cada animal. "El casting de yaks fue terrible", explica. "Había doce

para elegir, pero el productor sólo trajo diez. Yo vi las fotos de los otros dos, y me gustaron, por lo que le pedí que también los contratara. Pero era demasiado tarde: ya se los habían comido". Con respecto a los tibetanos, vendrán de todo el mundo, en lo que promete ser un encuentro muy emotivo, ya que las tribulaciones políticas por las que está pasando el Tibet ha generado una diáspora de su población. Aunque Annaud se dispone en estos días a realizar el casting del elenco argentino, la participación de intérpretes locales será muy limitada, debido a que la mayoría de los papeles son para personajes orientales. Sólo en unas escenas del campo de prisioneros británico habrá algunos pequeños roles para occidentales. La producción también está importando ropa desde el Tibet, al mismo tiempo que está confeccionando vestuario típico tibetano en la Argentina.

Los argumentos de Annaud acerca de sus motivos para filmar en Mendoza resultan convincentes. Sin em-

entrevista por **Diego Curubeto** fotos de **Diego Kovacic**

bargo uno se podría preguntar por qué Frank Marshall, habitual productor de Steven Spielberg y realizador de **Aracnophobia** y **Congo**, prefirió no rodar en los Andes su superproducción **Alive**, sobre la famosa tragedia aérea en la que unos rugbiers uruguayos debieron sobrevivir practicando el canibalismo. Este film tuvo un rodaje, aparentemente bastante complicado, en las Montañas Rocallosas. "Marshall tuvo el mismo problema que yo con los helicópteros" explica Annaud. "No tenía la suficiente cantidad que requería esa producción, y yo lo sé porque en **Wings of Courage** trabajé con muchos de los mismos técnicos que hicieron **Alive** con Marshall. Pero para una película como la que estoy a punto de filmar los Andes es mucho mejor que las Rocallosas, porque en Mendoza hay una combinación perfecta de la infraestructura necesaria para llevar adelante una producción tan grande como ésta sin que esto signifique una modificación del paisaje virgen. En otro orden de cosas, también estoy al tanto de los problemas y las presiones por las que pasó Alan Parker y su elenco y equipo técnico cuando estuvieron este año filmando **Evita**. Soy amigo de Parker, porque los dos empezamos filmando cortos publicitarios en la misma época, y ese es un ambiente en el que todo el mundo se conoce. Ellos hacían un film sobre un tema realmente complicado para los argentinos, y por eso tuvieron esas presiones que en algún momento pueden haberse convertido en un problema. Pero también sé que amaron cada segundo de filmación aquí".

Extrañamente, el director francés no tenía idea que los mismos paisajes mendocinos de Uspallata donde va a rodar parte de **Siete años en el Tibet**, fueron utilizados en 1952 por Jacques Tourneur para la superproducción de la Fox **Way of a Gaucho** (*El camino del gaucho*) protagonizada por Gene Tierney, Rory Calhoun, Hugh Marlowe y Richard Boone. "Me encantan las películas de Tourneur, creo que era un gran director, pero nunca tuve la oportunidad de ver ese film".

Por supuesto, un tema que también tiene su elaboración es la escenografía: "Cuando filmé **El nombre de la rosa** decidí recrear con decorados el monasterio, porque así podía contar lo que quería con mayor eficacia. Y en este caso será algo parecido. En el Tibet todo está muy cambiado de como era en los años '40 en los que transcurre el film, así que allí sólo queda en pie el monasterio principal, que es el que debemos reconstruir en Mendoza. Vamos a usar escenografía, pero también efectos especiales digitales y matte paintings (tomas completivas), que permiten, por ejemplo, borrar los elementos actuales que aparezcan en cada plano. Cuando se hace cine de ficción como el que hago yo, lo que importa es lo que se ve, no el lugar donde se filmó. Hay una intención realista, pero como hago ficción, se trata de un naturalismo falso".

1. Lo dirigió el prolífico cineasta trash Umberto Lenzi en 1982.

Aunque son fundamentales en el rodaje de cualquier película, los directores de fotografía suelen ser personajes de perfil bajo dentro del mundo del cine. Sin embargo, algunos logran un estilo personal que, con el tiempo, comienza a ser reconocido por espectadores de todo el mundo. Este es el caso del holandés Robby Müller, famoso por sus colaboraciones junto al alemán Wim Wenders en films tan importantes como **París, Texas** (1984), **El amigo americano** (1977) y **El movimiento falso** (1975). Hay iluminadores brillantes que han revolucionado la manera de hacer cine disponiendo de los mayores y más sofisticados medios técnicos, como el legendario Gregg Toland, que colaboró con Orson Welles en **Citizen Kane**, o el italiano Vittorio Storaro, que ha trabajado en la mayoría de los films de Bertolucci y en varios de Coppola. Sin embargo hay directores de fotografía conocidos por haber sacado el máximo provecho visual a la mínima cantidad de medios de producción. Por ejemplo Nicholas Musuraca, el de atmosféricos films de Jacques Tourneur como **Cat People** (*La marca de la pantera*, 1942) y **Out of the Past** (*Traidora y mortal*, 1947) o el mítico John Alton, que nació en Hungría, trabajó en el cine argentino de los años '30 y que ya en Hollywood, a pesar de haber recibido un Oscar por **An American in Paris** (*Sinfonía de París*, Vincente Minnelli-1951), prefería trabajar en producciones clase B y con película blanco y negro.

Dentro de este estilo de iluminadores quizá se pueda ubicar a Müller. Nacido en 1940, el "cinematographer" de Wenders también ha trabajado en Hollywood con directores como William Friedkin (en **Vivir y morir en Los Angeles**, 1985), Barbet Schroeder (en **Barfly**, 1987), John Schlesinger (en **La secta**, 1987) y Peter Bogdanovich, y también ha colaborado con los principales realizadores del cine independiente como Jim Jarmusch, Lars Von Trier (en **Breaking the Waves**, la reciente ganadora de Cannes) y Alex Cox (**Repo Man**, 1984).

Robby Müller estuvo en Buenos Aires para hacer la fotografía de la película **La lección de tango** que dirige y protagoniza Sally Potter, realizadora inglesa conocida por la muy elogiada **Orlando** (1993). La película es una especie de musical autobiográfico en el cual la directora narra su descubrimiento del tango. Müller se prestó a un diálogo sobre su trabajo aprovechando un intervalo del rodaje en el puerto de Buenos Aires, mientras Sally Potter dirimía diferencias de último momento sobre el vestuario. Algunos técnicos argentinos de **La lección de tango** cuentan que cada vez que hay que iluminar un decorado tratan de adivinar cuál será la puesta de luces que elegirá el holandés: aun conociendo su estilo, Müller siempre los sorprende porque consigue el mejor clima con las posiciones más simples y la menor cantidad de faroles para cada situación. Para explicar su manera de trabajar, Müller es tan ascético como para iluminar.

-¿Cómo definiría su estilo de fotografía?

Robby Muller: -Algunos iluminadores arman toda una teoría alrededor de su manera de iluminar, pero yo no tengo una tesis sobre mi trabajo. He iluminado películas totalmente distintas entre sí, y eso es precisamente lo que me interesa, adaptarme al estilo de luz que requiere cada historia. Cada trabajo es diferente y requiere una iluminación diferente.

-Usted ha trabajado en producciones europeas, y también en películas hollywoodenses de realizadores como John Schlesinger y William Friedkin. ¿Fue muy difícil adaptarse a ese cambio?

-Fue complicado. Pero en realidad filmar en una superproducción con varios millones de dólares siempre es más sencillo en un aspecto: uno tiene todo servido. En una película de bajo presupuesto uno tiene que lograr buena luz con nada, porque generalmente se usan escenarios naturales que

De París, Texas a Buenos Aires. Argentina

Müller

entrevista por **Diego Curubeto** fotos de **Mario Mosca**

hay que iluminar como se pueda, en un momento determinado, mientras que en una superproducción hollywoodense uno está en un estudio y todo lo que hay que iluminar está preparado especialmente para cada toma.

-La primera película de Wim Wenders, Summer in the City (1970), también fue su primer largo como director de fotografía, ¿Cómo trabaja con Wenders?

-Wenders es un director que improvisa mucho, hay que inventar cosas en el momento trabajando con él, o sea todo lo contrario de la manera en la que se trabaja en las películas con altos presupuestos de las que hablábamos recién. Algunas de las primeras películas que hicimos juntos eran verdaderas aventuras, se hacían en condiciones realmente complicadas y sin nada de dinero. Especialmente *Summer in the City* y *En el transcurso del tiempo* (1976). Creo que ésta fue la película que más me costó hacer, porque fue un rodaje muy largo y sin presupuesto, pero también es una de mis películas favoritas de las que hice con Wenders. Aunque claro, también me gustan mucho *El amigo americano* y *Paris, Texas*.

-También ha trabajado con Jim Jarmusch, en Down By Law (1986) y Mystery Train (1989)....

-Jarmusch sabe mucho de cine, estudió con Nicholas Ray (el director de *Rebelde sin causa*), y siempre es un placer trabajar con él. Me hubiera gustado poder hacer la película que Wenders filmó con Ray, *Lightning over Water* (1980), pero yo tenía un compromiso con otro director y no pude participar. Así me he perdido varias películas de Wenders, por ejemplo *Las alas del deseo* (1987), que se tenía que filmar en un momento del año muy especial por el clima, y yo estaba filmando *La secta* con Schlesinger y no podía estar listo para cuando Wenders quería empezar el rodaje. Para esperarme tendría que haber demorado el proyecto un año entero. No lo hizo, y llamó a Henri Alekan, el director de fotografía de Jean Cocteau en *La bella y la bestia* (1946).

-Por el tipo de iluminación con la que trabaja da la sensación de que su fuente de inspiración deben ser directores de fotografía como John Alton o Nicholas Musuraca

-Nunca pude conocer a la mayoría de los directores de fotografía que más me inspiraron. Siempre me fascinó la fotografía de las películas de Federico Fellini. Y la de todos los films del ruso Andrei Tarkovsky. Uno de los "cinematographers" que admiro y que sí llegué a conocer fue Giuseppe Lanci, que trabajó con Tarkovsky en *Nostalgia*. Otro director de fotografía que admiró es Conrad Hall, el de *A sangre fría* (*In Cold Blood*, 1967) de Richard Brooks. Creo que es uno de los grandes maestros del cine moderno.

-¿Cuál fue la experiencia de filmar junto a Peter Bogdanovich?

-Con él hice *Saint Jack* (1979) y *They All Laughed* (1981). Es un director realmente eficaz, exacto. Nada se le escapa antes de una escena. Con él nunca hay que esperar una decisión de último momento para ver si mejor cambiamos algo del vestuario o algún otro elemento que influya en la puesta de luces. Algo que sí pasa con muchos directores menos seguros de lo que quieren.

-¿Tiene alguna técnica o estrategia especial al momento de iluminar primeros planos de actores?

-Bueno, antes se trabajaba de otra manera con eso. Debido al *star system* la tarea del director de fotografía era lograr que cada estrella luciera lo más bella posible, como William Daniels con Greta Garbo y ese tipo de cosas. Eso no es lo que yo hago, porque trabajo en películas que no lo necesitan. Quizá en un tipo de superproducción hollywoodense muy *mainstream* esa siga siendo una tarea del director de fotografía, pero no en las películas independientes. Trabajar con un actor puede ser muy interesante, si hablamos de profesionales como Marcello Mastroianni o Irene Jacob. Una actriz a la que me encantaría filmar, pero nunca tuve la oportunidad, es Gena Rowlands. Es una gran actriz...

-¿Y cómo fue filmar con Dennis Hopper en El amigo americano?

-Bueno, yo lo he visto actualmente y está bastante equilibrado. Parece un hombre muy tranquilo. Pero la verdad es que en la época de *El amigo americano* estaba absolutamente demente, era un personaje que podía hacer cualquier cosa. ¿Vio *Apocalypse Now*, en la que Hopper está todo el tiempo como loco, vestido de hippie? Bueno, así era él en aquella época.

-¿Le resulta interesante iluminar la ciudad de Buenos Aires en La lección de Tango?

-Sí, pero la verdad es que hemos hecho muchos menos exteriores de lo que yo pensaba. A mí me hubiera gustado filmar más en las calles, que se sienta más el espíritu del tango. Esta escena que estamos haciendo ahora con estas grúas del puerto, por supuesto son de Buenos Aires, pero también las podríamos haber hecho en Rotterdam y nadie notaría la diferencia. Hicimos muchos interiores, como la confitería El Molino, y ahora vamos a entrar a un estudio. Así que en realidad no sé hasta qué punto va a reflejarse la ciudad de Buenos Aires en este film.

L o n
C h a n e y
m i l
r o s t r o s
p a r a
u n
s o l o
a c t o r
d o s s i e r

Lon Chaney es una de las pocas figuras del cine mudo cuya legendaria fama se incrementa en la actualidad gracias a una revisión incesante que se refleja en medulosos artículos sobre su obra, nuevas y detalladas biografías y la aparición de películas suyas que hasta ahora se consideraban perdidas. Con bastante apuro y poca memoria, críticos e historiadores habían apuntado reiteradamente su nombre precediendo a los de Boris Karloff, Bela Lugosi, Vincent Price y Christopher Lee. Eso implicaba el error de asociar a Chaney con el cine fantástico, una línea que no tuvo mayor desarrollo en Estados Unidos durante el período mudo.

En una carrera cinematográfica que se extendió desde 1913 hasta 1930 y que abarca unos ciento cincuenta films, sólo pueden encontrarse tres o cuatro títulos que respondan con alguna aproximación a lo que después se definió como "cine de horror". El género se manifestó en Alemania y los países nórdicos desde muy temprano pero, en rigor, fue ajeno al cine mudo norteamericano, que en cambio hizo una industria del melodrama y produjo el mejor cine cómico. Ocasionalmente Chaney creó seres abyectos, pero siempre los mantuvo lejanos a lo sobrenatural. En todo caso sus monstruos, que fueron pocos, formaron parte de enormes melodramas románticos o resultaron víctimas de complicadas, opresivas e improbables pasiones. En cambio, el actor se acercó con mucha mayor frecuencia a las intrigas policiales, a dramas convencionales, o al subgénero de aventuras norteamericanas que entonces era muy popular.

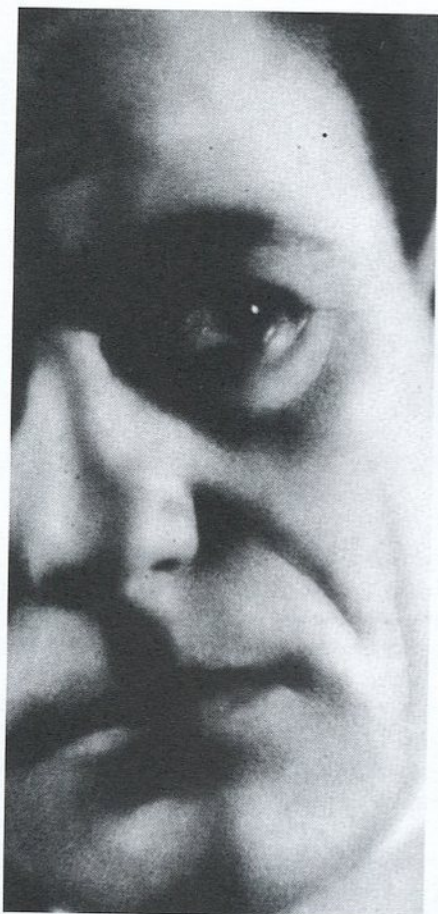
Lon Chaney fue, antes que nada, un intérprete. El más extraordinario que dio el cine norteamericano mudo. Se ganó esa singularidad combinando una intuitiva percepción de los alcances del lenguaje cinematográfico con una concepción propia y apasionada de lo que debe ser un actor².

Trabajando duro

Leonidas Chaney³ nació el 1 de abril de 1883 en Colorado Springs (Colorado), de padres sordomudos. En su adolescencia debió abandonar la escuela para cuidar a sus dos hermanos y su madre, que cayó en cama a causa de un agudo reumatismo del que tardó años en recuperarse. Todos los días por la tarde Lon debía interpretar elaboradas pantomimas para narrar a su madre los eventos de la jornada, lo cual supuso un prematuro entrenamiento para su carrera posterior. Cuando pudo dejar de ocuparse de la casa, Lon aprendió el oficio de alfombrar y empapelar, y trabajó unos tres años para una empresa especializada. Hacia 1902 ►

-Cuidado, un bicho.

-No lo pisés. Puede ser Lon Chaney¹.



se empleó como utilero y pintor en un teatro local, se enamoró del escenario y no tardó en quebrar intentando formar una compañía artística junto a su hermano. Consiguió trabajo algo después en una *troupe ambulante* especializada en musicales denominada Columbia Comic Opera Company, donde ya no fue sólo utilero y pintor sino además actor, cantante, comediante, decorador, vestuarista y bailarín excéntrico.

En Oklahoma, hacia 1905, conoció y se enamoró de una joven cantante llamada Cleva Creighton. Poco después ella quedó embarazada y Lon volvió a colocar alfombras para asegurar un ingreso más estable que le permitiera darse el lujo de tener un hijo. Creighton Tull Chaney nació en febrero de 1906, y Lon se casó con Cleva en mayo. Inmediatamente dejó las alfombras, se reunió con la Columbia Company y, cuando ésta terminó su compromiso en Oklahoma, se empleó en otras compañías locales. Entre 1906 y 1910, la pareja trabajó en diversas ciudades hasta establecerse en Los Angeles, donde pudieron mantener una cierta continuidad laboral. En 1912 Lon consiguió un puesto en las populares *Fischer Folies*, donde fue actor de carácter, organizador general y coreógrafo durante todo un año, mientras su esposa ganaba alguna fama como cantante de cabaret.

La relación entre ambos, sin embargo, se había deteriorado y en abril de 1913 tuvieron una fuerte pelea, tras la cual Cleva intentó suicidarse ingiriendo biclorato de mercurio. En mayo se separaron y Creighton permaneció con Lon debido a que el mercurio había dañado las cuerdas vocales de Cleva, impidiéndole trabajar. A fines de 1913 Lon pidió y obtuvo el divorcio y la custodia de Creighton, explicando que Cleva era alcohólica y lo había engañado con otros hombres⁴.

El escándalo entre la pareja alcanzó los periódicos y Lon se encontró con dificultades para obtener trabajo en el ambiente teatral de Los Angeles. Aunque es posible que hubiera hecho antes pequeños trabajos como extra en algunas películas, parece claro que sólo desde su separación decidió dedicarse exclusivamente al cine. Su mayor fuente de trabajo la encontró en la incipiente empresa Universal, dirigida por el productor Carl Laemmle, donde fue contratado como obrero. Según el realizador Allan Dwan, "*En el estudio había un tipo, un empleado que llevaba y traía decorados, que venía todos los días a trabajar disfrazado de un modo extravagante. Era evidente que quería llamar la atención. Le pregunté: '¿Qué diablos es lo que te pasa? ¿Querés estar frente a la cámara?' Me dijo que sí. Se llamaba Lon Chaney*"⁵.

Chaney era un intérprete experimentado pero tuvo en el cine el mismo problema que le había impedido progresar en el teatro: no tenía pinta de galán. Se hubiera pasado la vida haciendo de villano de no ser por su talento para caracterizarse, que destacó tempranamente y multiplicó sus posibilidades laborales. Además de ser versátil, Chaney supo medir desde el principio su estilo de pantomima y en pocos años aprendió a modelarlo de un modo cada vez más preciso en función de la cámara. Antes que la mayoría de sus colegas, comprendió que el cine magnifica y que, por lo tanto, no había que gesticular para hacerse ver desde la última fila sino aprender a reflejar emociones con economía y exactitud; mover las manos en lugar de los brazos y explorar las posibilidades de la mirada. A eso agregó la intención de componer sus personajes a partir de la observación de gente real: su maquillaje no tendía a parecer grotesco sino, al contrario, a reproducir rasgos característicos y reconocibles.

Trabajando duro

En seis años hizo toda clase de papeles en la Universal, conoció el duro trato que la empresa propinaba en general a sus empleados y lo recordó cuando llegó a ser una estrella⁶. Ocasionalmente escribió y dirigió algunos films que, aunque no se conservan, testimonian sus inquietudes frente a la actitud de la empresa. En un artículo de 1925 Lon recordó la experiencia pero aseguró que no se le dio la oportunidad de "*llevar a cabo mis propias ideas y hacer las cosas a mi manera*", de modo que desde entonces se limitó a actuar. En 1918, tras seis años de trabajar sin contrato a u\$s 75 semanales, Lon pidió un aumento pero se le respondió que su trabajo "*Nunca valdrá más de u\$s 100*". En ese mismo instante decidió abandonar la Universal.

Algo después, el actor William S. Hart, pionero del western, lo llamó para que interpretara al villano en un film titulado **Riddle Gawne** (*La venganza de Jefferson*). Desde entonces, Chaney tomó una decisión audaz: en lugar de comprometerse a largo plazo con un estudio, decidió mantenerse independiente para así poder aceptar sólo los papeles que le interesaran. Aquella era una actitud excepcional para 1918 pero le permitía convertirse en un actor con autonomía creativa. La interminable galería de caracterizaciones que concretó entre 1918 y 1924 se debió a esa decisión.

Su creciente fama como actor de reparto se consolidó en 1919 con un film titulado **The Miracle Man** (*El hombre milagroso*), donde interpretó a un falso lisiado, y después con **Treasure Island** (*La isla del tesoro*, 1920), donde hizo dos papeles a pedido del realizador Maurice Tourneur⁷.

En 1923 volvió a la Universal para hacer **The Hunchback of Notre Dame** (*El jorobado de Notre Dame*), de Wallace Worsley, que representó su estrellato definitivo y un sustancioso contrato con M.G.M., empresa que entonces se hallaba en trámites de formación. Carl Laemmle había contado con que Chaney aceptara realizar más películas para la empresa, pero con su negativa el actor le devolvió todos los años de maltrato⁸. La negociación con M.G.M. tampoco fue simple, pero Chaney ya había demostrado su singularidad y su potencial en la taquilla. No aceptó encadenarse a la empresa con un contrato prolongado y en cambio firmó otro con opción a renovaciones en caso de conformidad entre ambas partes. También se reservó el derecho de resguardarse del departamento de publicidad del estudio, un lujo que pocas estrellas pudieron reclamar. "*Mi vida privada sólo es asunto mío*", le dijo a un periodista en una de las pocas entrevistas que dio. Después

de firmar con M.G.M. sus contactos con la prensa se hicieron excepcionales, su exposición pública se redujo al mínimo y sólo dedicó tiempo a su discreta vida familiar y a su trabajo. Nada de eso afectó su carrera: junto a Greta Garbo, el actor fue la figura más importante que tuvo el estudio entre 1925 y 1930. Como ella, Chaney cifró parte de su atractivo en el enigma.

Trabajando duro

No hay precisiones sobre el modo en que Lon Chaney llegó a convertirse en un experto del maquillaje cinematográfico. Se sabe que lo dominaba ya en sus días de actor teatral y que al pasar al cine, con el tiempo, reemplazó algunos materiales por otros en función de la necesidad de que la caracterización pudiera resistir los primeros planos. También se percató de la importancia de la iluminación, que si era correctamente dirigida podía contribuir al trabajo ocultando defectos o acentuando un rasgo mediante una simple sombra.

Todo su cuerpo contribuía al efecto general. Chaney usó poco maquillaje casi siempre que interpretó a lisiados (*The Miracle Man*, *The Penalty*, *The Shock*, *Flesh and Blood*) pero en esos casos el impacto quedaba depositado en los esfuerzos de su cuerpo de bailarín. No era un contorsionista, pero el modo en que finge desarticular sus huesos en *The Miracle Man* permite dudar de esa certeza. No era un ventrílocuo, pero en *The Unholy Three* (*La bruja*, Jack Conway-1930) se puede percibir un leve movimiento de sus labios, mientras “habla” su muñeco, un finísimo detalle de caracterización visible en los verdaderos ventrílocuos. La capacidad de observación que le permitía registrar ese tipo de detalles e incorporarlos después, de un modo natural, a la construcción de un personaje, surgía de una verdadera y caso exclusiva pasión por su oficio. “*Algunas personas han nacido especialmente para la caracterización*”, escribió en 1924. “*Es su dramático destino. No es fácil, pero tiene su recompensa en un trabajo bien hecho, sinceramente hecho. Uno devuelve realidad a esos personajes amados por generaciones*”.

The Unholy Three fue su último film y su único trabajo sonoro. Era la *remake* de un éxito mudo homónimo que había dirigido Tod Browning en 1925. La adición del sonido, junto a unas pocas modificaciones argumentales, termina por hacer más eficaz esta *remake* porque el rol de Chaney es el de un ventrílocuo que se disfraza de anciana: el actor no sólo debió adecuar su voz natural para cumplir con esa exigencia sino que además hizo hablar a un muñeco y a un par de loros. Hasta ese entonces había demorado su debut parlante precisamente por temor a que su voz no estuviera a la altura de su habilidad para cambiar de apariencia. El film demostró que lo estaba, aunque Chaney debió escribir, firmar y legalizar una declaración especificando que todas las voces eran suyas, para que ese esfuerzo no se diluyera frente al rumor de la posibilidad de un doblaje.

Su papel en *The Unholy Three* fue memorable pero empeoró un estado de salud que era precario desde unos meses antes. Se había recuperado sólo parcialmente de una neumonía y lo preocupaba una constante molestia en la garganta, aunque no empezó a considerarla seriamente hasta después de rodar el film. Viajó a Nueva York para iniciar un tratamiento con radio pero estando allí contrajo neumonía. Regresó a Los Angeles y, anémico, se internó en el St. Vincent's Hospital. No respondió satisfactoriamente a ningún tratamiento y falleció allí, el 26 de agosto de 1930. Tenía un cáncer bronquial.

Descansando mal

Su nombre nunca fue olvidado. En 1957 la industria le dedicó una interesante pero muy libre biografía titulada *Man of A Thousand Faces* (*El hombre de las mil caras*, dir.: Joseph Pevney), en la que su papel estuvo a cargo de James Cagney. El *casting* puede sonar extraño pero en realidad era razonable, porque si Chaney había sido el actor más influyente que dio el cine norteamericano en la década del '20, Cagney fue el más influyente que surgió en la década del '30.

Sin embargo, a esa altura la fama legendaria de Lon Chaney se cimentaba en sus dos trabajos más espectaculares (*El jorobado de Notre Dame* y *El fantasma de la Ópera*) y en algunas fotografías de sus caracterizaciones más impresionantes, en particular la de un falso vampiro que compuso para *London After Midnight* (*Londres después de medianoche*, Tod Browning-1927), el más famoso de los films perdidos de la historia del cine. Mientras *El jorobado* y *El fantasma* se proyectaban una y otra vez, y eran objeto de sucesivas *remakes*, el resto de su obra se deterioraba a causa de la irreversible descomposición química a la que está sujeto el nitrato de celulosa. En 1993, el investigador Michael Blake calculó que sólo se conservaban más o menos completas unas 40 películas del total de su obra. Esa cantidad –que se incrementa lentamente con los años– puede todavía resultar insuficiente para evaluar con justicia una trayectoria tan prolífica como singular, pero alcanza para revisar la ligereza de circunscribirla al terreno del cine fantástico.

El tiempo y la documentación permitieron además que pudiera respetarse mejor su consumada maestría para valerse del maquillaje cinematográfico. Chaney estudió tan profundamente el tema que la *Encyclopaedia Britannica* lo seleccionó para que escribiera allí un artículo sobre la materia. Ese texto fue publicado en la edición de 1929 y sólo caducó varios años después con el desarrollo de nuevos y mejores materiales. El hecho de que su caja de instrumentos y accesorios haya ido a parar al Museo de Historia Natural de Los Angeles, donde se conserva en exhibición hasta hoy, puede entenderse como la mejor legitimación de su aporte al desarrollo de una técnica que tiene mucho de arte.

por Fernando Martín Peña

1. La invención de este diálogo legendario fue atribuida en varias oportunidades al realizador Marshall Neilan, que dirigió a Chaney en el film en episodios *Bits of Life* (*Girones de la vida*, 1921).

2. Chaney puso por escrito lo que consideraba “Caracterización” en un artículo de 1924 que fue publicado en castellano en *Film*, n° 2, junio/julio de 1993.

3. Hasta la aparición de una documentada biografía de Michael Blake, se consideraba que el diminutivo “Lon” provenía de “Alonzo”. Al no existir partida de nacimiento del actor, Blake debió demostrar el error citando un primitivo artículo sobre su carrera teatral y la memoria de su hermano George Chaney.

4. En noviembre de 1915, Chaney se casó por segunda y última vez con una bailarina llamada Hazel Hastings, con quien estableció una relación ideal. A lo largo de su vida, Lon ignoró la existencia de Cleve, hasta el extremo de que Creighton sólo supo que su madre vivía tras la muerte de su padre. En su testamento, Lon dejó a Cleve la suma neta de 1 dólar, para evitar toda posible protesta legal por parte de su ex-mujer.

5. Esta bella anécdota es parcialmente apócrifa. Es verdad que Dwan era director en la Universal en esos años y que aparece firmando varios de los primeros títulos del actor, pero no fue quien le dio su primer trabajo.

6. Abundan las anécdotas de una suerte de “conciencia sindical” en Lon Chaney, aún durante su período de mayor fama. Nunca renunció a su aporte mensual para el sindicato de empleados teatrales, solía llevarse mejor con los miembros del equipo técnico que con sus colegas actores y en varias oportunidades no vaciló en defender sus intereses. Es notorio el episodio en que, en la M.G.M., se negó a trabajar horas extras para finalizar anticipadamente una escena con varios extras. El jefe de producción, Irving Thalberg, trató de explicarle el costo que ello supondría para el estudio, pero Lon le recordó que él nunca demoraba los rodajes, aunque tuviera que llegar al set con tres o cuatro horas de anticipación para aplicarse su maquillaje. “Además”, agregó, “a esa gente no le vendrá mal tener otro día de sueldo”.

7. Chaney repitió la proeza en varias oportunidades, pero la más curiosa es seguramente *Outside the Law* (*Fuera de la ley*, Tod Browning-1921) porque allí uno de sus personajes mata al otro.

8. Volvería a la Universal una vez más, dos años más tarde y en excepcionales condiciones salariales, para hacer *The Phantom of the Opera* (*El fantasma de la Ópera*, 1925).

f i l m o
g r a f í a
c o m e n
t a d a

1914: **By the Sun's Rays** (t.l.: *Por los rayos del sol*)
Dirección: Murdock MacQuarrie (?). *Con:* Murdock MacQuarrie, LC, Seymour Hastings, Agnes Vernon, Dick Rosson. 2 actos. *Kino*.

Este es uno de cientos de *westerns* breves y baratos, sobre los cuales Carl Laemmle cimentó su empresa Universal. Una banda de maleantes roba la paga con demasiada frecuencia, se sospecha una traición y un detective (MacQuarrie) es enviado a investigar. El detective llega al pueblo disfrazado de *cowboy* y pronto descubre que el traidor es Lon Chaney, algo que el público sabe desde el principio del film. Alguna tensión adicional surge cuando Chaney intenta forzar a la joven protagonista, pero MacQuarrie llega a tiempo y la rescata. En un estallido de violencia algo excesivo, Chaney es arrojado a la calle y muerto de un tiro a quemarropa sin vacilaciones ni juicio justo. Eso le pasa por robar la paga.

Incluso en este ejemplo primitivo de su trabajo, Chaney se las arregla para captar la atención del público en un grado superior al de sus colegas. Hay algo esencial, físico, que indica la diferencia: los otros se comportan con cierta vacilante conciencia de estar ante la cámara, tal vez hasta saben que fingen mal, perciben el ridículo de la situación, pero también saben que quince minutos pasan en seguida. Chaney, en cambio, finge estupendamente y reemplaza vacilación por intensidad, diluye su personalidad en su personaje con una convicción evidente, casi conmovedora, porque tal vez sea demasiado esfuerzo para un film que iba a ser mediocre desde su misma concepción. Pero siempre se dijo que una de las características del Maestro fue precisamente la capacidad para elevarse por encima de su material, y después de ver *By the Sun's Rays* uno puede decir con certeza que fue así desde el principio mismo de su carrera.

Octavio Fabiano

1914: **The Oubliette**

Dirección: Charles Giblyn. *Argumento:* George Bronson Howard. *Guión:* H. G. Stafford. *Con:* M. MacQuarrie, Pauline Bush, LC, Harry Crane, Chet Withey. 3 actos.

Es el primero de cuatro films de media hora sobre las aventuras de François Villon, *outsider* francés, durante el reinado de Luis XI. Villon (MacQuarrie) y su fiel amigo Colin (Withey) son encarcelados por asaltar frailes. Matan al carcelero a golpes con un banquito pero Colin decide quedarse para que Villon pueda escapar, y es ahorcado públicamente. Villon adquiere una nueva identidad y rescata a la bella Filipa (Bush) de las manos del malvado De la Pogne (Lon), pero pronto va a parar nuevamente a la cárcel.

Aunque su formulación es muy primitiva, el film resulta sorprendente por lo gráfico de su violencia. El asesinato del carcelero, el linchamiento de Colin y la muerte de Chaney son momentos verdaderamente fuertes que la cámara subraya sin apartarse nunca. Mientras espadaea con Villon en un primer piso, el Maestro es apuñalado a traición por Filipa y, agonizante, trata de apoyarse en una baranda pero se cae al piso de abajo.

Fernando Martín Peña

1920: **Nomads of the North** (*Nómadas del norte*)
Dirección: David M. Hartford. *Argumento:* James Oliver Curwood. *Guión:* David M. Hartford, James Oliver Curwood. *Con:* LC, Betty Blythe, Lewis S. Stone, Melbourne MacDonald, Spottiswoode Aitken, Francis MacDonald. 6 actos. *Kino; cineclubes*.

1922: **The Trap** (*Corazón de lobo*)

Dirección: Robert Thornby. *Argumento:* LC, Lucien Hubbard, Robert Thornby, Irving Thalberg. *Guión:* George C. Hull. *Con:* LC, Alan Hale, Dagmar Godowsky, Stanley Goethals, Irene Rich. 6 actos.

Las películas de aventuras ambientadas en los bosques próximos a la frontera con Canadá integraron todo un subgénero, que llegó a ser bastante popular en el cine norteamericano y cuya fuente más habitual eran los relatos de James Oliver Curwood, autor de *Nómadas del norte*. El nombre de Curwood ocasionalmente reaparece en producciones recientes, como *El oso* (Jean-Jacques Annaud, 1989) y la referencia a ese film no es caprichosa porque buena parte de *Nómadas del norte* consiste en las aventuras de un osezno y un perrito, que deben llegar solos hasta el hogar de sus dueños. No hay nada realmente extraordinario en estas películas "nor-teñas", pero en la filmografía sobreviviente de Chaney importan por ser las únicas en que el protagonista llega al final sin morir y además logra quedarse con la chica.

En *Nómadas del norte* Lon vive con su familia en la clandestinidad, escapando de la ley que lo persigue por un crimen que no cometió. Tras sus pasos está el infatigable policía Lewis Stone, que después de ser socorrido por los Chaney durante un tremendo incendio forestal y verificar la felicidad familiar de Lon, cree en la injusticia de los cargos en su contra y decide dejar de perseguirlos.

Corazón de lobo es más complicada. Lon interpreta a Gaspard el Bueno, amigo de los niños y devoto del Bon Dieu. Gaspard habla con acento gascón, tga-baja una mina que hegedó de su padre y aspira a la mano de la hegmosa Thalia. Un día llega Alan Hale y mediante sutiles artimañas se apodera de ambas minas. Al principio, Gaspard se niega a aceptar la posibilidad de que Hale sea tan mala persona, pero al final se rinde ante las evidencias y su corazón se envenena. Tras siete años de odio retroactivo, acariciando sombríos proyectos de venganza, Gaspard el Malo logra que Hale sea enviado a la cárcel por homicidio, presencia la muerte de la infiel Thalia y se apodera del pequeño hijo de ambos con el exclusivo propósito de tratarlo mal para que Hale, al saberlo, sufra mientras se pudre en la cárcel.

Pese a todo, la bondad del niño logra redimir a Gaspard y ganarle, después de algunas peripecias, el amor de la maestra del pueblo. El film es singular por la combinación de gestos que Chaney realiza para transmitir la sensación de que realmente se expresa "en francés". También es notorio por su excelente fotografía, realizada en película pancromática, por entonces incipiente, que permitía a los actores trabajar sin maquillaje.

Octavio Fabiano

La obra total de Lon Chaney ronda los 156 films, de los cuales hasta la fecha se conservan sólo 39, y no siempre completos. El criterio para elaborar la siguiente filmografía ha sido comentar exclusivamente aquellos títulos que han podido consultarse.

Un alarmante número de colaboradores de esta sección (y de compañeros de *Film*) se han preguntado cuál sería el sentido de comentar películas que rara vez pueden verse en video o por TV. La respuesta obvia es que el video y la TV se han demostrado una y otra vez reservorios bastante limitados del cine que importa y por lo tanto no siempre parece una buena estrategia seguir ciegamente sus caprichos. La alternativa consiste en recurrir a ciertos videoclubes especializados, a las funciones de cineclubes y a la compra por correo en el exterior, con tarjeta de crédito, dispositivo que funciona sorprendentemente bien y no es inaccesible: una copia de colección ronda los u\$s 30. Por eso, al final de la ficha de cada film se indica (en *italicas*) el modo de conseguirlo. Como decían en *El campo de los sueños*: "If you build it, He will come".

1920: **The Penalty** (*Fatalitas*, 1920)

Dirección: Wallace Worsley. **Argumento:** novela de Gouverneur Morris. **Guión:** Charles Kenyon, Philip Lonergan. **Con** Lon Chaney, Claire Adams, Kenneth Harlan, Ethel Grey Terry, Charles Clary, Cesare Gravina, James Mason. **Productora:** Goldwyn. 7 actos. **Cineclubes.**

Gran dramatismo formal desde el principio: un niño, sobreviviente de un grave accidente, es llevado al consultorio de un cirujano recién recibido. El tipo se equivoca—sin duda no ha obtenido grandes promedios en la facultad—y le amputa ambas piernas sin necesidad. La patética situación, resuelta con una cámara alejada y desapegada—es decir, quirúrgica—, es sobrecogedora: el nene sale de los efectos del éter y escucha el diálogo entre dos médicos: “No debió amputárselas. No era necesario. Le ha arruinado la vida...” y, asistido por su madre y su padre, gime desconsolado que no es cierto, que todo es mentira, mentira, mentira. Pero la pesadilla es real, como todas las pesadillas, y, en Chaney, las pesadillas son *lo único* real.

El chico crece, y se convierte en Blizzard, “la borrasca”, un mafioso satánico y cruel, regente de prostíbulos y cabarets sin nombre. Un mafioso sin piernas, traficante de drogas, que se arrastra por un San Francisco desolado; un hombre frío, calculador, capaz de todo, monstruoso en su horrenda discapacidad, pero mucho más aún por su falta de sentimientos, aquella de los *psycho killers* que no reconocen la criminalidad de sus actos porque no perciben a los demás como entidades humanas; un solipsista criminoso cuya única orientación vital está dada por *el plan*: su plan.

Y la música. Porque Blizzard tiene un plan, pero ama el piano. Y si es un genio haciendo planes, también lo es ejecutando su instrumento. No puede, por motivos obvios, apretar los pedales, así que selecciona a sus amantes entre las prostitutas y cabareteras de su boliche, no en base a su belleza o a su *sex-appeal*, sino debido a lo bien que tocan los pedales mientras él ejecuta. Cuanto mejor “pedalee” la dama, tanto más enamorará a su jefe. Hay varias hermosas secuencias de Lon al piano, con la mina de turno lánguidamente desparramada a sus pies—es un decir—, oprimiendo a mano los pedales del Steinway, en una situación que sugiere un firme compromiso sexual-felador. Bien. No había código Hays todavía.

La cuestión es que Blizzard muda las minas del quilombo, las convierte en operarias de un taller de costura y el FBI quiere saber por qué. Por el plan. El plan es genial: Chaney posee un gran arsenal y piensa soliviantar a los obreros descontentos de la ciudad (iletrados, barbudos, agresivos, católicos, anarquistas, descontentos y un poco comunistas; no hay ningún anglosajón allí) para saquear la ciudad aprovechando la confusión previsible entre el motín y la subsiguiente represión policial. “*Tendré la estatura de un Nerón y el poder de un César*”, chilla el monstruo, megalómano. En las imágenes que ilustran *el plan*, Blizzard siempre se ve a sí mismo *con piernas*. ¿Cómo es ésto? Está en la otra parte del plan.

El FBI manda una chica, Rose, a infiltrarse en la organización mafiosa, y ella, como sabe mucho de



música, pronto consigue pedalearse a Lon. Lo espía, descubre el arsenal y también encuentra, en los sótanos, un quirófano para cirugía ortopédica-traumatológica perfectamente equipado. Él la descubre, pero evita ejecutarla porque, según sus propias palabras “*Puedo asesinar a cualquiera, pero no puedo matar a la música*”. Rose, musa música traidora y vigilante, queda entonces bajo custodia hasta tanto el plan se formalice.

Mientras tanto, la hija del cirujano que operó mal a Lon es escultora, y necesita un modelo para hacer una estatua de Satán. “*¡Venganza!*”, exclama el monstruo y consigue el trabajo de Demonio en el atelier de la chica. Como el cirujano torpe se ha convertido, a la sazón, en un capo del cuchillo a nivel mundial, la segunda parte del plan de Blizzard consiste, a saber: 1) seducir a la hija del médico; 2) presionarlo (mediante el horror que deberá provocarle imaginar a la niña copulando con Chaney), para que acepte operarlo de nuevo. Esta nueva operación consiste en un trasplante de piernas, provenientes del novio formal de la chica.

El chantaje emotivo funciona y el médico acepta operar pero luego, en la impunidad del quirófano, habrá resultados imprevistos. El médico recuerda que treinta años antes, en el accidente, Blizzard sufrió un hematoma intracraneal y deduce que eso lo hizo elegir el camino del mal. Reducida quirúrgicamente la pre-

sión sobre el cerebro, Blizzard se convierte en un buen hombre, pianista probo y cristiano misericordioso, amante esposo de la agente del FBI. Sus ex-empleados, sin embargo, no le perdonan la veleteada y lo ejecutan a sangre fría. “*El destino me encadenó al mal*”, dirá Lon agonizante, genialmente ubicado sobre el piano; “*y por eso debo pagar mi pena*” (el *penalty* del título). “*Pero no temas, querida: la muerte me interesa*”. Y así se muere, interesado.

El folletín está completo: el malo muerto por justicia poética, los buenos vivos, los obreros sin armas, el FBI contento, los rojos ausentes, San Francisco preservada del saqueo. La narración es un tanto ripiosa pero efectista: aprovecha sin vacilaciones la capacidad mímica de nuestro monstruo querido. El pobre Lon se pasea por el film en una posición sumamente dolorosa—las pantorrillas atadas a los muslos y los talones contra las nalgas—, algo parecido a lo que Mel Ferrer también vivió en carne propia cuando tuvo que hacer *Moulin Rouge* (Huston, 1952) sólo que allí se limitaba a caminar de rodillas. Aquí Chaney corre, salta, trepa, sube y baja en esas condiciones, se descuelga por sogas, se manda encima de las mesas, se aprieta a las minitas.

Además, hay un juego constante, desgarrador, en la siniestra dicotomía del personaje: por un lado es un angélico artista, sensible y comprometido con su arte, desmembrado—en todos los sentidos— por un error ajeno; por el otro, es un malvado cruel, sensual, atractivo y peligroso, capaz de lo peor de lo peor sin hesitar. Si bien es cierto que la ridiculez del guión impregna toda la historia como el aroma del Riachuelo impregna a Valentín Alsina, no es menos veraz afirmar que lo de Lon está tan, pero tan logrado, que es imposible permanecer ajeno a su sufrimiento y no comprometerse con la identificación. Torpemente, empero, se resuelve el melodrama como una parábola moral judeocristiana, arruinando en siete metros lo que habían sido ciento diez minutos de disfrute visceral, orgásmico, confortante, casi dos horas de identificarse con el villano, al mejor estilo Hitchcock.

Más allá de lo bueno y lo malo, de la sabiduría o la torpeza del realizador, de la máscara demoníaca del protagonista, corresponde formular una reflexión: ¿Qué lindo debe haber sido filmar en Estados Unidos antes de Hays! Las modelos desnudas de los escultores están desnudas de verdad, los mafiosos morfinómanos se pican (Chaney proporciona la falopa y las agujas), hay múltiples alusiones visuales a la fellatio y nadie censuraba nada, nadie ponía *X-rated*, y nadie decía quién podía ver o dejar de ver.

Marcelo Dos Santos

Combinación de film de gangsters, parábola y melodrama escalofriante, *The Penalty* es una obra notable, indicadora del rumbo que este tipo de películas hubiese tomado de no ser por la llegada de Hays. También demuestra brillantemente cumplida la promesa como director que hasta entonces era Wallace Worsley: este es un film mucho más cinematográfico que su elegante pero estática versión de *El jorobado de Notre Dame* (1923).

The Penalty se apoya en el simbolismo y está realizado de tal modo que hasta los mismos símbolos re-

sultan entretenidos. El tema de un gángster que planea apoderarse de una ciudad puede ser visto como profético, dado que "Scarface" Al Capone, ese mismo año, realizaba sus primeras matanzas y se disponía a heredar un imperio. La historia original había aparecido en la revista *Cosmopolitan* entre 1912 y 1913; algunas situaciones del film debían algo al Temor Rojo de 1919¹. No se trata de una de las películas que uno asocia con la edad de la inocencia en el cine. Sitúa rojos y obreros inmigrantes en el mismo plano que los criminales y uno de sus personajes es un asesino que nunca es capturado, un drogadicto que se encarga del trabajo sucio del jefe de la banda.

Fue el séptimo estreno de Chaney desde su triunfo como el falso paralítico de *The Miracle Man* (1919). El rodaje fue duro: para interpretar a Blizzard, un mutilado, las piernas del actor fueron atadas a sus muslos. Cada diez minutos, las ataduras debían ser quitadas y sus piernas recibían masajes porque sufrían calambres. Chaney estuvo en cama durante semanas después de hacer el film y sufrió un daño muscular permanente en sus rodillas. "El desgaste nervioso fue terrible", dijo después el actor.

Burns Mantle en *Photoplay* dijo que el film era tan alegre como un linchamiento. "Pero a pesar de todos sus asquerosos detalles, logra mantener siempre el interés". Mantle describió una toma final, que no está en las copias existentes, en la que Chaney aparecía con sus piernas intactas y hacía una reverencia. Esa toma provocaba un tremendo aplauso del público.

La muerte de Blizzard² al final no pudo modificar el hecho de que el film era un compendio de todas las escenas que los censores odiaban: una modelo desnuda posaba en el estudio de una escultora, un adicto tembloroso es provocado por su jefe con un kit especial para drogarse que se muestra en plano detalle, una prostituta levanta a un borracho en la calle, otra prostituta es apuñalada en un salón de baile—el lugar era verdadero, estaba en el Barbary Coast de San Francisco y se llamaba Thalia—, una agente femenina se prostituía por su trabajo y terminaba enamorada del gángster.

La historia original había aparecido seriada y luego se publicó completa como novela, sin causar ningún tipo de disturbio. El film, sin embargo, fue violentamente atacado. La revista *Motion Picture Classic* la consideró "Una orgía de cosas desagradables. Los disgustos constructivos no nos molestan, pero estos son disgustos gratuitos de folletín barato".

A comienzos de 1921 el periodista Frederick Boyd Stevenson montó un ataque contra *Fatalitas* en un periódico de Brooklyn llamado *Daily Eagle*. Proponiendo considerar el crimen en las películas "con una mente desprejuiciada", Stevenson apoyó sus comentarios casi totalmente en esta película, que en su opinión era el ejemplo más sólido de una corriente de películas "nefastas" de crimen y sexo: "Pretende tener una moraleja, pero no la tiene. (...) Toda ella es nauseabunda. El único motivo es el crimen y una apelación a lo peor de la naturaleza humana: lo licencioso y lo bestial. Pueden ustedes imaginarse su efecto en las jóvenes y en los muchachos, e incluso en personas maduras que se encuentren en ciertos senderos de la vida".

Kevin Brownlow

1921: *Outside the Law* (Fuera de la ley)

Dirección: Tod Browning. *Argumento:* Tod Browning. *Guión:* Lucien Hubbard. *Con:* Priscilla Dean, Wheeler Oakman, LC, Ralph Lewis, Stanley Goethals, Melborne MacDowell, John George. 8 actos. Kino.

A pesar de que Tod Browning no dirigió ninguna de las dos películas más famosas de Chaney (*The Hunchback of Notre Dame* y *The Phantom of the Opera*), la carrera muda del realizador de *Dracula* y *Freaks* está realmente muy ligada a la del padre de todos los monstruos cinematográficos. Browning fue el director que más trabajó con Chaney, a veces en películas no demasiado vistas como *The Blackbird*, *Where East is East* o *The Big City*, otras en obras maestras más conocidas como la primera versión de *The Unholy Three*, la ultrabizarra *The Unknown* o el estupendo melodrama retorcido *West of Zanzibar*.

Cuando en 1919 Chaney recibió por primera vez órdenes de Browning en un set, el actor estaba todavía bastante lejos de ser uno de los principales astros del Hollywood mudo. La película era *The Wicked Darling* y el protagonista no era Chaney sino la heroína a la que se refería el título, Priscilla Dean. Aunque hoy no es muy recordada, esta chica era toda una estrella a fines de la década del '10: debutó en el cine a los 14 años, logró un contrato con la Universal en 1911, apareció en las comedias de Eddie Lyons y Lee Moran y se convirtió en estrella en 1917 al protagonizar el serial *The Gray Ghost*. Una de las películas más populares de esta actriz (fallecida en 1988) fue también un gran éxito de Tod Browning, *The Virgin of Stamboul* (1920). En esos tiempos primitivos ni siquiera se podía hablar de la existencia del género policial, y hoy se recuerda a *The Wicked Darling*—un film aparentemente perdido— como un "melodrama urbano".

En todo caso, sí se puede ver el siguiente proyecto que unió a Browning con Priscilla Dean y Lon Chaney. *Outside the Law* es, por momentos, demasiado primitiva como para ser tomada seriamente, aunque hay que reconocer que en sus mejores escenas la película termina imponiendo respeto, en parte gracias al excelente trabajo de Chaney (en el doble rol de un villano sin escrúpulos y un chino simpático), pero principalmente debido a la calidad y a la imaginación que Browning ya exhibía como realizador.



En general, la historia podría perfectamente pertenecer a un serial, aunque en algunos pasajes permite un clima de cine negro más logrado e interesante: Priscilla Dean es una criminal de buen corazón, cuyo padre gángster está a punto de ser regenerado por un sabio chino amigo del hampa, aunque seguidor de las enseñanzas de Confucio. Pero otro gángster realmente más malvado, Black Mike Silva (Chaney), desea lo peor para el padre de Priscilla: primero logra que lo arresten y luego involucra a la joven en el robo de una joya, con la idea de entregarla a la ley. Ella comete el robo pero logra escaparse, escondiéndose de la policía junto a un cómplice de buen corazón que se convierte en su Romeo. Además de darle potencia a su Black Mike, Lon Chaney también aparece como el chino Ah Wing, en realidad un personaje bastante secundario que sólo cobra cierta importancia cuando hay que poner fuera de combate al villano principal: Ah Wing mata a Black Mike, con lo cual el actor se elimina a sí mismo. Parece que Ah Wing fue una invención de último momento de Chaney y Browning—que además era el autor de la historia original, aunque el guión lo escribió Lucien Hubbard—, y en realidad ésto se nota, ya que es un personaje bastante accesorio.

De *Outside the Law* se puede destacar la fluidez narrativa, la ausencia de subtítulos innecesarios—en general las líneas de diálogo tienen un ingenio sorprendente, como en la mayoría de los films mudos de Browning—, la presencia de un puñado de escenas ciento por ciento sórdidas e incluso algunos momentos bastante sangrientos. La asistencia de dirección corrió por cuenta de Leo McCarey, el realizador de clásicos de la comedia como *Sopa de Ganso* de los Hermanos Marx, y que durante el macartismo se especializó en films anticomunistas.

A comienzos del sonoro, exactamente en 1930, Browning volvió a filmar esta película para la Universal, con Mary Nolan y Edward G. Robinson en los roles de Dean y Chaney. La *Outside the Law* sonora es una película que nunca se ve, y que en realidad nadie está demasiado interesado en ver, ya que todas las referencias la definen como uno de los trabajos más flojos de su director. En su momento, *Variety* la lapidó como "Uno de los peores engendros desde que apareció el sonido... No existe la continuidad, y el director deja que el elenco haga cualquier cosa".

Diego Curubeto

1922: *Flesh and Blood* (El rengo de Nueva Orleans)

Dirección: Irving Cummings. *Libreto:* Louis Duryea Lighton. *Con:* LC, Edith Roberts, Noah Beery, DeWitt Jennings, Ralph Lewis, Jack Mulhall, Kate Price. 6 actos. Cineclubes.

Chaney es David Webster, un convicto recién fugado que ha sido condenado por una estafa que no cometió. Un ejecutivo, Burton, es el responsable real del delito, pero ahora es un empresario respetable y plátido, más allá del alcance de la ley y la reconvención moral. Webster llega al Chinatown para ocultarse y es protegido por Li Fang, *capo di tutti capi*, a quien responden todos los chinos del barrio. Li está convencido de la inocencia de Lon, e intenta esconderlo para hacerlo

zafar de la persecución del inspector Doyle. De notable parecido físico con Juan Manuel Tenuta, Li Fang es un mafioso filosófico y contemplativo, que enfrenta preguntas directas como “¿Dónde está Webster?” con respuestas como “Pensé que usted lo sabía todo, inspector”.

Chaney quiere ver a su esposa e hija, a quienes Li ha facilitado un cambio de apellido a fin de preservar su honor, y huye por los techos a estos efectos, sólo para observar, desde una terraza cercana, cómo retiran de su casa el cadáver de la señora, que acaba de morir sin darle tiempo para despedirse. Webster decide vengarse. Li Fang intenta convencerlo de que la venganza es una espada de doble filo y le cuenta una parábola en Technicolor que, por desgracia, está ausente de todas las copias conocidas. Mientras tanto, todos los códigos de alarma de los chinos que protegen a nuestro hombre se basan en el número 3 –tres golpes a una puerta, tres secas a una pipa, tres clavos en un zapato roto–, tal como Hitchcock estructuraría otras intrigas basándose en el 2 o el 7.

Webster descubre que su hija regentea una misión que protege a los linyeras de la zona y adopta la postura física de un paralítico de espalda retorcida que se arrastra por las calles. Así es recibido por su hija Marjorie, a quien los mendigos conocen como *La Dama Angel* por su dulzura. Ella no lo reconoce, y el film gótico-expresionista se vuelca de lleno en el melodrama. Webster toca el violín para ella, y ella lo invita a la inauguración de un nuevo edificio, donado por... el empresario Burton. Además, Marjorie está de novia con el bobalicón de Burton Jr., que ignora todo lo que es posible ignorar. Burton Sr., por su parte, no cree que Marjorie sea lo suficientemente buena para su hijo y así lo manifiesta, oponiéndose al casamiento. Chaney, ofendido en forma definitiva, aparece en la oficina de Burton y lo amenaza, obligándolo a firmar una confesión de su crimen. Luego de un intercambio de palabras, donde Burton se manifiesta más sensible de lo que parecía, y después de que Lon comprueba el verdadero amor que une a la joven con el bobalicón, rompe la declaración de Burton y declara: “Este es el regalo de bodas para tu hijo y mi hija”. No será capaz de decirle la verdad a Marjorie, y buscará su propio y personal género de redención retornando a la cárcel repentinamente sano, erguido y orgulloso, para pagar la felicidad de la niña.

El guión “funciona” en base a vueltas de tuerca sucesivas y a la catarsis del espectador, que desea tres cosas: que Chaney escape a la persecución, que el magnate sea castigado, y que su hija se entere de una buena vez que el rengueto contrahecho es su papá. Con sádica fruición, Irving Cummings termina por negar los tres deseos, y, al fin y al cabo, está bien. Como dice un personaje de Eastwood: “Todos nos lo merecemos”.

El director Cummings, con elegancia y sabiduría, se hace a un lado diestramente, y permite que Lon desarrolle, todo a lo largo de la cinta, la fabulosa expresividad corporal que lo caracterizó. Es memorable, por ejemplo, la secuencia en que asiste al traslado de los restos de su esposa, apostado en los techos con gestualidad gargolesca, mientras Cummings pica apenas la cámara, prefigurando las subjetivas del Fantas-

ma –ese otro grifo– que vendría tres años después.

Bastante influido por el cine alemán, en particular durante el primer rollo, el director compone volumétricamente los planos utilizando con frecuencia líneas diagonales y dando mucha importancia a los puntos de fuga plásticos, haciendo de algunos cuadros verdaderas obras personales y sorprendentes.

Con una elegancia formal digna de ver, economía narrativa y una fotografía que aprovecha, con bruscos primeros planos, el rostro sobrecogedor de su protagonista, Cummings construye una ficción prodrómica, demoledora y de gran eficacia dramática.

Perla intertítulo: cuando Lon llega al refugio en que su hija cobija a los desposeídos, un niño, a quien le falta una pierna, se conmueve al verlo tan deforme, y le dice: “A mí me agarró un carro de hielo. ¿A vos qué te pasó?”. “A mí me quebró el viejo Destino”. “No conozco a ese hombre”, responde, desconcertado, el pequeño.

Hay violencia racial: los policías, de uniforme prusiano pre-nazi, expolian a los *coolies* chinos, los amenazan, les roban mercadería, les piden coimas, y hay incluso una escena de brutalidad conmovedora por su inocencia: el inspector Doyle arresta a Li Fang por negarse a revelar el paradero de Lon; lo llevan a la comisaría y lo atan a una mecedora. El tormento consiste en hamacarlo constantemente hasta producirle un incontenible mareo. El mareo le da sed, y los sádicos policías le niegan el agua hasta tanto confiese. Por qué el guionista cree que un chino –heredero de navegantes legendarios que conquistaron media Asia en barco– debe ser sumamente sensible al mareo, y por qué relaciona el mareo con la sed, será un misterio eterno.

Flesh and Blood es una joyita esplendorosa, bocanada de aire fresco, folletinesca, viva, al fin, como todas las obras perdurables, con un actor que fue grande, gigante, olímpico, y que brilla todavía, ocho décadas más tarde, como un trago de ambrosía en medio de este desierto de stanislavskiana verborrea, de strasbergs trasnochados, de cine sin imagen, de carreras sin sentido, de cuadros azules, azules, azules... Hubo un cine viril, macho, expresivo, un cine ficcional, sólidamente apoyado en la *mise en scène*, ritualizado, geométrico, carpintero, ascético, sin conservantes ni saborizantes, sin colorantes autorizados, que, como cualquier químico sabe, no son más que pigmentos industriales cancerígenos. Todavía hoy quedan algunos que pueden hacerlo, pero el original fue aquél, el de los '20: mudo, *secco*, blanco y negro. Cine en estado químicamente puro. Lon Chaney formó parte de él.

Marcelo Dos Santos

1922: *Shadows (El espectro)*

Dirección: Tom Forman. argumento: historia Ching, Ching, Chinaman” de Daniel Steele, publicado en *Pictorial Review*, junio de 1917. Guion: Eve Unsell, Hope Loring. Con Lon Chaney, Marguerite De La Motte, Harrison Ford, John Sainpolis, Walter Long. Productora: Preferred Pictures. 7 actos. Cineclubes.

Una de las influencias más fuertes de *Broken Blossoms* (*Pimpollos rotos*, David W. Griffith-1919) fue su vio-



lencia y no, como podría pensarse, su mensaje de tolerancia. *Bits of Life (Girones de la vida)* fue un film realizado por Marshall Neilan en 1921 (un intertítulo de *Pimpollos rotos* decía: “Trozos de su vida en su nuevo hogar”) y se componía de cuatro historias cortas, un experimento artístico en sí mismo. Desgraciadamente el film está perdido, pero dejó su marca en la industria del momento, porque supuso un esfuerzo considerable a la vez que un fracaso económico. Todas las historias terminaban mal, con excepción de la última. La tercera se titulaba *Hop* y estaba protagonizada por Lon Chaney (en una de sus notables caracterizaciones, como un criminal chino) y Anna May Wong. Siendo niño, en China, a Chin Gow le enseñaron que tener hijas mujeres era indeseable.

Cuando asciende en el hampa de San Francisco hasta dominar los fumaderos de opio, y su esposa le da una hija, él golpea a la mujer y amenaza con matar al bebé. Un amigo entrega a la crucifijo a la esposa; mientras ella lo clava en la pared, el clavo penetra en el cráneo de Chin Gow, que estaba recostado en una cama al otro lado.

La revista *Photoplay* eligió al film entre los ocho mejores del año, pero los censores adoptaron tal actitud hacia él que en algunos estados no fue exhibido. En todo caso, el público no fue a verlo. Como comentó un exhibidor: “Les digo que cosas chinas de esa calaña no corren si queremos seguir en el negocio”.

Bits of Life no hizo nada por mejorar la imagen de los chinos en Norteamérica. Lon Chaney, sin embargo, tuvo la distinción de protagonizar *El espectro*, producida en 1922 por el estudio de B. P. Schulberg. En muchos aspectos, éste era un melodrama de rutina, realizado con bajo presupuesto, pero lo que lo volvió singular fue el hecho de tratar abiertamente el tema de los prejuicios raciales y religiosos, y la hipocresía de los pueblos pequeños. Su héroe era un lavandero chino nada atractivo y adicto al opio. “Considero que interpretar al Hombre Oriental”, dijo Chaney, “constituye todo un arte”.

El argumento fue dirigido con tal sinceridad, que su estilo melodramático funcionó a favor de un notorio clima de tristeza y melancolía. “Filmar *El espectro* fue un enorme placer”, escribió el fotógrafo Harry Parry. “Los exteriores se encontraron no lejos de Monterrey, en el centro oeste de California. El director Tom

Forman llevó a nuestro equipo a un lugar que perfectamente podía pasar por un pueblito de Massachusetts. Allí, a pesar de las peores condiciones climáticas imaginables, logré fotografiar algunos de los más notables efectos escénicos que jamás registré en una película".

La reacción crítica fue contradictoria. *Picture Play* la consideró "Una transcripción curiosamente torpe de un excelente relato sobre gente de Nueva Inglaterra. Lon Chaney la salva de la mediocridad". *Photoplay* dijo que "Una idea de encanto y delicadeza ha sido trasladada con gran cuidado a la pantalla. La dirección de Tom Forman es todo lo inspirada posible, teniendo en cuenta que los censores existen".

Gracias al atractivo estelar de Lon Chaney —que se había hecho célebre con *The Miracle Man* en 1919, el mismo año de *Pimpollos rotos*— los exhibidores hicieron un excelente negocio en muchas partes del país. Un cine de Cleveland informó que se había quedado sin localidades durante todo un lunes, cuando la competencia incluía un film de Wallace Reid y *When Knighthood Was in Flower* con Marion Davies. Y muchos cines del medio oeste, cuyos clientes podrían haberse ofendido por la historia del film, declararon buenas ganancias y un público satisfecho.

El músico Louis Gottschalk escribió la partitura para el film, como lo había hecho para *Pimpollos rotos*. Y el crítico Robert E. Sherwood lo seleccionó para su libro *The Best Motion Pictures of 1922-23*. Las producciones independientes de este tipo debían enfrentar graves problemas, como escribió Sherwood: "El espectro constituye la prueba definitiva de un hecho lamentable: los mejores films no siempre pueden ser vistos en los mejores cines. Es un secreto a voces que la gran mayoría de los cines de primera línea en todo el país, son controlados por cuatro grandes corporaciones de producción y distribución: Famous Players, First National, Fox y Metro, más algunos otros que son devotos de Universal, Goldwyn y Pathé. Estas enormes empresas, que siempre están buscando cortarse el cuello entre sí, luchan ferozmente por controlar cada ciudad. Las pequeñas compañías independientes están indefensas y saben que, sin importar quién gane la batalla más grande, ellas perderán de todas maneras. Les resulta casi imposible colocar sus películas en salas de primer orden y deben conformarse con descartes de segunda línea.

El espectro tuvo esta dificultad. Mr. Schulberg y su socio, Al Lichtman, trataron de que la película se exhibiera en uno de los principales cines de Nueva York (hay cinco allí) pero sólo encontraron rechazos. El National Board of Review [Asociación de críticos], sin embargo, descubrió *El espectro* y la sacó de la oscuridad en la que había sido sumergida; demostró así ser comercialmente exitosa".

Sherwood consideraba *El espectro* no sólo una historia excepcionalmente buena, sino también una poderosa lección de tolerancia religiosa. "Como tal, quizá se demuestre ofensiva para muchos ardientes hombres de la iglesia, que consideran a la intolerancia como un arma que Dios les han confiado sólo a ellos. (...) La interpretación de Chaney como el benévolo lavandero Yen Sin fue la mejor caracterización

de un personaje oriental que jamás he visto hacer a un actor occidental".

El espectro se estrenó en 1922, pero en términos generales no logró el tipo de impacto que Schulberg esperaba. Lon Chaney hizo después *Mr. Wu* (*Wu Li Chang*, dir.: William Nigh) en la M.G.M. en 1929, film que supuso un regreso al melodrama violento del estilo de *Bits of life*: pese al amor que siente por su hija, un chino la mata cuando ella planea casarse con un inglés en lugar de un mandarín.

En general, Hollywood halló al oriental siniestro mucho más rentable que al oriental humano y gentil. Una de las películas más racistas realizadas en Norteamérica se rodó en la Warner Bros. en 1927 y fue escrita por Darryl F. Zanuck: *Old San Francisco* (*La ciudad maldita*), dirigida por Alan Crosland. Un hombre blanco esconde un secreto nauseabundo: tiene sangre china en sus venas... Una chica que ha sido capturada por los chinos está a punto de ser entregada al negocio de la prostitución cuando resulta salvada por el terremoto de San Francisco. Era el típico material para las series en episodios, impecablemente producido pero absurdo hasta lo imperdonable, impregnado del tipo de religión que practica mejor el Ku Klux Klan.

Kevin Brownlow

1922: *Oliver Twist* (*Oliverio Twist*)

Dirección: Frank Lloyd. Argumento: novela de Charles Dickens. Guión: Frank Lloyd, Harry Weil. Con: Jackie Coogan, LC, Gladys Brockwell, George Siegmann, James Marcus, Lionel Belmore. 8 actos. Kino; cineclubes.



Después del enorme éxito del actor infantil Jackie Coogan en el clásico *El pibe* (Chaplin, 1921), su padre y manager se apresuró en obtener para él toda clase de roles que se inscribieran en la misma línea y le permitieran desplegar su espontaneidad. Así se fundó la *Jackie Coogan Productions* y se hizo a toda velocidad el largometraje *My Boy* (*Trapito*, dir.: Victor Heerman), que llegó a estrenarse antes de que terminara el año. Allí, Coogan lucía el mismo vestuario que lo había hecho célebre en *El pibe* y enfrentaba similares situaciones de abandono y desamparo. En todos los films de la *Jackie Coogan Productions*, el padre de Jackie fue acreditado siempre como "supervisor".

La experiencia juvenil de Coogan fue prolífica pero traumática. Muerto el padre en un accidente automovilístico, la madre y su padrastro hicieron desaparecer toda la fortuna que el niño había ganado, obligándolo a entablar prolongadas demandas que eventualmente derivaron en la llamada "Ley Coogan", destinada a evitar otros casos similares de explotación infantil. Coogan, todavía joven y ahora realmente desamparado, trató de hacer películas mientras pudo, pero terminó dedicándose a cualquier otra cosa hasta que varios años más tarde recuperó la popularidad perdida interpretando al tío Lucas de *Los Locos Addams*.

Uno de los mejores vehículos para el joven astro fue sin duda esta versión de *Oliver Twist*, en la que Coogan podía reiterar su rol justificado esta vez por todo el peso del clásico de Charles Dickens. El productor Sol Lesser se preocupó además de levantar el nivel del film con un reparto extraordinario, encabezado por el ascendente Lon Chaney y por George Siegmann, que se había hecho célebre como el villano mulato de *El nacimiento de una nación*, que insistía en casarse con Lillian Gish.

Chaney fue una inspirada elección para hacer de Fagin: "No lo estoy interpretando como un estereotipo judío", afirmó en una entrevista contemporánea al rodaje, "sino como un hombre de ingenio, sin definición racial". En la escena más citada del film, por la eficacia de su pantomima, Chaney y Coogan ensayan el arte del carterista en una verdadera pieza de ballet cómico, Chaney finge ser un anciano distraído y Coogan debe intentar hacerse con su cartera. No impresiona menos la forma en que Chaney quiebra su cuerpo cuando Fagin es presionado por Siegmann, o los mil gestos con los que intenta comportarse de un modo complaciente. "Era un verdadero solitario en el set", recordó Coogan. "A su lado, Howard Hughes parecía Pia Zadora".

Oliver Twist fue restaurada a partir de una copia descubierta en Europa el Este y el propio Jackie Coogan participó de esa recuperación. En Argentina existe una copia en filmico, que trajo hace varios años el coleccionista Pedro Rempel (hincha n° 1 del cowboy Buck Jones) y que actualmente integra la colección Félix Giuliodori. La copia asoma cada tanto en las exhibiciones de los cineclubes porteños.

Fernando Martín Peña

1922: *The Light in the Dark* (*La luz en las tinieblas*)
Dirección: Clarence Brown. Libreto: William Dudley Pelley, Clarence Brown. Con: Hope Hampton, E. K. Lincoln, LC, Theresa Maxwell, Dorothy Walters. 7 actos. Kino.

Extraño melodrama místico: una joven maltratada por su novio busca refugio en una pensión de suburbio y allí conoce a Lon, un delincuente de buen corazón. Cuando ella se enferma, Lon roba nada menos que el Santo Grial de la casa de un millonario y a través de su divino poder la joven recobra la salud. Lon marcha preso pero es feliz.

El film fue preservado por una sociedad religiosa, que redujo el montaje a sólo tres actos para concentrar la atención argumental en el Santo Grial. Clarence

Brown se hizo notorio en Hollywood por su habilidad formal, que sirvió espléndidamente a Greta Garbo en varios films desde 1927. En esta película hay rasgos de esa capacidad en una extraña evocación imaginaria (la joven le cuenta a Lon la historia del Santo Grial), y en el final, cuando la ley alcanza a Lon en la forma de una sombra repentina. Pero *The Light in the Dark* no era una de las películas favoritas del realizador: "Un desastre, una porquería", le dijo al historiador Kevin Brownlow. "Hablemos de otra cosa".

Fernando Martín Peña

1923: *The Shock* (El terremoto)

Dirección: Lambert Hillyer. **Argumento:** William Dudley Pelley. **Guión:** Arthur Statter, Charles Kenyon. **Con:** LC, Virginia Valli, Jack Mower, William Welsh, Henry Barrows. 7 actos. Kino.

Pocos films ejemplifican tan bien los delirios argumentales a los que se podía llegar en el período mudo. *The Shock* combina elementos de melodrama, cine negro, intrigas dignas de un serial barato y hasta una apocalíptica secuencia de cine catástrofe. Salvo por algunos momentos formales interesantes, el film sólo se sostiene gracias a la presencia de su protagonista, Lon Chaney.

En una de sus clásicas caracterizaciones de parálisis, Lon es un hampón lisiado que trabaja a las órdenes de una archivillana que tiene su centro de operaciones en el sórdido Chinatown del viejo San Francisco. Chaney es enviado a observar de cerca al dueño de un banco de un idílico pueblito donde descubre sucesivamente el amor, la esperanza de redimirse, el desengaño sentimental y la culpa de poder llegar a dejar lisiada a la mujer que ama.

En medio de estas pasiones desenfrenadas Chaney engaña a su jefa y debe enfrentarse casi solo a toda la mafia china. El terremoto está ubicado providencialmente, igual que en *Los últimos días de Pompeya*: cuando los héroes están a punto de sucumbir ante los villanos, el sismo funciona a manera de Justicia Divina para que sólo se salven los que lo merecen.

Las escenas en las que Chaney anda dando lástima en su silla de ruedas son verdaderamente patéticas, casi al borde de la comedia negra. Pero el irreplicable manejo corporal del actor hace que los momentos más inverosímiles nunca pierdan intensidad. Lo más absurdo es la idea de que la jefa criminal le encomiende una misión importante y compleja a un discapacitado como Lon. El desenlace en el que el lisiado vuelve a caminar es realmente impactante, y no es difícil imaginar lo mucho que debía impresionar al público de 1923.

El terremoto es demasiado breve como para que *The Shock* pueda ser considerada una película pionera del género catástrofe tipo Irwin Allen. Pero la secuencia está muy bien filmada, con un generoso despliegue de efectos tan primitivos como atractivos, en base a maquetas estupendas. La copia virada de acuerdo al original, editada por la empresa norteamericana Kino on Video, ayudó a dar un clima estético muy interesante.

El director de *The Shock*, Lambert Hillyer, fue uno de los realizadores más prolíficos de Hollywood,

especializándose en películas de los cowboys Tom Mix y Buck Jones, westerns B, películas de cárcel de mueres, melodramas y policiales que rodó hasta fines de los años '40. Sin embargo hoy Hillyer es recordado básicamente por dos originales films de terror que realizó en 1936 para la Universal, *The Invisible Ray* (La Amenaza invisible) con Boris Karloff y Bela Lugosi, y la secuela del *Dracula* de Tod Browning, *Dracula's Daughter* (La Hija de Drácula), refinada incursión en el cine de vampiros con Gloria Holden como el personaje del título.

Diego Curubeto

1923: *The Hunchback of Notre Dame* (El jorobado de Notre Dame)

Dirección: Wallace Worsley. **Argumento:** novela de Victor Hugo. **Guión:** Perley Poore Sheehan, Edward T. Lowe, Jr. **Con:** LC, Patsy Ruth Miller, Norman Kerry, Ernest Torrence, Kate Lester, Tully Marshall, Nigel De Brulier, Gladys Brockwell, Nick De Ruiz. 12 actos. Videoteca; cineclubes; Kino.



"Lon y yo estábamos trabajando en la Universal", recordó el director de fotografía Virgil Miller, "Yo cobraba u\$s 18 semanales y él cobraba u\$s 35. Un día de 1918 me dijo: 'Virg, voy a pedir un aumento'. Eso me estimuló y le respondí que yo mismo iba a pedir un aumento de u\$s 2. Fuimos los dos a ver a Laemmle pero Lon no obtuvo su aumento y abandonó la empresa. Yo recibí el mío y me quedé. Unos años más tarde, Lon era una figura establecida y el estudio lo quería para *El jorobado*.... Él quería que yo estuviera en la cámara así que presencié las conferencias de preproducción. Fue delicioso ver cómo mi viejo amigo se empecinaba en recibir un adicional de u\$s 35 antes de firmar su contrato. Se los dieron. ¡Todas las semanas sus cheques se hacían por u\$s 2.535!".

Universal no se destacaba por sus films de prestigio y, al momento de emprender *El jorobado de Notre Dame* solo podían contar en su haber los films de Erich von Stroheim. De algún modo, el joven productor Irving Thalberg convenció a Carl Laemmle de los beneficios posibles que había en un film de gran espectáculo, basado en un clásico de indiscutible prestigio. Es probable que Thalberg conociera el deseo de Chaney de interpretar al personaje de Victor Hugo y que ese dato lo decidiera a impulsar el proyecto, por-

que además le resolvía un problema mayor de casting: en perspectiva resulta claro que Chaney era prácticamente la única opción posible para semejante proyecto. Ningún otro intérprete del momento podría haber combinado el necesario potencial de taquilla con la habilidad requerida para componer un Jorobado creíble.

Chaney amó el desafío y terminó por realizar una de las caracterizaciones más extraordinarias de la historia el cine. Aunque con los años se han publicado todo tipo de exageraciones acerca del esfuerzo que el personaje demandó del actor (como que, por ejemplo, el arnés con la joroba pesaba tanto que realmente le impedía caminar erguido), sí fue cierto que tardaba 3 horas en aplicarse el maquillaje necesario y que el parche sintético que utilizó para cubrirse el ojo derecho terminó por dañarle la vista y obligarlo a usar lentes el resto de su vida.

A diferencia de la mayor parte de sus films, el resto de la producción de *El jorobado*... estuvo a la altura de su esfuerzo. Chaney fue secundado por un reparto de primer orden, del que destacan el gigantesco Ernest Torrence como Clopin y Raymond Hatton como el poeta Gringoire. Torrence llegó a ser uno de los intérpretes secundarios más importantes del cine mudo norteamericano y pasó a la inmortalidad como el padre de Buster Keaton en *Steamboat Bill, Jr.* (El héroe del río, 1928). Hatton culminó una larguísima carrera haciendo westerns e integrando los "Rough Riders" junto a Buck Jones y al Coronel Tim McCoy. En términos de espectáculo, muy pocos títulos pueden citarse como precedentes en una escala semejante. Inaugurando una política todavía en uso, Laemmle dispuso que los decorados para el film se construyeran de la forma más sólida posible, con la intención de reciclarlos posteriormente para otros rodajes. Una parte del París medieval edificado para *El jorobado*... todavía está en pie en los estudios Universal y la detallada fachada de la Catedral de Notre Dame se utilizó en numerosas producciones hasta que un incendio la destruyó en 1967.

Según el especialista George Turner, el film tuvo una importancia histórica debido al uso de luz artificial en las escenas nocturnas de masas. Una combinación compleja y ajustada entre electricistas y fotógrafos logró los resultados que se ven en el film y que dependieron de la aplicación de nociones enteramente teóricas ya que no había precedentes en los que basarse debido a la extensión de la zona a iluminar. Actualizando una técnica que había inaugurado Griffith, el realizador Worsley dispuso de un verdadero batallón de asistentes de dirección (entre los que se contaba un joven William Wyler) para controlar la acción de los cientos de extras empleados en el film.

De todos los títulos existentes de Lon Chaney, *El Jorobado de Notre Dame* es el único en el que se tiene la certeza de que intervino como director, en varias escenas. La coprotagonista Patsy Ruth Miller, al recordar el rodaje del film, tenía mucho más presente la imagen de Chaney al frente del equipo que la de Worsley. Cuando Irving Thalberg se fue de la Universal, promediando el rodaje, para asistir al productor Louis B. Mayer, el actor asumió algunas de sus responsabilidades junto con Worsley e incluso se mantuvo cerca del proceso de montaje hasta el final.

Todas las copias del film que hoy circulan provienen de una versión algo resumida. La original, que superaba las dos horas de proyección, se considera perdida.

Fernando Martín Peña

1925: *The Phantom of the Opera*

(*El fantasma de la Ópera*)

Dirección: Rupert Julian y Edward Sedgwick (no acreditado). **Argumento:** novela de Gaston Leroux. **Guión:** Raymond Schrock, Elliott J. Clawson. Con Lon Chaney, Norman Kerry, Mary Philbin, John Sainpolis, Arthur Edmund Carewe, Snitz Edwards, Gibson Gowland, Cesare Gravina. 10 actos. **Videoteca; TV; cineclubes; Kino.**

Lo que hoy puede verse de *El fantasma de la Ópera* está bastante lejos de lo que vio el público que asistió a su estreno en 1925, pero, a su vez, eso ya estaba bastante lejos del guión que se utilizó en el rodaje y éste estaba bastante lejos de la novela original de Gaston Leroux. Sucedió que el film más célebre de Lon Chaney fue también el que tuvo la producción más problemática de su carrera.

En un viaje a París que emprendió en 1922, el productor Carl Laemmle se entusiasmó con el impresionante edificio de la Ópera y con la novela de Leroux, que aparentemente devoró en una noche. De vuelta en casa comenzó a pensar en el asunto y algo después encargó planes para una posible reconstrucción del edificio en Los Angeles. En aquel momento era mucho más barato construir cualquier tipo de decorado en estudios que trasladar a todo un equipo para filmar en París: Laemmle ya había reconstruido Montecarlo para Erich von Stroheim en *Foolish Wives* (*Esposas imprudentes*) y estaba trabajando en la recreación del antiguo París para *El jorobado de Notre Dame*. El rotundo éxito de este film apuró las cosas y un mes después de su estreno los guionistas Bernard McConville y James Spearing entregaron una primera adaptación de la novela de Leroux que enfatizaba las situaciones románticas y eliminaba la mayor parte de sus elementos de misterio y suspenso.

Entre mayo y julio de 1924 se definió la participación de Chaney en el proyecto y comenzó la construcción de los decorados. El más importante era una reproducción completa del auditorio de la Ópera y para albergarlo hubo que construir primero un enorme estudio, el *stage 28*, hoy legendario³. Mientras tanto, Elliott J. Clawson preparó otra adaptación más próxima a Leroux, muy precisa en su descripción del tono elegido (*"Entre otras cosas, este es un film acerca de lo que la gente imagina que es la vida nocturna parisina"*) y el detalle de la complejidad del edificio de la Ópera. En esto fue asesorado por el francés Ben Carré, quien diseñó los sótanos imaginarios que habita el fantasma, aunque no recibió crédito alguno por ello.

La novela explicaba que Erik, el fantasma de la Ópera, era un ser deforme de nacimiento, cuyo rostro recordaba el de un cadáver putrefacto. Rechazado hasta por su madre, Erik había sobrevivido exhibiéndose en ferias y circos. El tiempo le permitió educarse en diversas artes: se hizo músico y prestidigitador, pero

también hábil estrangulador y arquitecto especialista en pasadizos secretos y trampas ocultas. Durante un tiempo desempeñó sus habilidades en una corte persa, pero cayó en desgracia, regresó a París y allí participó en la construcción de la Ópera, disponiendo entonces de la libertad suficiente para convertir los sótanos en su morada. Clawson respetó estas características básicas pero agregó algunos toques macabros de su invención:

-En Persia, Erik había sido condenado a ser devorado vivo por hormigas. Un amigo ingresaba al presidio para rescatarlo y lo encontraba con vida, aunque con el rostro enterrado en el hormiguero. Esa idea proporcionaba una excelente razón para la deformidad de su rostro.

-En París, Erik no participaba de la construcción de la Ópera pero operaba como jefe de inquisidores y tenía a su cargo las torturas que se ejecutaban en los sótanos del edificio, utilizado como prisión en tiempos de la segunda comuna.

En el final de la novela, el fantasma liberaba pací-



ficamente a Cristina y a su amante tras obtener de ella apenas un beso de piedad. La primera adaptación de McConville y Spearing reemplazó esa solución por otra de raigambre claramente americana, en la cual el Fantasma era muerto a balazos. Clawson, por su parte, se tomó grandes molestias para inventar un final dinámico que incorporase algo del romanticismo del original. Ideó así una persecución con multitud de extras al final de la cual, herido de muerte, el fantasma recibía su beso redentor de Cristina. Los ejecutivos de la Universal hicieron otros retoques y, aunque encontraron sencillo despojar al guión de Clawson de casi toda su truculencia, la cuestión del final era más compleja y el rodaje comenzó sin que hubiera un acuerdo definitivo al respecto.

Como director fue seleccionado Rupert Julian, un neocelandés petulante cuyo verdadero nombre era Percival T. Hayes. Después de obtener cierta fama como actor, Julian dirigió mediocridades hasta que en 1923 debió hacerse cargo del rodaje de *Merry-Go-Round* (*Los amores de un príncipe*). El proyecto había sido escrito e iniciado por el legendario Erich von Stroheim, en su segundo film para la Universal después de *Foolish Wives*, pero a las pocas semanas de trabajo su temperamento y una serie de excesos econó-

micos derivaron en su expulsión. Julian fue designado para terminar la película, respetó los tiempos previstos y el presupuesto asignado, y logró una perfecta mediocridad que hizo dinero y, por lo tanto, encantó al estudio. Tanto, que los amantes de *El fantasma de la Ópera* fueron interpretados por Mary Philbin y Norman Kerry, protagonistas de *Merry-Go-Round*.

A lo largo del rodaje de *El fantasma...* Julian y Chaney entraron en conflicto varias veces. Al parecer el director quería un fantasma más extrovertido y el actor quería un director más inteligente. El *cameraman* Charles Van Enger debió actuar de emisario entre ellos porque llegó un momento en que dejaron de hablarse: *"Julian me explicaba lo que quería que Lon hiciera, yo iba y le contaba a Lon lo que Julian había dicho, y entonces Lon me pedía que le dijera a Julian que se fuera a la mierda"*.

En una primera versión del film, exhibida en enero de 1925, la multitud ingresaba al hogar subterráneo del fantasma para matarlo, pero lo encontraba ya muerto, frente a su órgano, tras recibir el beso de Cristina. Un memorandum interno describió ese final como *"ni lógico ni convincente. Un monstruo como el fantasma, un tipo que disfruta con el crimen, el torturador oficial, etc., no puede ser redimido por el beso de una mujer, ni tampoco ella, habiendo presenciado sus actos diabólicos, podría conmovirse hasta besarlo sólo porque él agacha la cabeza con tristeza. Sería mejor dejarlo que sea malo hasta el final"*. Esa versión también tenía una sugestiva escena nocturna en un cementerio, en la que el fantasma, oculto, tocaba el violín mientras Cristina contemplaba la tumba de su padre. Esta situación, descrita en la novela, estaba vinculada a la necesidad de explicar por qué Cristina obedecía al principio la voz incorpórea del fantasma: su padre le ha dicho desde niña que el Ángel de la Música se presenta ante unos pocos elegidos y les imparte su arte. En la exaltada imaginación de la joven, el fantasma es el Ángel de la Música que ha venido a inspirarla por gentil intercesión de su padre muerto.

Laemmle ordenó modificaciones. Varias escenas fueron omitidas (entre ellas la del cementerio) y se dispuso el rodaje de un final más espectacular. Para alegría de Chaney (y de Erich von Stroheim, seguramente) el director convocado para terminar el film no fue Julian sino Edward Sedgwick, más conocido luego por realizar la mayoría de los films que Buster Keaton interpretó para la M.G.M., empezando por *The Camera-man*. Sedgwick rodó una frenética persecución nocturna por las calles de París, que aprovechó los decorados montados para *El jorobado...*, y que culminaba a orillas del Sena. En un instante de genial improvisación, Sedgwick y Chaney dispusieron que, acorralado, el fantasma se metiera la mano en el traje y amenazara arrojar a la multitud algún dispositivo misterioso. Los perseguidores efectivamente retroceden, intimidados, pero en seguida el fantasma abre su puño vacío y estalla en una muda carcajada antes de que la chusma se arroje sobre él. Molido a palos, el cadáver es arrojado al Sena y aparece el último rotulo del film: *"Finis"*.

Laemmle se mostró conforme con el nuevo final, pero ordenó la supresión de algunas escenas de ballet (filmadas en color, como la secuencia del baile de más-

caras), la inclusión de nuevos intertítulos y el rodaje de más escenas adicionales con el actor cómico Chester Conklin que al final no se utilizaron.

Una víctima mayor de esos cambios fue "El Persa", personaje que en la novela está vinculado al pasado del fantasma y que es crucial para develar sus secretos. En el guión de Clawson el personaje siguió siendo persa y así se lo filmó, tocado con un gorro de astracán. Antes del estreno, sin embargo, pasó a ser "el agente Ledoux", de la policía secreta, que en tal carácter declara haber "estudiado a este fantasma durante meses". Esa caprichosa explicación sirvió para simplificar la intriga pero dejó para siempre en orsai al gorro de astracán.

Después de otra exhibición de prueba, el film se estrenó en septiembre con demorado éxito, pero la cosa no terminó ahí. En 1929 la Universal pensó reponer **El fantasma de la Ópera** con sonido sincronizado, reciclando las escenas más espectaculares de la versión muda y rodando otras nuevas, dialogadas, con los actores originales. Como Chaney no aceptó participar de ese engendro, sólo se filmaron unas escenas dialogadas con Philbin, Kerry y el actor Edward Martindel en un papel secundario que antes había interpretado John Sainpolis. Las varias escenas del original en las que se representa la ópera *Fausto* fueron eliminadas y reemplazadas por otras en las que artistas líricos reales cantaban diversas arias de la obra. Secuencias completas de la primera parte del film fueron suprimidas, lo que obligó a redactar nuevos intertítulos que dieran cuenta de esas ausencias, estimadas en una media hora de metraje.

La versión original tenía, por ejemplo, una larga escena en un jardín entre Cristina y su galán Raúl, en la que ésta trataba de rechazarlo: "Mi maestro ha hablado: debo dedicarme a mi arte". "¿Quién es este maestro misterioso que te da órdenes?", pregunta Raúl sospechando cuernos. "El Espíritu de la Música; mi padre desde el cielo ha intercedido por mí". Estos argumentos metafísicos, aunque completamente absurdos, eran lo que quedaba del intento de Clawson por justificar en términos místicos la devoción de Cristina por el fantasma antes de verle el rostro.

La poda de 1929 provocó además que varios personajes importantes pasaran a ser episódicos, como Simon (Gibson Gowland), el operario cuyo hermano ha sido muerto por el fantasma, y que encabeza la multitud que habrá de perseguirlo y asesinarlo. En la versión original, antes de emplear esos métodos, Simon apelaba vanamente a la justicia tratando de demostrar la existencia del fantasma. En la novela este personaje no existía, pero fue incorporado por Clawson para justificar la persecución final.

Cuando un curioso de 1996 alquila **El fantasma de la Ópera** para ver en video o la descubre por cable, no está viendo la versión original de 1925 sino la reposición de 1929, aunque sin el nuevo acompañamiento sonoro que, aparentemente, se perdió para siempre. Es inútil, por lo tanto, tratar de encontrarle alguna lógica argumental y sólo queda contemplar el trabajo de Chaney, que es prodigioso. No sólo porque su caracterización reproduce el aspecto de cadáver pútrido que quería Leroux, sino porque el abundante maquillaje

no reduce nunca su capacidad expresiva. La mejor evidencia de esa eficacia sigue siendo la escena en que Cristina le saca la máscara, un momento que, a pesar de su extrema sencillez formal, se ha sostenido como un clásico de la historia del cine. Igual impacto tuvo la inmediata frase: "¡¡Deleita tus ojos, sumerge tu alma en mi condenada fealdad!!", literalmente tomada de la novela.

Otros momentos memorables han sobrevivido intactos a través de todas las versiones, como la escena en que el fantasma conduce a Cristina hasta su refugio subterráneo, la caída de la araña, la inmersión del fantasma en el lago negro para asesinar a un intruso o el diálogo de los amantes en el techo de la Ópera mientras el fantasma los observa, subido a una estatua y con la capa al viento. Esas imágenes bastan para justificar la constante revisión de este film, pero también son un triste recordatorio de que pudo haber trascendido los límites del melodrama para convertirse en la obra fundacional del cine de horror norteamericano.

Fernando Martín Peña

1926: The Road to Mandalay (El tuerto de Mandalay)
Dirección: Tod Browning. Argumento: Tod Browning, Herman Mankiewicz. Guión: Elliott Clawson. Con: LC, Henry B. Walthall, Owen Moore, Lois Moran, Sojin. 7 actos.



Por lo que se sabe, cuando la gente iba al cine a ver a Lon Chaney, esperaba verlo sufrir. Y sufrir mucho. O por lo menos eso se desprende de los films que hizo con el director Tod Browning. Este *tándem* masoquista se extendió durante casi una década, sumando diez largometrajes. Aunque se los emparenta con el cine de terror, la mayoría de estos films son oscuros melodramas con familias destruidas, perversos deseos sexuales, disfunciones físicas y locaciones exóticas.

¿Qué unía a estos dos tipos? Las versiones son contradictorias y complejas. Según parece sus personalidades eran muy similares: ninguno de los dos apreciaba la vida pública, venían de hogares con problemas, sentían una fascinación enorme por los trucos de feria y, en sus años de formación, trabajaron de cualquier cosa. Los dos se resistieron a la prensa: Chaney la eludía de un modo conveniente a su personalidad cinematográfica y Browning falleció sin haber dado un solo reportaje en toda su vida.

No eran grandes amigos, como aseguraba la prensa de la época, pero se entendían bien y todas sus colaboraciones parecen tener una lógica interna perfecta, una voz común.

El tuerto de Mandalay no escapa a las coordenadas Tod-Lon: hay grupos familiares truncan, toques incestuosos, tullidos, prostitución y un país lejano. Rosemary (Lois Moran) atiende un negocio en Mandalay. El lugar es visitado por un horrendo hombre, que tiene un ojo como un huevo frito. Rosemary ignora que este señor es su padre, es un criminal y se llama Singapur Joe. Un ex secuaz de Singapur, Owen Moore, se enamora de Rosemary y decide regenerarse y casarse con la chica. Obviamente, papá Singapur no está nada feliz de la situación y se opone al matrimonio entre su ex-empleado y su no reconocida hija, así que secuestra a su futuro yerno, y Rosemary lo persigue desesperada. Como todo buen melodrama, el final une tragedia y llanto fácil: Rosemary acuchilla a su propio padre, y éste mata a otro malvado secuaz (Sojin), para dejar libre el camino de los amantes.

Uno de los puntos más interesantes del film (y que generó más de una leyenda) era el ojo del protagonista. Chaney usó una primitiva lente de contacto blanca, creada por el doctor Hugo Kiefer. Por supuesto, según los periodistas de la época "el actor pasaba tremendos dolores por el pedacito de cristal que debía usar en el ojo". Como era su costumbre, Chaney no negaba los rumores y generaba un aura de mito sufriente a su alrededor. El film tenía una ambientación exótica y sombría, fruto del trabajo de los directores de arte de la Metro, los legendarios Cedric Gibbons y A. Arnold Gillespie. El argumento era de Herman J. Mankiewicz, que se anotó en la historia del cine cuando, quince años después, escribió el guión de *Citizen Kane*.

Mandalay fue otro poroto en el tablero del dúo. Aunque la crítica fue menos que benevolente, el público siguió acudiendo en masa a los "pain fest" del realizador y su actor. Por supuesto, las connotaciones de la historia son ineludibles: la hija acuchilla a un padre con un ojo de vidrio. Freud debió haber disfrutado con este campeonato de metáforas de castración y relaciones incestuosas.

Aparentemente no quedan copias completas de **The Road to Mandalay**. Las que circulan provienen de una cuidadosa restauración hecha a partir de una copia en 9 m., resumida hasta una duración de 35 minutos, a la que se le devolvieron los textos de los intertítulos originales.

Axel Kushevatsky

1927: Tell It to the Marines (El sargento Malacara)
Dirección: George Hill. Libreto: Richard Schayer. Con LC, William Haines, Eleanor Boardman, Eddie Gribbon, Carmel Myers, Warner Oland, Frank Currier. 10 actos. *Belle and Blade*.

Chaney interpreta al sargento O'Hara, un rudo entrenador de marines que sólo sonríe frente a la bella enfermera Norma Dale (Boardman). A lo largo del film, O'Hara procura que el joven "Skeet" Burns (Haines), un bueno para nada, llegue a ser todo un *marine*. Lo logra tan plenamente que Norma se enamora de Burns



y al final se va con él, dinamitando las tímidas esperanzas de Lon.

Aunque no fue su mejor película y marcó el inicio de una serie de lugares comunes que los films sobre la vida militar reiteran hasta hoy, **Tell It to the Marines** fue el film preferido de Chaney. Buena parte se rodó en locaciones, en la base *marine* de San Diego y sus alrededores, en un clima de camaradería que seguramente estimuló al actor. Los *marines* asistieron al inicio del rodaje en la M.G.M., presentando al productor Louis B. Mayer una flamante bandera norteamericana, y en reciprocidad Lon asistió al estreno del film—en una de sus raras apariciones públicas—para no defraudar a sus nuevos amigos.

El film es desparejo. Secuencias que parecen mal compaginadas se alternan con excelentes escenas de acción. Está muy bien resuelta, por ejemplo, una pelea en la que Chaney, Haines y Eddie Gribbon se enfrentan a castañazos con una tribu de nativos de la isla Tondo. También impresiona la puesta en escena de un combate entre los *marines* y una banda de maleantes chinos liderados por Warner Oland, futuro intérprete del detective Charlie Chan.

Por su composición del sargento O'Hara, Chaney fue designado miembro honorario de los *marines*, un gesto de apreciación que se concedía por primera vez a un actor. Cuando Lon falleció, en 1930, una escolta de honor de los *marines* transportó el ataúd y despidió sus restos, mientras, en los estudios de la M.G.M., un escuadrón arriaba la bandera en su memoria.

Como muchas otras veces, el Maestro se reservó para el final del film un momento inolvidable. Amable pero digno, rechaza la estúpida oferta de comprar un rancho junto a Burns y Norma. Cuando la pareja se va, Lon disimula rápidamente una lágrima mirando al cielo como si lloviera.

Octavio Fabiano

1927: **The Unknown** (El hombre sin brazos)

Dirección y argumento: Tod Browning. Guión: Waldemar Young. Con: Lon Chaney, Norman Kerry, Joan Crawford, Nick de Ruiz, John George, Frank Lanning. Prod: M.G.M. 6 actos. *Mondo Macabro*.

El hombre sin brazos es con certeza el más delirante resultado de la colaboración entre Chaney y Browning, y una verdadera obra maestra del humor negro. La ac-

ción transcurre en un circo bastante español. Alonzo (el Maestro) es un hombre sin brazos que lanza cuchillos con los pies, y ama a su asistente Nanon⁴ (joven y apetitosa Joan Crawford). Malabar (Norman Kerry), el forzudo del circo, completa un triángulo romántico tradicional, porque también ama a Nanon, pero en ese punto Browning complica impredeciblemente las cosas:

—Nanon demuestra cierto entusiasmo por Malabar pero se pone histérica cuando éste trata de abrazarla: “¡Desde pequeña los hombres han querido poner sus horribles brazos sobre mí! ¡Odio los brazos de los hombres!”.

—En principio, Alonzo parece hecho para capitalizar esta situación pero pronto se sabe que en realidad oculta ambos brazos bajo un ajustado corset. Es que estamos ante el temible Estrangulador con Dos Pulgares, que simula ser un mutilado porque esconder su defecto es la mejor forma de eludir a la policía. Sólo el enano Cojo (John George) comparte ese secreto terrible.

Separados del circo, Alonzo y Nanon viven juntos como padre e hija. Un último y frustrante encuentro con Malabar lleva a la joven a manifestar por Alonzo un afecto particular que lo engeuece, a pesar de las advertencias del fiel Cojo. Seguro de ser correspondido, Alonzo acude en secreto a un médico de oscuro pasado y, sin vacilar, se hace amputar ambos brazos para poder casarse con Nanon.

La mujer, sin embargo, es una criatura voluble. Mientras Alonzo convalece, Nanon resuelve su fobia y se entrega con entusiasmo a los fornidos brazos de Malabar. Cuando Alonzo regresa después de la amputación, Nanon, que ha atribuido su ausencia a una enfermedad, le dice: “Estás más delgado”. “Sí”, responde Lon. “He perdido algo de carne”. El descubrimiento de la relación con Malabar es uno de los momentos culminantes del cine bizarro y está resuelto de modo magistral por Chaney, cuyo rostro horriblemente contracturado no sólo refleja sorpresa, odio y humillación sino, sobre todo, el espantoso dolor de comprender la propia estupidez frente a la doble (o triple) pérdida.

Era una condición importante del desquiciado argumento que Chaney utilizara sus pies con naturalidad en acciones cotidianas, como prender cigarrillos, tomar café y gesticular con los pies al conversar, porque es precisamente esa capacidad para prescindir del uso



de sus brazos lo que deriva en la demencial idea de cortárselos. Aunque no hay nada en el film que lo delate, esta vez Chaney tuvo que recurrir a un “doble de pies”, un auténtico hombre sin brazos llamado Dismuki (o Dismute), que trabajaba en un circo.

En una biografía de Tod Browning titulada *Dark Carnival*, los autores David Skal y Elías Savada armaron la más exacta descripción del tono de este film: “El argumento es absurdo, pero sin embargo obedece tan rigurosamente a su propia y obsesiva lógica onírica, que puede mantener fascinado y aterrado al público más sofisticado de hoy en día. Como pocos films de Browning, **The Unknown** está totalmente orientado hacia su brutal climax y éste no resulta minimizado por tramas laterales ni por arrepentimientos de último momento. Se trata de una verdadera máquina de torturas perfectamente construida y, discutiblemente, la mejor película del realizador”.

Restaría señalar que Browning también supo sacar buen partido de Norman Kerry, galán despreocupado que ya se había enfrentado con Chaney en **El jorobado de Notre Dame** y **El fantasma de la Ópera**, y que años más tarde apagaría plácidamente sus días como compañero de copas de Buster Keaton.

Fernando Martín Peña

1927: **Mockery** (Sergio, el Idiota)

Dirección: Benjamin Christensen. Argumento: Benjamin Christensen. Guión: Bradley King. Con LC, Barbara Bedford, Ricardo Cortez, Mack Swain, Emily Fitzroy, Chares Puffy, Kai Schmidt, Johnny Mack Brown. 7 actos.

Teniendo en cuenta la reputación de su director, Benjamin Christensen, **Sergio, el Idiota** es un film bastante tranquilo y hasta pacífico. Christensen es uno de esos directores cuya reputación se basa casi exclusivamente en una sola película, en este caso la única e irrepetible **Haxan** (*La Brujería a través de los tiempos*, 1922). Una de las obras más prohibidas de su tiempo, **Haxan** describía todo tipo de actos satanistas, aquelarres y torturas de la Inquisición logrando algunas de las imágenes más pesadillescas jamás filmadas. El film por momentos parecía ser una obra muy seria sobre las perturbaciones psicológicas y la histeria colectiva que podían acabar en creencias demoníacas y en la caza de brujas de los tiempos oscuros, pero Christensen también mostraba un costado menos serio al guardarse para sí el rol de Satán, cuyo trasero era besado por todas las brujas—muchas veces jóvenes y sexys—de las orgías diabólicas.

Christensen (1879-1959) ha pasado a la historia sólo por **Haxan**, sin duda por las características tan especiales del film, pero también debido a que resulta muy difícil ver el resto de su filmografía. Incluso el film en el que actuó para Carl Dreyer, **Mikael** (donde personificaba a un torturado homosexual en un rol decididamente atípico para 1924) es uno de los menos conocidos del realizador de **La Pasión de Juana de Arco**. Gracias al éxito de **Haxan**, Christensen fue contratado sucesivamente por la UFA alemana y por Hollywood. Ya desde los títulos se nota su obsesión por lo macabro: **The Devil's Circus** (1926), **The Haunted House**



(1928), *The House of Horror* (1929), *Seven Footprints to Satan* (1929).

Con estos antecedentes uno espera que Sergio, el Idiota sea lo suficientemente fuerte como para hacer olvidar las bizarras crueldades pergeñadas por la dupla Chaney-Browning. Pero si bien el film de Christensen es un melodrama con emociones fuertes, muy bien narrado y estupendamente filmado, en general no delata la presencia detrás de la cámara del mismo hombre que filmó *Haxan*.

Como no podía ser de otra manera, Lon Chaney es Sergio el Idiota, un campesino bruto de la Rusia zarista que llega a sufrir en carne propia los sinsabores de la lucha de clases. Reclutado en medio de un bosque lleno de soldados enemigos por una misteriosa mujer que lo convence para que se haga pasar por su marido, el idiota de Sergio se deja torturar por amor a esa desconocida que resulta ser una aristocrática espía zarista.

A Sergio el sacrificio le sirve para obtener un trabajo de sirviente en el palacio donde vive la dama. Pero ahí el personaje de Chaney descubre que un proletario nunca podrá ser correspondido por una mujer de la nobleza, y esa idea sirve de detonante para dejar que unos malvados bolcheviques le pongan algunas ideas peligrosas en la cabeza. El costado político de la trama está bastante desdibujado —nunca se llama a las cosas por su nombre— pero por suerte el argumento no se limita a exponer la típica arenga contra el sucio trapo rojo, y en cambio la mayoría de los aristócratas son tan mala gente como los comunistas. El asunto da lugar a un melodrama de lo más movido, con masacres revolucionarias y contrarrevolucionarias, persecuciones sexuales —una memorable que protagoniza Chaney—, torturas físicas y todo tipo de humillaciones clasistas.

Entre las escenas que más dejan entrever la mano de Christensen se puede mencionar el cruento comienzo, con montones de cadáveres, entre los que se encuentran los protagonistas, o un momento muy al estilo Buñuel —que seguramente se habrá divertido viendo esta película— en el que Sergio el Idiota adora los pies de su amada. Por si alguien duda de lo idiota que es Sergio, en una escena culminante Christensen se ocupa de sobreimprimir la palabra “Idiota” reiteradas veces en la frente del personaje estelar.

El trabajo de Chaney es realmente sólido y maduro, un claro ejemplo del amplio rango expresivo que dominaba este intérprete legendario. El film fue pro-

ducido por Erich Pommer, responsable del mejor cine mudo alemán, durante una breve estadía en Estados Unidos.

Diego Curubeto

1928: *While the City Sleeps*

(*Mientras la ciudad duerme*, 1928)

Dirección: Jack Conway. **Libreto:** A. P. Younger. **Con:** Lon Chaney, Anita Page, Carroll Nye, Wheeler Oakman, Mae Busch, Polly Moran. 9 actos.

Sin ningún maquillaje encima, el maestro interpreta aquí a Dan Coghlan, un rudo policía de Nueva York obstinado en capturar a la banda de “Mile-Away”, un malhechor apodado así porque siempre se las arregla para estar “a una milla de distancia” del sitio del crimen.

Se trata de un film muy poco conocido, revisado sólo recientemente a causa de la participación de Lon Chaney, y sólo eso puede explicar que no figure citado entre los grandes títulos pioneros del cine de gánsters, como la célebre *Underworld* (*La ley del hampa*, Josef von Sternberg-1927), de cuya repercusión seguramente deriva. Conway toma el punto de vista policial y no romantiza la figura del gánster, pero imprime un ritmo verdaderamente frenético a todo el relato, desde las tomas iniciales que introducen en sucesión casi rítmica a la ciudad de Nueva York⁵, hasta los numerosos encuentros de Dan con la banda de villanos, que inevitablemente desembocan en tremendas persecuciones y/o tiroteos. Tanto en esas escenas como en su tono general, *While the City Sleeps* arriesga un tratamiento de la acción bastante más franco y violento que el de su modelo: mientras en *Underworld* se privilegiaba el desarrollo de los personajes y de una sólida atmósfera, en el film de Chaney la policía enfrenta a los bandidos con métodos nada moderados y abundan los acribillados a balazos a lo largo de todo el metraje. La institución recibe así un tratamiento que se distancia un poco de los finales forzosamente “legales” de *Underworld*, de la versión censurada de *Scarface* (Hawks, 1932) o de la mayor parte de los films de gánsters de la década del treinta⁶. Por su parte, los bandidos de *While the City Sleeps* llegan a ser un poco más miserables de lo corriente en cuanto eliminan a una testigo clave y abandonan su cadáver —del que la cámara no se aparta— en un automóvil a plena luz del día.



While the City Sleeps es uno de los films más dinámicos y mejor filmados de la carrera conocida del actor. Conway acentúa ese dinamismo con funcionales *travellings*, la recurrencia de tomas subjetivas y algunos ángulos de sorprendente calidad dramática, como cuando una mujer es arrojada violentamente al suelo y la cámara registra esa caída en un contrapicado que funciona casi como un recurso expresionista. El personaje de Chaney contribuye a la eficacia general mediante acertados detalles de caracterización: Dan Coghlan es un irlandés duro y cabrón, que discute acaloradamente con los periodistas que trabajan en la je-fatura y tiene su habitación hecha un desastre porque no está nunca. Valiéndose exclusivamente de la pantomima para concentrar la atención, Chaney compone a Coghlan a partir de la observación, proporcionándole vacilaciones, sentido del humor, un caminar particular, y hasta un entusiasmo infantil (próximo al de Victor McLaglen en las películas de John Ford) cuando advierte que tiene la oportunidad de pegarle a alguien.

El único punto débil del film es una trama lateral alrededor de una joven llamada Myrtle, de la que Dan se enamora aunque no tiene esperanzas de ser correspondido. Toda esa situación contrasta con la crudeza general del resto, pero debe decirse que permite al Maestro ejercer su clásico número de *pathos* sin necesidad de morirle al final.

Fernando Martín Peña

1928: *West of Zanzibar* (*Más allá de Zanzibar*)

Dirección: Tod Browning. **Arg:** obra de Charles de Vonde y Kilburn Gordon. **Guión:** Elliott Clawson. **Con:** LC, Lionel Barrymore, Warner Baxter, Mary Nolan, Jacqueline Daly, Kalla Pasha. 7 actos. *Editado en laser por MGM/UA.*

Para la época en la que Tod Browning volvió a trabajar con Lon Chaney en *West of Zanzibar*, ya todo el mundo sabía que, en términos de situaciones bizarras, crueldad y truculencia, la combinación era decididamente no apta para espectadores impresionables. A partir de *The Unknown* la crítica había dejado de ser favorable a Browning, conocido como “el Edgar Allan Poe del cine”. Pero para el director, que se había iniciado en el mundo del espectáculo haciendo números de “esqueleto viviente” y “sepultado vivo” en ferias ambulantes y shows circenses, la fórmula macabra y las tramas retorcidas daban sus frutos, y su idea era que el público quería más imágenes y personajes horripilantes. Dicen que luego de *Drácula*, Browning sintió una necesidad lógica de buscar algo aún más fuerte, y que por eso nunca entendió las razones del fracaso de la mítica y maldita *Freaks*.

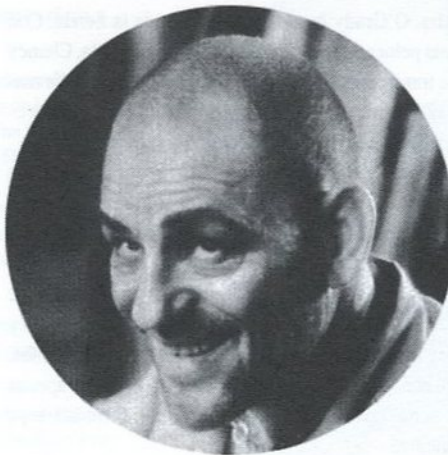
Con respecto a *West of Zanzibar*, Browning parece haber estado buscando un argumento que pudiera convertir a Chaney en lo último de lo último, un degenerado aún más vil y monstruoso que sus criaturas anteriores, pero que, como siempre, pudiera esconder algo de humanidad en lo más profundo y negro de su alma. La historia de las penurias y la metamorfosis del pobre mago Phroso, un buen hombre transformado en un repulsivo lisiado que roba marfil en el Congo, donde maneja una especie de garito del infierno rodeado

de caníbales, sin duda debe haberle parecido ideal a Browning como vehículo para el actor. Y no se equivocó, porque sin lugar a dudas *West of Zanzibar* es, junto a *The Unknown*, uno de los mejores trabajos de este dúo creativo que podría ser comparado al equipo formado por Scorsese y De Niro cinco décadas más tarde.

La trama narra una de las venganzas más terribles y fallidas de la historia del cine. El mago que compone Chaney trata de evitar que su mujer lo abandone por el inescrupuloso Lionel Barrymore, que está a punto de embarcarse para África. Phroso no sólo no logra evitar que Barrymore se salga con la suya, sino que además queda tullido cuando recibe un empujón de su rival. Arrastrándose por las calles con un carrito, el personaje de Chaney descubre tiempo después que su mujer, convertida en una marginal, ha vuelto del África con una niña. La mujer muere, y Phroso jura ante la Virgen de una catedral vengarse del hombre y de la pobre chica. 18 años más tarde es una especie de monarca de un antro enclavado en el rincón más oscuro del Congo, asistido por un médico borracho (Warner Baxter) que cura sus dolores. La inocente chica (Mary Nolan) es ahora una joven alcohólica que creció prostituyéndose en el peor tugurio de Zanzibar, y Phroso la hace llevar a su reino en la jungla para someterla a sucesivas humillaciones—como regalar su ropa a los caníbales, o hacerla comer en el suelo—antes de reunirla con Barrymore, a quien cree su padre y que ahora es un traficante de marfil desposeído de su mercancía. Pero las cosas no son como pensaba Phroso y en poco tiempo termina sintiendo el amargo sabor de su propio plan criminal.

Con títulos maravillosos (“¿Cómo pudo Dios poner una cosa así sobre la Tierra?”), la película muestra un Chaney especialmente desagradable, arrastrándose por el Congo, o andando en su sillón ortopédico con una máscara de magia negra africana en la cabeza. Los diseños de estas máscaras, y de algunos fetiches de la tribu canibal “amiga” de Phroso son de lo más *dark* que se haya visto en el cine mudo, y tienen mucho en común con la estética desarrollada siete décadas más tarde por Tim Burton. Un detalle exquisito del guión consiste en la invención de una ley inexorable del Congo, por la cual las esposas e hijas de un muerto deben ser quemadas vivas durante el funeral del padre de familia. La larga secuencia en la que, luego de la muerte de Lionel Barrymore, los nativos se preparan con el mayor orden del mundo para ocuparse del deceso de Mary Nolan, es una de tensión claustrofóbica única en el cine de los '20.

Otro punto fuerte de *West of Zanzibar* es la presencia de dos actores como Baxter y Barrymore, que tiene un par de escenas memorables, especialmente la que lo muestra probando la venganza que le ha preparado Chaney. La llegada al Congo de Mary Nolan, para encontrar un paralítico de aspecto realmente inmundado y un borracho juerguista bailando como loco junto a unos compañeros caníbales no tiene desperdicio. También todas las descripciones de los rituales caníbales resultan memorables y sumamente bizarros, mucho más siniestros que los de la mayoría de los films selváticos posteriores de Hollywood. Pero Chaney es el que convierte a esta película en una experiencia úni-



ca: su arrastrado y desquiciado Phroso es un ser irrepetible, especialmente cuando logra que el espectador termine compadeciéndose de su mala suerte y su maltrecha venganza.

West of Zanzibar es de 1928, y aunque los productores de la MGM todavía no se animaron a dejar que Chaney hable, sí le dieron al film una banda sonora con música y algunos efectos sonoros que se pueden apreciar en la edición en *laser disc*. Lástima que el único negativo existente esté bastante maltrecho. Hubo una *remake* sonora, *Kongo* (William Cowan, 1932) con Walter Huston y Lupe Velez, “el volcán mexicano”. Dicen que la película es interesante, y tan fuerte y bizarra como el original, pero hasta el momento no está editada en video ni siquiera en los Estados Unidos, y realmente es muy difícil de ver.

Diego Curubeto

1929: *Where East Is East* (El cazador de tigres)

Dirección: Tod Browning. **Argumento:** Tod Browning, Harry Sinclair Drago. **Guión:** Waldemar Young, Richard Schayer. **Con:** LC, Lupe Velez, Estelle Taylor, Lloyd Hughes, Louis Stern, Mrs. Wong Wing, Willie Fung. 7 actos.

Quedarse quieto durante todo el metraje es casi imposible, a tal punto este film reúne chorros de agua helada y caliente sucesivos. Uno lanza una exclamación de asombro por una escena bien resuelta o un arranque actuarial de Chaney, y se retuerce un instante después, comentando entre dientes: “¡Esto es imposible!”.

En lo que tiene que ver con Lon Chaney, el hombre de las mil caras y del cuerpo doblable, despedazable, de goma, deja los trucos de maquillaje o las hazañas de control corporal de lado. Apenas unas cicatrices en la cara, producto de su trabajo como cazador de tigres. El resto es pura energía gestual del rostro y gimnástica del cuerpo.

La figura femenina (Lupe Velez como la hija de Chaney) encanta en los primeros diez minutos con su figura menuda, movidiza, sensual, sus hombros rotundos y su cintura flexible, bien mostrados por un *top* de época. Después empieza a cansar hasta volverse intolerable, de puro hiperkinética y “niña”. Sencillamente no para de moverse: salta, brinca, hace muecas, ríe, sonríe, moviendo frenéticamente la cabeza.

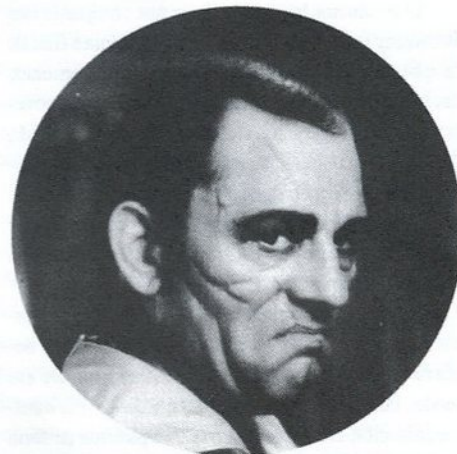
El galán (Lloyd Hughes), supuesto hijo de un dueño de circo, es tan paleta, inverosímil y titubeante que uno no se asombra de que las auténticas escenas eróticas sean jugadas por padre e hija, cuando imitan (divertidos primero, trágicos después) un tigre (Chaney) y una cachorra (Lupe) que pelean y jueguean.

Todo el elenco se mueve con la sobreactuación tope del momento, menos Chaney. El guión lo marca preocupado por los hechos, pero a la larga el espectador siente que tal vez lo inquiete el tono general de amateurismo actuarial. Este alcanza abismos insondables con la Mala (Estelle Taylor), sobre quien se acumulan las dudas más terribles del guión: ¿hechiza?, ¿hipnotiza?, ¿es bruja?. ¿O el galán es simplemente un imbécil, para enamorarse de mujer tan desagradable, teniendo la opción de Lupe, por imbankable que sea? Uno llega a sospechar, por algunos indicios leves, que no lo dejaron a Browning ser todo lo fantasioso o fantástico que podría haber sido.

Lo curioso es que Browning, una de las figuras más marginales del cine, se las arregla para que su puesta en escena—que va completamente a contrapelo del guión descosido y la actuación frenética de la mayoría del elenco—es exótica, onírica, muy limpia en los encuadres y en el uso escenográfico de un Oriente de pacotilla que sin embargo funciona visualmente, más allá de los dislates de la historia.

Para perfeccionar el absurdo, hay un gorila escapado al final con la careta menos “simiesca” que se haya visto en el cine, antes o después de King Kong, probablemente fugado de un dibujo animado de Tex Avery. Dignamente, Chaney muere cerca del final, librándose en la ficción de todos los malos actores que lo rodean.

Elvio E. Gandolfo



1925: *The Unholy Three* (La bruja)

Dirección: Tod Browning. **Argumento:** novela de Clarence A. Robbins. **Guión:** Waldemar Young. **Con:** LC, Mae Busch, Matt Moore, Victor McLaglen, Harry Earles, Edward Connelly. 7 actos.

1930: *The Unholy Three* (La bruja)

Dirección: Jack Conway. **Arg:** novela de Clarence A. Robbins. **Guión:** J. C. Nugent y Elliott Nugent. **Con:** LC, Lila Lee, Elliott Nugent, Harry Earles, Ivan Linow,

John Miljan, Clarence Burton. 8 actos (72 minutos).
Editado en laser por MGM/UA.

The Unholy Three es un título fundamental tanto en la filmografía de Tod Browning como en la de Lon Chaney. Para Browning, porque significó su regreso triunfal a la industria luego de un par de años de inactividad dedicados a luchar contra su adicción al alcohol. Y para Chaney porque confirmó su talento como actor dramático más allá de máscaras o deformidades, y su capacidad para atraer al gran público. Supuso además la consolidación de una pareja cinematográfica de actor-director cuyos films se encuentran entre los más interesantes del período mudo norteamericano. Por otra parte, la *remake* de **The Unholy Three** en 1930 fue el último film de Chaney y su única incursión el cine sonoro.

The Unholy Three está basado en una novela de Clarence Aaron "Tod" Robbins de 1917, un policial de intención psicológica que fue un *best-seller* en su momento. Tres integrantes de una feria ambulante (el "museo de los diez centavos") se quedan sin trabajo luego de que la policía clausura el lugar: Hércules, el hombre fuerte sin cerebro, "masa mastodónica de músculos", Tweedledee —el liliputiense de 40 centímetros de altura y varios kilómetros de resentimientos— y Echo —un ventrílocuo travesti de personalidad desdoblada que sólo habla a través de su muñeco.

Los tres conforman una siniestra organización delictiva a instancias del pequeño Tweedledee, que sublima su odio por la humanidad —y sobre todo por los niños que lo ven como un juguete— a través de sus impulsos criminales. Todo ese material era demasiado extraño y tal vez ello explique la demora con la que finalmente fue llevado al cine en 1925, ocho años después de su publicación.

El productor Irving Thalberg que compartía con Browning la atracción por las malformaciones físicas, las aberraciones psicológicas y las oscuras pasiones, decidió llevar adelante el proyecto de adaptar la novela a pesar de la oposición de los asesores de la M.G.M., que opinaban que el tema era más apto para una comedia de Mack Sennett que para un melodrama policial.

Thalberg insistió además en reunir nuevamente a Browning y Chaney en la certeza de que ellos sabrían sacar el mejor partido de un material tan inusual.

Así la trama original fue adaptada para transformarla en un vehículo adecuado para Chaney, que debía interpretar a Echo, el ventrílocuo travesti. De ese modo, Echo pasó a ser quien idea y dirige esa mini-organización criminal. Los tres compañeros de feria deciden borrar sus anteriores identidades y convertirse respectivamente en una adorable abuelita (Echo), sus nietos (Hércules y Rosie, la novia de Echo) y un pequeño bebé (Tweedledee). Todos viven y trabajan en una tienda de venta de aves, que es en realidad una pantalla para atraer víctimas de futuros robos nocturnos. Para evitar sospechas contratan además un empleado (Hector) que desconoce las actividades de sus empleadores, no tarda en enamorarse de Rosie y está convencido que Mrs. O'Grady es una dulce ancianita.

El trabajo de caracterización de Chaney se centra entonces en la transformación de Echo en la anciana

Mrs. O'Grady frente a los clientes de la tienda. Con una peluca, un par de anteojos y una mantilla, Chaney se transforma ante nuestros ojos como por arte de magia, sin caer en el ridículo que hubiera malogrado a otros actores con menos seriedad y más prejuicios.

No es la primera vez que Chaney interpreta dos personajes en un mismo film y logra que ambos tengan vida propia. Así como en los cuadros de los grandes maestros de la pintura se descubre la verdadera genialidad al detenerse en los detalles, la actuación de Chaney pide sustraerse al magnetismo de su rostro y seguir un movimiento de las manos y aun de los dedos, un encogerse de hombros o un leve suspiro que apenas hincha el pecho para rendirse ante la enormidad de su talento.

The Unholy Three fue un impresionante éxito de taquilla que confirmó el olfato de Thalberg y se convirtió en el referente obligado para medir las posteriores colaboraciones de Chaney-Browning. Una de las escenas más bizarras sin embargo no llegó al montaje final: la noche de Navidad, Hércules y Tweedledee deciden llevar a cabo un golpe por su cuenta y entran a una casa para robar. Frente al árbol decorado, una ni-



ña los confunde con Papá Noel (Hércules) y una muñeca de regalo (Tweedledee). Esto incomoda lo suficiente al enanito como para estrangular a la pequeña y asesinar al padre que acude al oír los gritos.

En 1930 la película fue elegida por Thalberg para el debut sonoro de Chaney. Las razones parecen obvias: el éxito de público, los costos más bien modestos y fundamentalmente el hecho de que el sonido juega un papel esencial en la trama. Chaney era reticente a hacer películas sonoras: "*Puedo tener mil caras pero sólo tengo una voz*", dijo. Pero una vez que logró vencer ese temor no sólo fue capaz de hablar sino además de imitar las múltiples voces de Echo: la de una señorita del público, la de los loros de la tienda, la del pobre Hector en el banquillo de los acusados y sobre todo la de la dulce Mrs. O'Grady.

Harry Earles (el enanito) repite su papel original. Lila Lee da mayor relevancia y menos inocencia al papel de Rosie que su antecesora Mae Busch pero el Hércules de Victor McLaglen (actor fetiche de John Ford) resultaba mucho más eficaz que el tronco de Ivan Linow que lo reemplaza en la versión sonora.

En términos argumentales, ambas versiones son casi idénticas y de hecho, J. C. Nugent y Elliot Nugent, los guionistas de la segunda versión, escribieron los nuevos diálogos siguiendo toma por toma la versión muda en una moviola. Las pocas diferencias son sin embargo significativas y tienden a reelaborar un final que en la primera resultaba un tanto forzado.

El clímax de la historia consiste en una escena en la que Hector es juzgado por el asesinato que cometieron los cómplices de Echo. En la primera versión, Echo decide, impulsado por una promesa que hiciera a Rosie, confesar ante el juez. Su honestidad lo salva de la cárcel y una vez libre, renuncia a Rosie en favor del bobo de Hector y vuelve a la feria para repetir eternamente su rutina de ventrílocuo: "*Y eso es la vida... Un poco de risas, un poco de lágrimas...*".

En la segunda versión, la justicia es un poco más competente y un poco menos bondadosa. Para salvar a Hector, Echo decide subir al estrado disfrazado de Mrs. O'Grady pero el fiscal descubre el engaño y le quita la peluca durante la declaración. Condenado a cinco años de prisión, Chaney se despidió de Rosie agitando la mano desde el furgón de un tren que se va: "*¡Les enviaré una postal!*". Tal como resultaron las cosas, ese fue su último adiós. Dos semanas después del estreno de la versión sonora de **The Unholy Three**, Lon Chaney murió de un cáncer a la garganta.

No habrá ninguno igual.

Paula Félix-Didier

Además de los títulos citados, los siguientes films de LC existen (completos o en forma fragmentaria) pero por ahora permanecen inaccesibles:

Alas and Alack (Joseph de Grasse, 1915), A Mother's Atonement (de Grasse, 1915), The Millionaire Paupers (de Grasse, 1915), Dolly's Scoop (de Grasse, 1916), If My Country Should Call (de Grasse, 1916), Place Beyond the Winds (de Grasse, 1916), The Scarlet Car (de Grasse, 1917), The False Faces (Irvin Willat, 1919), Victory (Maurice Tourneur, 1919), The Gift Supreme (Ollie Sellers, 1920), Ace of Hearts (Wallace Worsley, 1921), He Who Gets Slapped (Victor Sjöström, 1924), The Monster (Roland West, 1925), The Blackbird (Tod Browning, 1926), Mr. Wu (William Nigh, 1927), Laugh, Clown, Laugh (Herbert Brenon, 1928).

Existe además un documental titulado Lon Chaney, Behind the Mask (1995), realizado y escrito por Bret Wood, importante porque contiene películas caseiras tomadas por William Dunphy, amigo de Chaney, que constituyen un raro testimonio de la intimidad del actor.

Notas

1. Del Temor Rojo en Estados Unidos, William E. Leuchtemburg escribió: "*Tal vez en ninguna otra época de nuestra historia hubo tan completa violación de las libertades civiles*". Anarquistas, extranjeros, judíos, socialistas, pacifistas, líderes obreros, sindicalistas e incluso mujeres diagnosticadas como "histéricas" fueron agrupados en un mismo compartimento en el imaginario popular: "Rojos". Ese dudoso cargo justificó cientos de arrestos y deportaciones en todo el país.

2. En la novela el personaje no moría, sino que se casaba con la chica y se convertía en una fuerza filantrópica de la ciudad.

3. El estudio amortizó de sobra la inversión conservando el decorado del auditorio y reciclándolo para numerosas películas a lo largo de los años, notoriamente *Dracula* (Tod Browning, 1931), la *remake The Phantom of the Opera* (Arthur Lubin, 1943), el excelente *thriller A Double Life* (*El abrazo de la muerte*, Cukor-1948), *Torn Curtain* (*La cortina rasgada*, Hitchcock-1966) y *The Sting* (*El golpe*, George Roy Hill-1973). El *stage 28* y su legendario decorado todavía existen y quedaran malditas por diez mil generaciones las almas de quienes se atrevan a intentar demolerlo.

4. En muchas referencias, el nombre del personaje que interpreta Crawford no es Nanon sino Estrellita, más próximo a la ambientación española del film.

5. Esas tomas iniciales fueron auténticamente realizadas en Nueva York. El resto del film se hizo en los mismos decorados utilizados para otro clásico de ese año, *The Cameraman* (*El del ojo de vidrio*, de Edward Sedgwick) con Buster Keaton.

6. La más notoria excepción a esa norma sería *The Beast of the City* (1932), un intenso film de Charles Brabin con Walter Huston como un policía de violencia irreprimible.

7. Earles es más recordado como el protagonista de *Freaks* (Browning, 1935). También aparece como uno de los Munchkins en *El Mago de Oz* (Fleming, 1939).

Bibliografía consultada

- AA.VV.: *Fant'america, 1*; Tod Browning, *Lon Chaney*; XV Festival Internazionale del Film di Fantascienza, Trieste, 1977.
- Anderson, Robert G.: *Faces, Forms, Films; The Artistry of Lon Chaney*; A.S. Barnes & Co., 1971.
- Blake, Michael: *Lon Chaney; The Man Behind the Thousand Faces*; The Vestal Press, Ltd., New York, 1990.
- Brownlow, Kevin: *Behind the Mask of Innocence*; Jonathan Cape, Londres, 1990.
- Brownlow, Kevin: *The Parade's Gone By*; Bonanza Books, New York, 1968.
- Leroux, Gaston: *El fantasma de la Ópera*; librería de la Vda. De Ch. Bouret, París, 1910.
- Miller, Patsy Ruth: *My Hollywood: When Both of Us Were Young*; O'Raghailligh Press, 1988.
- Riley, Philip J.: *A Blind Bargain*; MagicImage Filmbooks, Hollywood, 1986.
- Riley, Philip J.: *The Hunchback of Notre Dame*; MagicImage Filmbooks, Hollywood, 1988.
- Riley, Philip J.: *London After Midnight*; Cornwall Books, New York, 1985.
- Ross, Nathaniel L.: *Lon Chaney; Master Craftsman of Make-believe*; Quality RJ, 1987.
- Skal, David y Savada, Elias: *Dark Carnival; The Secret World of Tod Browning, Hollywood's Master of the Macabre*; Anchor Books, New York, 1995.

Direcciones útiles

- Kino on Video, 333 West 39th. Street, New York, NY 10018.
- Belle and Blade, 124 Penn Avenue, Dover, NJ 07801.
- Mondo Macabro, Corrientes 1248, local 63 (planta alta).
- La Videoteca, Corrientes 1555, Capital.
- Cineclubes: Núcleo (Carlos Pellegrini 657); Claridad (Aráoz 837); Cineteca Vida (Foro Gandhi, Corrientes 1551).

Agradecimiento especial a Pedro Rempel y José Paz. Los textos de Kevin Brownlow provienen del libro *Behind the Mask of Innocence* y son reproducidos con autorización del autor.



El maquillaje por Lon Chaney

Artículo para la Enciclopedia Británica, edición de 1929

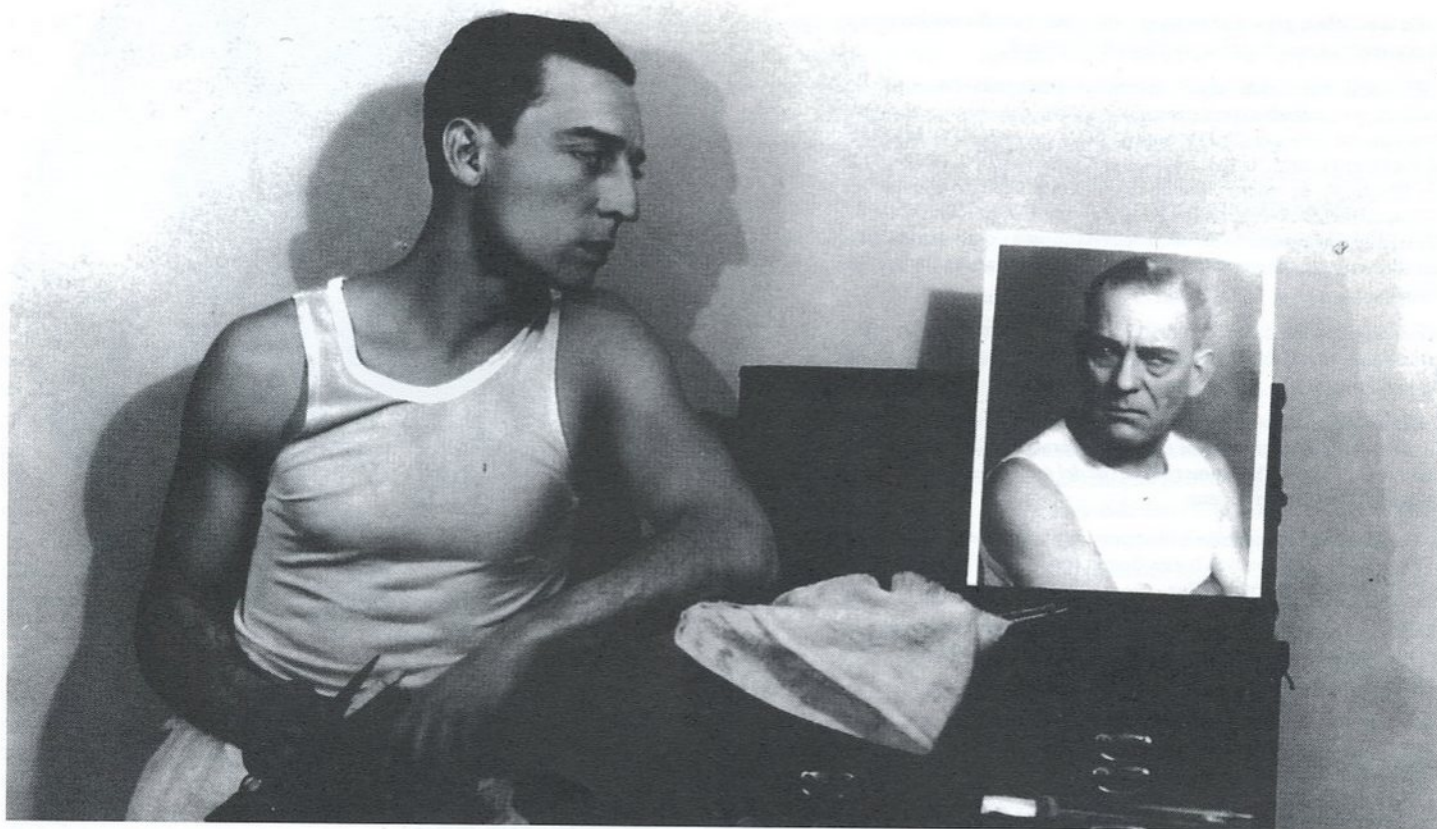
Traducción por Paula Félix-Didier

La necesidad del maquillaje en las películas fue evidente desde los comienzos del cine, pero pocos de los principios del maquillaje teatral pudieron ser aplicados al nuevo arte. Los actores se dieron cuenta de que el maquillaje teatral produce en el film un efecto totalmente diferente. Rojo, naranja y marrón producen el mismo efecto que el negro, o casi; azul, rosa, amarillo y malva producen el mismo efecto que el blanco. Las mejillas rosadas parecen gris sucio, las muelas de oro resultan más negras de lo que el ojo puede ver; los disfraces utilizados según la moda teatral quedaban ridículos ante el ojo despiadado de la cámara.

Los actores, probando con los distintos colores, encontraron que el rosa con tonos azulados fotografía mejor, y durante el día algunas estrellas usan un maquillaje que parece púrpura. Las mujeres en particular descubrieron que, aplicando las leyes de la fotografía al maquillaje, se logran corregir los defectos del rostro. Por ejemplo, muchas actrices tiñen de verde los párpados, lo que resulta en la fotografía como un gris claro que tiende a atenuar los ojos levemente saltones. La papada puede ser combatida en parte con un poco de rojo que, con la fotografía un poco más oscura del rostro, arroja sobre el mentón una sombra aparente. Un poco de rojo bajo la nariz sirve para proyectar una sombra óptica, y usando varios colores alrededor de los ojos se consigue hacerlos aparecer en la pantalla del modo que se desee.

Estas primeras técnicas de maquillaje se lograban naturalmente con el uso de los afeites y polvos teatrales. Pero mientras en el teatro este maquillaje se usa por poco tiempo, en el cine el actor debe llevarlo puesto todo el día.

La transpiración, el polvo y el gran movimiento que requiere la cámara hacen necesarios múltiples retoques del maquillaje, por lo cual los maquilladores comenzaron a experimentar combinaciones que duraran más. Se eligió el maquillaje líquido, en el cual el pigmento se suspende en una solución que contiene una especie de gelatina. Este sistema fue adoptado porque requiere menos retoques y restauraciones. Además se obtiene un maquillaje que contiene ingredientes ricos en violetas que requieren menos luz para la fotografía. La invención de la película pancromática dio una mayor libertad de acción con los colores, permitiendo así la vuelta al natural, y eliminando el maquillaje 'directo', para permitir que el rostro sea filmado más rápidamente. Hoy los hombres usan poco o ningún maquillaje para los roles normales, y las mujeres usan un maquillaje que tiende a poner en evidencia la cualidad del propio rostro y a esconder defectos; pero en ambos casos el maquillaje es mucho más simple que antes. Con un cierto conocimiento de los elementos básicos del maquillaje cine-



matográfico y teatral y de las múltiples posibilidades del uso de los diversos colores y pigmentos, queda en cada actor cinematográfico la tarea de estudiar la anatomía de la propia cara para parecer 'naturales' ante el despiadado primer plano de la cámara. Las siguientes instrucciones deben tenerse presentes para la puesta en práctica del maquillaje.

Métodos de maquillaje **Materiales utilizados**

Los elementos necesarios para el maquillaje son: crema humectante, polvo o líquido en colores-base, graduados del número 1, un rosa muy ligero al número 13, un marrón muy oscuro, el número 14 corresponde al lavanda y el número 15, al blanco; para delinear, los lápices negro, marrón, gris, azul, verde y rojo; y sombras que van de la blanca a la de color oliva; el lápiz labial en cuatro tonos de rojo; almidón o polvo de aluminio para blanquear los cabellos, y colorantes líquidos y brillantina; pasta para la nariz; yeso o estuco para crear la cara, y colodión o 'nueva piel' para las cicatrices; gutapercha, pasta negra y esmalte blanco para los dientes; cola de pegar y cabellos falsos.

Maquillaje directo o sobre la base

Aplicar crema humectante, quitarla para cubrir los poros. Colocarse el color 'de base', polvo o líquido, y extenderlo uniformemente, esfumando hacia el cuello. Luego colocar el maquillaje de los ojos, de la nariz, etc., sugerido más abajo, y aplicar polvo sobre todo el rostro con una esfumatura más clara que el color de base, porque al secarse se oscurece. Para quitarse el maquillaje, aplicar mucha crema humectante y quitarla luego con un pañuelo.

Los ojos

Se sombrean con el lápiz azul o violeta para darle un esfumado suave. Algunos usan el rojo o el gris-verde para sombrear los ojos azules o grises. El negro puede utilizarse pero con extrema cautela, esfumando gradualmente hacia las cejas. Para las pestañas, las mujeres usan sobre todo una máscara, o un polvo pesado negro.

La nariz

Se puede reducir una nariz ancha diseñando una zona clara bajo el tabique, con un color claro, esfumando con el rojo a los lados para definir el contorno. Las narices estrechas pueden ser alargadas con rojo alrededor de los ángulos, y las narices grandes pueden ser empujadas aclarando del mismo modo.

Los labios

Colocar la 'base' bien en los ángulos y repasarla con el lápiz labial, de modo tal que los bordes lleguen hasta cierto punto. Una boca pequeña puede agrandarse utilizando el lápiz por fuera de los bordes, y viceversa.

Rasgos con maquillaje

Se pueden hacer esfumados en la nariz, poner en evidencia los pómulos, retocar el arco de las cejas y hacer pesados los párpados con estuco. Para hinchar el rostro, a menudo se recurre al algodón entre los dientes y las mejillas. Este material es también utilizado para fabricar ojeras. Se corta un poco en forma de medialuna, se fija al rostro y se cubre con polvo mezclado con un poco de aceite de oliva. Para lograr una nariz más ancha, como la de los negros, es necesario cortar pedazos de tres octavos de pulgar de la funda de goma de los cigarrillos, e introducirlo en la nariz. Para las cicatrices, utilizar

el colodión que tiñe la piel; aplicar una segunda capa para cicatrices más profundas. Para quitar el maquillaje, poner otro colodión para ablandar la cicatriz, y la piel se caerá. Para maquillarse de anciano se puede aplicar en el rostro una ligera capa de estuco y marcar las arrugas con una punta delgada para crear líneas profundas que se entrecruzan. Hacer las líneas con acuarela roja. No delinear los ojos. Sombrear con colores un poco más oscuros que la crema de base, y donde el rostro debe aparecer más hundido hacer sombras más oscuras, teniendo siempre bien presente la anatomía de la cara.

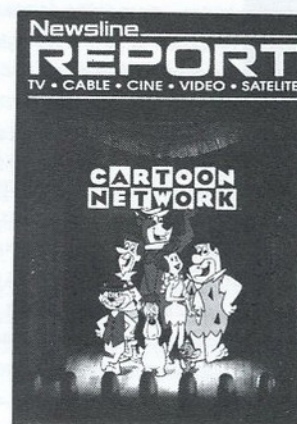
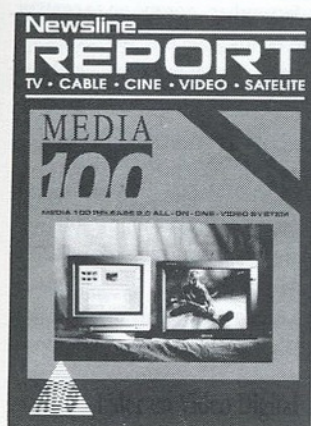
Para el maquillaje de un chino deben utilizarse trozos del tejido que se utiliza para reparar los libros, para diseñar los ojos de modo de hacerlos oblicuos. Se cubre con la 'base' y luego se diseñan las pestañas. Algunas líneas de un negro ligero descienden desde los ángulos interiores de los ojos y ascienden desde los exteriores para acentuar la oblicuidad.

Se pueden hacer dientes falsos modelando goma sobre la forma de dientes verdaderos, recabando la forma deseada y cubriéndola luego con esmalte dental. Las barbas falsas se deben hacer con cabellos falsos un poco más claros que los naturales. Peinar bien, apretar entre dos libros, cortar un lado recto, y luego de aplicar cola en el rostro, fijar la parte recta, ajustar con las tijeras.

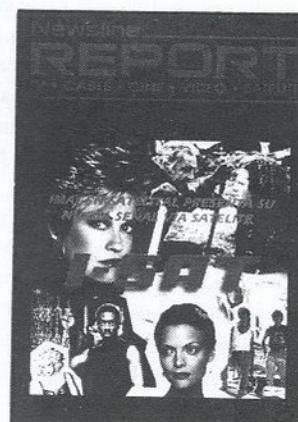
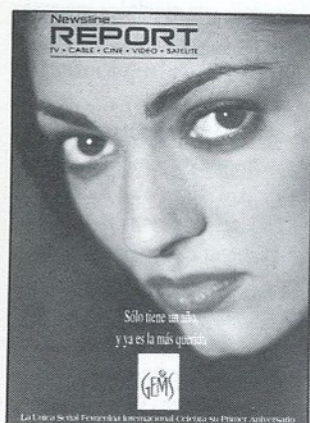
Para el maquillaje cinematográfico de negro, se debe usar un polvo semi-oscuro, no el color obtenido con tela quemada. Cubrir los labios con el color base y reforzar con algodón o con dientes falsos desde el interior. No se debe usar una peluca, sino que se deben atar los cabellos y cubrir la cabeza con una pasta marrón.



Desde hace cuatro años, la revista



empresarial líder del sector.



Newsline
REPORT
 TV • CABLE • CINE • VIDEO • SATELITE

Informacion Estrategica

el cine de los '90

T"Tengo absoluta certeza de los afectos del corazón y de la verdad de la imaginación. Lo que la imaginación percibe como belleza debe ser verdad —existiera o no antes—, pues tengo de todas nuestras pasiones la misma idea que del amor: en su expresión más sublime todas son creadoras de belleza esencial".

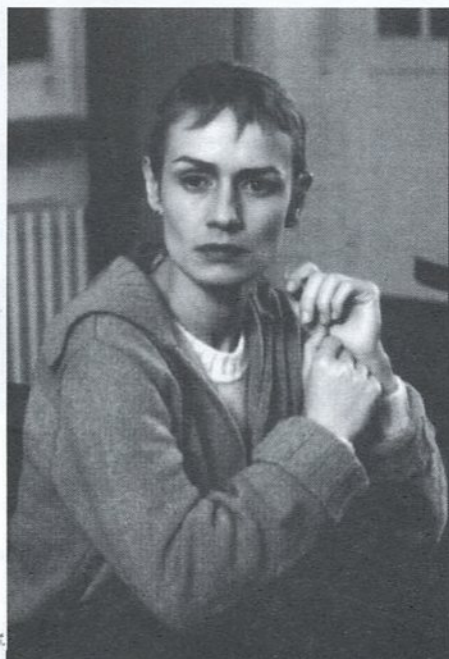
John Keats, carta a Benjamin Bailey

Si como decíamos¹, de lo que se trata es de un cine desacralizado, es porque los actos de introspección que conectan al artista con lo sagrado son castigados. El cine de los '90 evita el silencio, que es fruto de una interioridad, y habla —parafraseando a Wittgenstein— aunque no tenga nada que declarar o decir. Lo que dice da cuenta de moldes y mecánicas cuyo rasgo más visible es su castigo de la imaginación, persistiendo en domesticar los sentimientos, ignorando, o devaluando, o enjuiciando como innecesario el "saber hacer" de un narrador de historias.

Así, de lo que se trata es de que el carácter irracional y provocador —que es el núcleo básico del hecho artístico— parezca destinado a desaparecer. De allí que un film que hable de los "puentes" culturales y emocionales, como **Los puentes de Madison** (Eastwood, 1994) parezca la obra de un dinosaurio de otro tiempo, ya extinguido. O que films neocelandeses como **Un ángel en mi mesa** (Campion, 1991), **El amor y la furia** (Tamahori, 1994), o **Criaturas celestiales** (Jackson, 1995) parezcan hacernos recuperar la fe, reinstalando el concepto de que la provocación del arte se produce cuando el modo de narrar está en directa relación con lo narrado. Los films neocelandeses —como los films australianos de los '70 y '80— no solamente no castigan la imaginación, sino que parecen estar imbuidos de una fuerza primitiva sumergida y tapada, que el cine hace emerger con una potencia desprovista de toda moderación o "buenas maneras". Lo que los singulariza es, entonces, su conexión con los mitos fundantes de su tierra: son obras concebidas a partir de "oir" su tradición y su cultura.

1. Dinero y tecnología: la nueva dramaturgia

En el cine de los '90 ya no hay imágenes ni historias: en vez de imágenes hay apariencia, algo que pasa sin pedirnos que nos detengamos en ello, sin exigir-



nos completar nada; y en vez de historias hay condensaciones, síntesis compactadas de historias que acumulan una peripecia tras otra —porque de lo contrario "el espectador se aburre"—, y que busca el impacto con prótesis como los efectos especiales.

Es como si la tecnología y el dinero hubieran dejado de ser "herramientas" para construir otra cosa —la obra de arte—, y se hubieran quitado el velo, des-velándose. Como si se hubieran desnudado, o hecho "literales" y visibles, o transformado en "cosas en sí mismas", y tuvieran valor en sí mismas. Dejaron de ser un medio para transformarse en una finalidad. De allí que los llamados backstages o la publicidad misma de ciertos films, hablen de la tecnología, o que se hagan películas sostenidas en esa suerte de magia técnica, como el caso de **Twister** (De Bont, 1995), o de una gran parte de los films de ciencia-ficción. Esos films ofician de puesta al día tecnológica, confrontado al espectador a través de la pregunta "¿sabías?", y constituyen, asimismo, revelaciones acerca de la inutilidad de continuar las tradiciones.

La cuestión de la tecnología —y su arma letal: los efectos especiales—, podría pensarse del siguiente modo: si los efectos especiales son "el todo posible", qué le queda al espectador, cuál es

su "actividad". En los films concebidos en torno de los efectos especiales pasa lo mismo que con las parodias cómicas: el efecto inmediato en algún momento debe dejar paso a la narración. Y es allí donde los films se derrumban, porque no se centran en la narración sino en los "efectos" —especiales o cómicos— en sí mismos. De tal manera, cuando en **Mask** (Russell, 1994) dejan de producirse las transformaciones del imbécil protagonista, cuando "cae la máscara", literalmente "cae la máscara". Cae el encubrimiento y la estridencia f/x, y lo que sigue o lo que queda es un residuo de relato algo idiota, una investigación que devela su proyecto de retazo o pretexto, o imposibilidad.

Es como si, de modo más y más evidente, los films nos dijeran: "*Tu ingenuidad consiste en creer que esto es una película: es tecnología y dinero*". Por eso, es cada vez más ostensible cómo el dinero aparece focalizado en primer plano, como una opción ya ineludible. El dinero como omnipresencia. A veces, el dinero es empleado como pretexto de la acción, en ciertos films de aventuras o policiales, donde los villanos exigen sumas que los gobiernos deben transferir electrónicamente, según la modalidad del "dinero líquido", con ejemplos recientes como los de **Goldeneye** (Campbell, 1994) o **La roca** (Bay, 1995). En otros casos, hay un uso banal, como en **Propuesta indecente** (Lyne, 1993). Y también está la variante más compleja, cuando es tematizado por obras de mayor ambición, como **Parque Jurásico** y **La lista de Schindler** (Spielberg, 1993 y 1994, respectivamente), o cuando es puesto en un lugar central pero inverso, como en **Ed Wood** (Burton, 1994) y en **Casino** (Scorsese, 1995). Todos ellos, en rigor, son films sobre el dinero. Pero las diferencias son iluminatorias. En Spielberg —aunque desencadene una eclosión—, se narra el poder benéfico del dinero y su utilización como el camino ideal para el progreso; mientras, en Burton y Scorsese, lo que se narra es el poder corruptor del dinero, como si hablaran —esos films y esos hacedores— de su propia situación como creadores en la industria.

Es cierto: desde que la línea industrial triunfó mundialmente por sobre la línea experimental —desde que Hollywood pulverizó a las vanguardias cinematográficas—, el cine siempre fue tecnología más dinero. Pero ahora esta alianza se pone por delante y dice "aquí estoy", nos enrostra su poder y

por Sergio Wolf [segunda parte]

los dioses han muerto

nos muestra su sonrisa, casi diabólicamente. Esa alianza que siempre había tenido el pudor de ocultarse tras los relatos o las nuevas formas de decir aquello que nos emociona, esa alianza ahora es pura visibilidad. Así, la promoción de los films americanos *mainstream* a veces ni siquiera incluye los nombres del director o los actores, sino —en letras gigantes— la cifra de recaudación; mientras, la promoción de los films europeos, disponen en los avisos el detalle de premios que la película obtuvo en su tránsito por los festivales.

No es que todos los films europeos vean como irrelevante la recaudación, ni que todos los films americanos se desinteresen por la narración o las cualidades específicas del lenguaje. Lo que es cierto, es la idea de que quien tiene dinero es “mejor”, la idea de que quien puede ostentar —como bandera de guerra— “el favor de las mayorías”, es más respetable. Es evidente que entre los '30 y los '50, cuando el cine fue un espectáculo de masas, cuando clasificó a los públicos según el género, cuando “educó” acerca de lugares y problemas que la gente desconocía, al cumplir todas esas funciones se constituyó en un “arte democrático”. Pero como está planteado el mundo hoy, no es lo mismo, ya que la coyuntura es decisiva. Hoy, democracia no es igual a arte: la dictadura de las mayorías no habla de estética, sino de “imaginario”, de publicidad y espíritu de época. Los números o las siglas con números de los films contemporáneos, detallan esto mismo: T2 por **Terminator 2** (Cameron, 1991), o ID4 por **Día de la independencia** (Emmerich, 1995). Números por textos; siglas por explicaciones. Pacto ambiguo, entonces: cómplice en los títulos, y realismo extremo en su estructura y en el uso de los recursos.

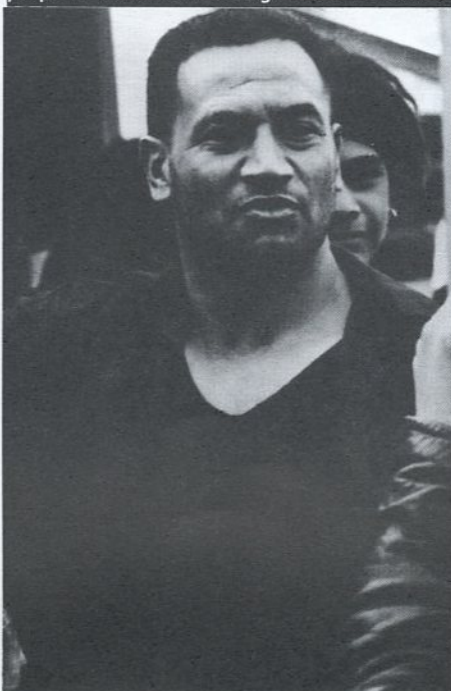
De ahí que el espectador haya devenido en animal exclusivamente “realista”: solo parece creer y entender lo que ve. ¿Y qué es lo que ve? Cifras y tecnología, recaudaciones y efectos. El espectador devino, por tanto, un siempre sorprendido consumidor de tecnología, porque la sorpresa ya no es una función o clave del relato, sino el resultado de una fascinación positivista por el progreso. Ese es el motivo que convierte en exótica a **Los sospechosos de siempre** (Singer, 1995). Es una *rara avis* porque crea un impacto estético justificado, y porque de ella solo puede hablarse en términos estrictamente cinematográficos: el efecto que genera

en el espectador es el de hacerlo buscar las explicaciones en la puesta en escena, “dialogando con la obra” acerca de su sinceridad expositiva, acerca del punto de vista, de su ordenamiento y de cómo se sostienen las decisiones del autor.

2. Visibilidad y ocultamiento

El cine de los '90 parece haberse rendido a esta dictadura de lo concreto, a esta dictadura de la obscenidad que hace que —como dice Baudrillard— todo sea más visible que lo visible. El dinero y la tecnología, son la escenificación de la obscenidad. Si narrar es mostrar y esconder —como dicen tantos ensayistas sobre narratología—, entonces hay una segunda zona que ha desaparecido. Y amplía Baudrillard, diciendo que “tanto en la sexualidad como en el arte, la idea de progreso es absurda. Por el contrario, la obscenidad y la transparencia progresan ineluctablemente, justamente porque ya no pertenecen al orden del deseo, sino al frenesí de la imagen”. La muerte del deseo, en tanto los films lo exhiben todo, demoliendo la noción de fuera de campo.

La destrucción del concepto del fuera de campo, parece ser uno de los rasgos más sintomáticos



del cine de los '90. Es como si en su deseo de narrar la contemporaneidad, el cine pensara que “todo debe decirse y mostrarse” para que se entienda, perdiendo terreno la metáfora y cediéndoselo a la alegoría y la absoluta visibilidad. Es evidente que contemporaneidad y visibilidad no son lo mismo, aunque Oliver Stone en **Asesinos por naturaleza** (1994), quiera hacernos creer que son términos inseparables. Para Stone, todo consiste en subrayar; usando el blanco y negro y el color para clarificar, usando la animación para reforzar una idea, usando los *flashbacks* para explicar el estado anímico de un personaje. Stone quiere explicar el Mal, y esa decisión es la que grafica su opción alegórica en busca de la mayor visibilidad posible.

En las antípodas, hay quienes creen, todavía, en el poder de lo elusivo para narrar la contemporaneidad, y creen en hacerlo sin resignar su propia relación con el pasado del cine, ni impacto metafórico. Por eso, hay lucidez cuando **Henry: Retrato de un asesino** (McNaughton, 1990) puede operar sobre el soporte del film de asesinos seriales, y desde ese lugar trabajar una disociación temporal que evoca todo lo que no se sabe, sin mostrarlo. O por eso hay lucidez cuando **Una luz en el infierno** (De Niro, 1993) logra centrar la discusión del problema de las etnias y lo hace mediante ritos de iniciación, o mediante cruces psicológicos, geográficos y culturales. O hay lucidez cuando **Jade** (W. Friedkin, 1994) logra trabajar la corrupción policial y lo hace entrecruzándola con ritos de fertilidad y enigmas múltiples sobre “lo oscuro” y nunca develado de sus personajes. O hay lucidez en **La carnada** (Tavernier, 1995), que aún estando atiborrada de datos tangenciales y supuestamente superfluos —sobre actrices, films de moda y gustos de los jóvenes franceses—, pese a eso construye un gran fuera de campo respecto de esos personajes: les anula por completo su pasado, que el espectador deberá imaginar, o reponer. O hay lucidez cuando **Rapado** (Rejtman, 1991) inscribe su contemporaneidad, pero desaloja de su relato todo artificio vacuo, exigiéndole al espectador un compromiso “diferente” con los materiales de su puesta en escena.

Como es pensado el cine en los '90 —en términos generales—, lo que se ve y lo que se dice implica un nuevo modo de dominio y totalitarismo, al impedir que el espec-

tador pueda completar "sentidos". Si el cine clásico en lugar de exhibir prefiere ocultar, borrar las condiciones de producción narrativa o de producción industrial, el cine de los '90, en tanto ideología de los '90, opta por sobreimprimir lo público a lo privado. Esa es una de las muchas razones por las que el cine de Almodóvar resulta tan estimulante: porque cada vez con mayor insistencia —en *Kika* (1993), en *La flor de mi secreto* (1995)—, de lo que hablan sus relatos es de la dificultad de disociar lo público de lo privado, es decir a contrapelo del espíritu de época.

3. La velocidad: sorpresa, suspenso y subjetividad

El cine de los '90 funda su estrategia en la velocidad. Dice: "si voy lo suficientemente rápido, no podrás darte cuenta lo que estoy mostrándote y diciéndote". De allí que tantos films de esta década tengan en su título palabras que refieren a este tema, como "máximo", "límite", "tiempo": *Alerta máxima* (Davis, 1992), *La fuga* (Donaldson, 1993), la emblemática *Máxima velocidad* (De Bont, 1993), *El fugitivo* (Davis, 1993), *Rápida y mortal* (Raimi, 1994), *Tiempo límite* (Badham, 1994), *Tiempo de matar* (Schumacher, 1995), por citar solo algunas.

La velocidad suprime el suspenso, agota rápidamente sus recursos, los banaliza y transforma en efectos que se reiteran en vez de ir construyendo paso a paso un suspenso. Como diría Virilio, estamos ante el espectáculo de la fugacidad. Cuanto más rápido, "menos se ve". Por eso, algunos autores pareciera que se auto-imponen la reflexión como un modo de "ver más", aunque esto tenga como consecuencia un epílogo trágico. Detenerse para ver. Para "ver más", para que el espectador —metafóricamente, a través del personaje— "vea más", es indispensable un pasaje a la interioridad.

Al situarse en el territorio de la interioridad, los personajes no parecen apresados o acosados por la velocidad de las imágenes, de las cuales son víctimas, o de las cuales solo son una parte más, al igual que el espectador. Los films que buscan esa interioridad perdida, en cambio, se proponen como un camino de la subjetividad que vulnera la velocidad de la puesta en escena a favor de una velocidad de la subjetividad. En efecto, "ven más". Ya se trate de relatos como *Lo que queda del día* (Ivory, 1993), que giran en torno de los recuerdos como organización del relato, y piensan un fuera de campo y un suspenso a partir de esta decisión. O el caso de un film como *El secreto de Roan Inish* (Sayles, 1994), donde el despliegue de los mitos de origen se ordena en función de una "memoria pasada" del personaje, y sin embargo hay un enigma que se construye, que envía al espectador hacia adelante. Pero quizás el ejemplo más extraordinario de los últimos años, el que mejor expone este problema, es *En la boca del miedo* (Carpenter, 1994): en ella, todo gira en derredor del "ver más", del conocimiento de lo oculto, de la reflexión interior.

Claro que ese "ver más" y su consecuencia de "saber más", conlleva una tragicidad letal, como pasa con River Phoenix en *Mi mundo privado* (Van Sant, 1991), o con la Sophie —"sofia" quiere decir "saber"— de *La ceremonia* (Chabrol, 1995), o con las adolescentes de la citada *Criaturas celestiales*. Cines de "visionarios".

La aceleración confrontada con la subjetividad, la mecánica frente a la imaginación. Detener el flujo de imágenes, para salvaguardar la subjetividad. Una subjetividad que personajes y autores procuran preservar, como se infiere del guionista hollywoodense de Barton Fink (Coen, 1991), del pequeño Bud de *El mejor de los recuerdos* (Davies, 1992), del agonista de Europa (Von Trier, 1992), de la amnésica Lisa de *Una vez un amor* —o *La ardilla roja*— (Medem, 1993), de la "madre tierra" que comienza la tradición oral en *Las memorias de Antonia* (Gorris, 1995).

Films cuya estructura "abierto" hace pensar en que no están "terminados", y cuya carencia de "perfección técnica" es su mayor fuerza. "Perfección técnica" que ha sido sustituida por esos flujos mentales, que son quienes ahora condensan los motivos del orden narrativo. El arte como lo no completo y las obras mismas tematizando este carácter no cerrado del arte, según lo metaforizara Kieslowski en *Bleu y Blanc* (1993 y 1994, respectivamente): partituras y esculturas inacabadas.

O bien, el caso de obras que prefieren pensar irónicamente la aceleración desde el ordenamiento del relato y los cambios de tono, como *Demente* (De Palma, 1992), o *Las reglas del juego* y *Ciudad de ángeles* (Altman, 1992 y 1993), o *Tiempos violentos* (Tarantino, 1994). La aceleración mental como antídoto de la aceleración mecánica: de la "objetividad" positivista de los recursos especiales, a la "subjetividad" interior de los personajes.

Esas introspecciones en rigor son modos de reflexionar el cine contemporáneo, y en tanto reflexiones sobre "ver más" —como quedó dicho— no están exentas de tragicidad. Las visiones que exponen esos films y esos personajes están, de algún modo, desfasados de su época. De ahí la dramática paradoja de que cuanto más "libres" son los films y los personajes, más crece la sanción, el límite o la tragedia. Más se acrecienta un plano inclinado, dolorosamente, hacia la paranoia, pese a lo cual los personajes y los films no se amedrentan. Así, en *Cazador blanco corazón negro* (1990) o en *Un mundo perfecto* (1992), Eastwood habla de cierto sentimiento primitivo y esencial aun cuando todo se haya trastocado, aún cuando el mundo se haya enloquecido.

El mundo es sinónimo de desacralización, y de eso hablan los grandes cineastas. De esa libertad y compulsión por "ver más", por la interrogación en detrimento de la afirmación. De eso hablan Carpenter, Sayles, Tamahori, Scorsese, los últimos



Almodóvar, De Palma, Tim Robbins en **Mientras estés conmigo** (1995). O incluso Allen, en tanto los gangsters devinieron guionistas, en **Disparos sobre Broadway** (1994). O el mismo Loach: desmintiendo la muerte de las ideologías con ese "edificio que se desmorona" en **Riff Raff** (1991). O el eterno Godard: con sus personajes persiguiendo su pasado en **Nouvelle Vague** (1990) o bien tras los vestigios de los paradigmas, intentando "leer la huella de las ideologías" en **Alemania nueve/nuevo cero** (1991). O el propio Kusturica.

Si algo queda por restituir, si hay una batalla por librar en defensa de la "verdad esencial" del arte

perdida, ella estará en la subjetividad que puedan imponerle los autores al mercado. En su posibilidad de volver a hablarle al espectador de lo trascendente y de lo sagrado. Alejarse de las máquinas de acción -Stallone, Seagal, muchas veces Schwarzenegger-, para recuperar el aliento de lo que permanece. Esta agonía de la reflexión y de los grandes relatos a manos de los efectos especiales, se ve claramente aludida en las últimas obras de otro "dinosaurio de otra época" como Kurosawa: en los '80, en **Ran** (1985), hablaba de batallas épicas, del padre, de la recuperación de la tradición; en los '90, en **Rapsodia en agosto** (1992), habla de la bomba atómica,

el apocalipsis, el fin de la cultura, y en **Madadayo** (1994), de los maestros y discípulos, de la necesidad de mantener la interioridad, lo mínimo que se necesita para sobrevivir. Algo análogo quería decir el protagonista de **Las voces de la luna** (1990), la última obra de Federico Fellini, cuando expresaba: "Un poco de silencio para escuchar algo".

1. Ver la primera parte de *El cine de los '90: Los dioses han muerto*, en *Film*, n° 20, junio/julio 1996, pp. 58-61.



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 egresados)

Dirigida por Eliseo Subiela

Guatemala 6090 - Capital Tel: 771 - 5375

Producción
Distribución
Documentales
Alquiler de Equipos

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

FILMS & VIDEO

cine-ojo



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

ANDACIÓN DEDICADA A LA HISTORIA.
LA ESTÉTICA. LA ÉTICA. Y SI FUERA
POSIBLE. A LA ESPIRITUALIDAD TANQUERAS.



DENDE
EL VIENTRE
DE MI MADRE

"Es difícil definirme en tanto cineasta. Diría que soy alguien que continúa haciendo cine a pesar de todo. El cine para mí no es una profesión. Jamás quise transformarme en un profesional del cine. Soy un aficionado. Sin embargo, para mí el cine es una forma de vida"

Este hombre menudo y calvo, que habla casi en murmullos en un francés con dificultades, está considerado uno de los renovadores del lenguaje cinematográfico contemporáneo. Sostiene con ambas manos su vaso de whisky sin hielo, se toma su tiempo para cada respuesta y rara vez sonríe. Por timidez o concentración, esquiva los ojos del interlocutor, y en su lugar pasea la mirada por el piso enmoquetado del hotel o la detiene en su vaso mientras fuma lentamente. Ninguna señal de extravagancia o de divismo, de esas que suelen portar las personalidades de la cultura, salvo que el humor sombrío sea considerado un rasgo cultural.

En cualquier caso, desde hace veinticinco años el griego Theo Angelopoulos (Atenas, 1936) viene realizando un cine ambicioso y particularísimo que lo ha ubicado en un lugar de privilegio entre los realizadores europeos. A menudo comprado con Tarkovski (por la dimensión espiritual y política de sus películas), Wenders (por la estructura de *road-movie* que adquieren sus búsquedas interiores) y Miklos Jancsó (por la utilización dramática del plano secuencia), Angelopoulos se diferencia de todos ellos por haberse aferrado a sus ideas sobre la puesta en escena y a la permanente exploración de la idiosincrasia de su tierra desde una postura radical.

"Radical" es una forma adecuada de definir su obra, y también de definirlo a él, porque la creación de Angelopoulos no solamente persigue un estado límite de la percepción, una iluminación puramente cinematográfica, sino que lo hace desde una postura intransigente con el regodeo esteticista, con las tendencias del momento, y con el trasero del espectador. Sus películas suelen arañar las cuatro horas, o superarlas; su estilo está dominado por una lentitud contemplativa que relaciona los detalles nimios con la urdimbre histórica y social; las tomas pueden durar quince, veinte minutos, y suelen contener complejos juegos teatrales de concentración de tiempos y espacios; influida por la tradición brechtiana, la narración evita todo compromiso afectivo con lo que ocurre, sobre todo porque lo que ocurre está muchas veces fuera de cuadro u oculto en la niebla.

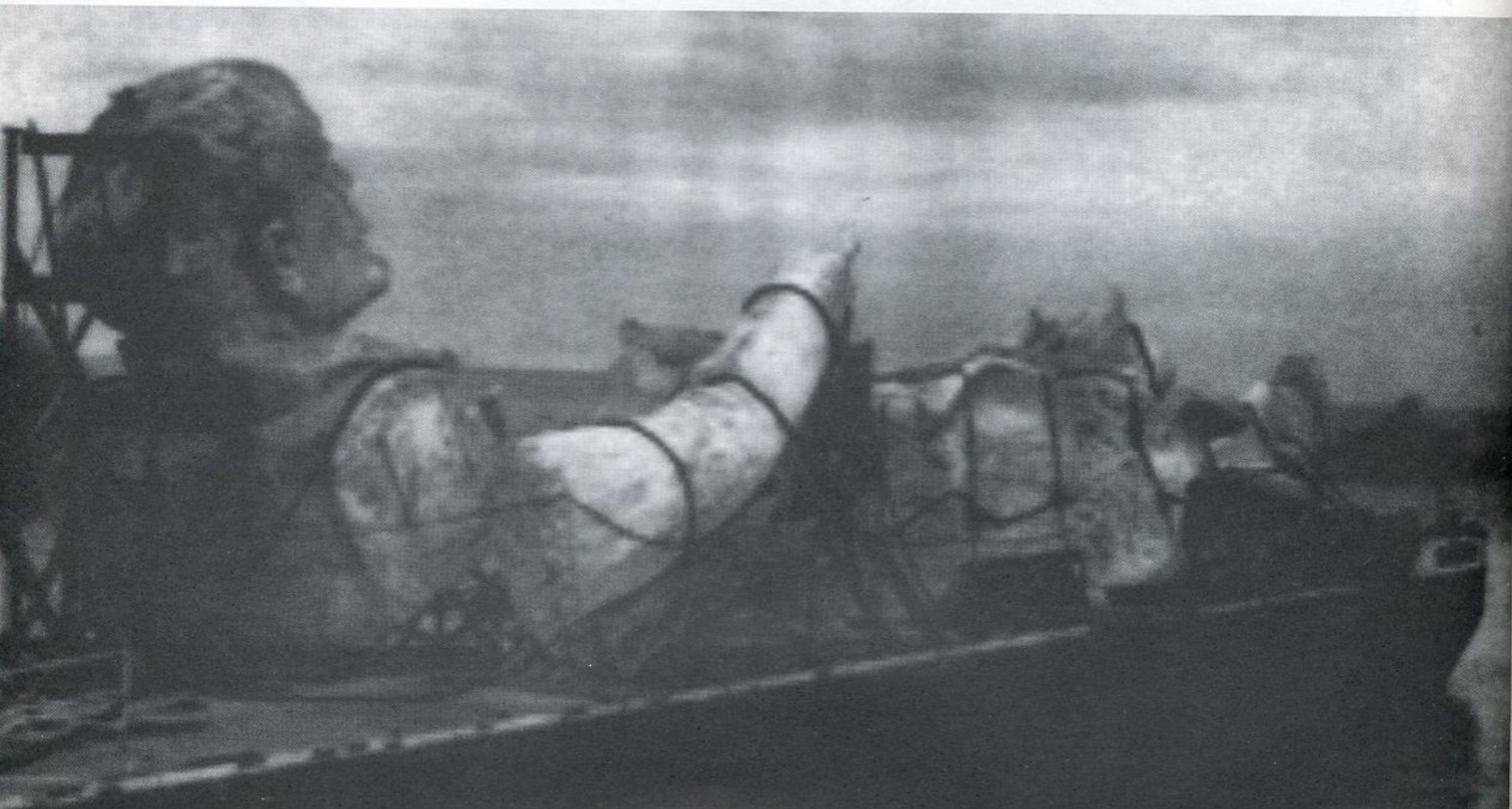
Esas propiedades convierten a la obra de Angelopoulos en un cine de festivales, de público minoritario y escasa distribución internacional. Pero también en una de las escasas posibilidades para el deslumbramiento que puedan encontrarse en la producción actual (y la de todos los tiempos): navegar por las entrañas de esas anécdotas lánguidas y voluminosas implica el contacto con experiencias intransferibles cargadas de una poética de la imagen y, si cabe el término, de una mística.

No es extraño que a Angelopoulos le cueste definirse como cineasta. Más bien es un narrador privilegiado, un aficionado de las imágenes que se mueve por fuera de lo que en general involucra, vicia, condiciona o posibilita el cine.

"Para mí la importancia del viaje, como aventura, no está en llegar a alguna parte sino en el propio hecho de viajar. El viaje es el que posibilita el conocimiento de sí mismo, de otros y del mundo. Todos hacemos un viaje, de alguna manera. Borges decía: 'No olviden que los viajes que yo cuento y las historias que yo cuento, son historias alrededor de mi cuarto'. Es decir que los viajes, cualesquiera sean, son todos interiores. La aventura de viajar es siempre una aventura interior, un descubrimiento interior".

Cuando se perfiló como una de las figuras fundantes del "nuevo cine griego" de finales de los '60, Angelopoulos ya había incursionado en varios terrenos. Había estudiado derecho en la Universi-

THEO



dad de Atenas, hizo el servicio militar obligatorio y en 1960 partió a Francia para estudiar literatura en la Sorbonne y luego cine en el IDHEC (Instituto de Cinematografía). A su regreso a Atenas, en 1964, comenzó a escribir pequeñas reseñas de películas para un periódico de izquierda, donde permaneció hasta "el golpe de los coroneles" de 1967, que transformaría a Grecia en una dictadura por los siguientes siete años. Milagrosamente se salvó de la cárcel, a pesar de ser un reconocido radical, y por entonces comenzó sus primeros intentos en la dirección.

Todo indicaba que debutaría con un hoy inimaginable "thriller musical", pero conflictos con el productor abortaron el proyecto y postergaron su primer film hasta 1968, cuando se conoció **I Ekplombi** (t.l.: "La transmisión"), un cortometraje en blanco y negro. Dos años después culminaría el primer largo, **Anaparatassi** (t.l.: "La reconstrucción"), que estaba basado en un hecho real y narraba la investigación de la muerte de un hombre que fuera asesinado por su esposa y el amante de ésta. Pero la verdadera proyección de la obra de Angelopoulos, y el desarrollo de herramientas narrativas propias, llegó con su siguiente trilogía sobre la Grecia de este siglo, conformada por **Meres Tou '36** (t.l.: "Días del '36", 1972), **O Thiassos** (*El viaje de los comediantes*, 1974-75) y **I Kynigui** (t.l.: "Los cazadores", 1977). Allí es posible rastrear, con sorprendente definición, las líneas estilísticas y temáticas que Angelopoulos continuaría explorando en el porvenir de su obra: el comentario crítico

sobre sus compatriotas, los argumentos circulares, un punto de vista elíptico y distanciado, las tomas largas, una densidad que se nutre de los mitos.

Aunque ya anunciado en **El viaje de los comediantes**, posteriormente se agregaría otro tema recurrente: el viaje como rito iniciático, la travesía por espacios, tiempos y culturas como expresión de una búsqueda interna. Sobre ese elemento, tomado de una fuente tan básica como las escrituras homéricas, girarán los argumentos de **Taxidista Kythira** (t.l.: "Viaje a Citira", 1983), **Topio stin omichli** (t.l.: "Paisaje en la niebla", 1988), **To Meteoro Vima Tou Pelargou** (t.l.: "El paso suspendido de la cigüeña", 1991) y la reciente **To viemma tou Odyssea** (t.l.: "La mirada de Ulises", 1995).

"La historia de nuestro siglo es la historia de un fracaso. El siglo comenzó en Sarajevo y termina en Sarajevo. La lección que ha dado la historia es que no ha pasado nada entre la primera guerra mundial y la tercera guerra mundial. Y la gente que no aprende las lecciones de la historia está fatalmente condenada a cometer los mismos errores"

Angelopoulos niega ser un historiador, aunque es obvio que está obsesionado con la Historia. Pero no con una Historia muerta, paralizada por la letra de un libro o por la retórica de una lección ejemplar, sino con aquella que se resignifica en un presente perpetuo, en las fuertes conexiones que guardan entre sí hechos distantes en el tiempo, lo cual es una actitud histórica, además de ideológica y artística.

THEO ANGELOPOULOS LA MIRADA DE EUROPA

POR ALVARO BUELA (DESDE LONDRES)



La censura pasó por alto ese punto al tomar **Días del '36**, ambientada en una cárcel de la dictadura del general Metaxas, como una mera referencia al pasado, y la dejó exhibir. Si se hubiera tratado de un alegato unilateral hecho con un lenguaje hollywoodense, al la manera de los de su compatriota Costa-Gavras, por entonces filmando en Francia, probablemente las consecuencias hubieran sido otras. Pero aquí la acción se apoyaba casi exclusivamente en el sonido y ese tratamiento permitía que la cámara permaneciera en el patio del establecimiento, sin ingresar al interior en ningún momento.

El viaje de los comediantes, terminada en 1975, un año después de la caída de la junta militar, representó el gran salto internacional de su director y del "nuevo cine griego" en su totalidad. En cuatro horas en las que se cruzan varias líneas argumentales, se va conformando un fresco social y político de Grecia entre los años 1939 y 1951. Numerosos elementos míticos nutren una trama donde un grupo de artistas ambulantes ven interrumpidas sus actuaciones una y otra vez por la irrupción de crisis sociales y políticas. En **Los cazadores**, un grupo de burgueses de cacería encuentra el cuerpo caliente de un guerrillero muerto treinta años atrás, en circunstancias de la guerra civil. La investigación del cuerpo recrea la confrontación entre la derecha y la izquierda griegas con una serie de viñetas surrealistas y expresionistas.

Una nueva metáfora sobre las luchas revolucionarias de su país fue **O Megalexandros** (1980), realizada cuando Angelopoulos ya había tomado distancia de todos los partidos políticos y consideraba que "la izquierda griega habla un lenguaje muerto". El film construía una épica amarga y extensa sobre los autoritarismos que se establecen en nombre del socialismo, y enfrentaba dos bandos de guerrilleros —uno conducido por el personaje del título, otro de anarquistas italianos— en disputa por el poder en una aldea estratégica.

Si bien la posterior filmografía de Angelopoulos se introdujo en materiales contemporáneos, al tiempo que la reflexión política dejó lugar a la fábula existencial, los reflejos distorsionados del pasado siguieron atravesando las tramas. En la llamada "trilogía del silencio", una serie de personajes perplejos enfrenta con diversa suerte la común búsqueda del padre. Cerrada en lo individual, desprovista de lazos con el resto de los hombres, la Historia se manifiesta ahora por una carencia, por la ausencia de amor (**O Melissokomos**, t.l.: "El apicultor", 1986), de raíces (**Viaje a Citera**), de Dios (**Paisaje en la niebla**).

"Esta no es una historia de los Balcanes sino de las peripecias de un cineasta de fines del siglo. De lo que ese hombre encuentra y de lo que quiere encontrar. Ese hombre quiere liberar su mirada, una mirada que ha quedado presa al comienzo del siglo. La historia del film es la historia de la posibilidad del encuentro de una mirada de principios de siglo con una mirada de finales de siglo. Es la historia de ese viaje, no una historia de los Balcanes"

La mirada de Ulises inaugura una nueva etapa, no necesariamente más optimista, pero sí de síntesis en varios sentidos: los viejos temas (la historia, lo político, el viaje, la falta de anclaje espiritual) forman aquí un conglomerado poético que transporta, por un lado, un siglo de ilusiones logradas (el cine) o deshechas (las guerras); por otro, todo el peso de Europa. La visión se vuelve más abarcadora. La historia retoma su condición colectiva sin perder su condición individual. El viaje suma a su nivel espiritual una posibilidad concreta que pasa por el descubrimiento de una imagen perdida. La búsqueda interior supone, al mismo tiempo, la retribución de una mirada original que abarca un continente y un siglo enteros.

El protagonista es un director de cine griego con residencia en los Estados Unidos (Harvey Keitel) que regresa a su país para asistir a una retrospectiva de sus películas. Será la oportunidad de despertar una obsesión personal: localizar tres rollos de película perdidos a comienzo del siglo, que registran el primer film de la historia realizado por los pioneros del cine griego (los hermanos Manakis). Inicia, entonces, una travesía por los Balcanes de los '90, tierra de fanatismos y guerras. De Grecia a Albania, de Bulgaria a Rumania, hacia Constanza por el Mar Negro y por el Danubio hacia la ex Yugoslavia: Belgrado, Vukovar, Mostar y Sarajevo. Como la odisea de Ulises, la odisea del personaje se desdobra a cada paso que da, se enriquece con cada anécdota que se cruza en su camino, y lo que en un comienzo tuvo el propósito de liberar una mirada inocente que ha sido clausurada —los rollos sin revelar— se transforma en una meditación sobre la relatividad de las fronteras, las cambiantes identidades nacionales y las relaciones entre cine e historia.

Nadie como Angelopoulos para dar a ese material una proyección épica, para hacerlo crecer con una respiración profunda, lírica, majestuosa. Su capacidad para sugerir metáforas, sus planos-secuencia, sus recursos teatrales, en fin, su estilo, encuentran aquí una vía regia para sostener una fábula sobre la Europa actual, la de principios de siglo, la de siempre. Aunque en la superficie no se vislumbren turbulencias a lo largo de 177 minutos, y el trayecto físico redunde siempre en implosiones, hay momentos de belleza o desgarramiento abrumadores en los que la imagen parece a punto de reventar, de salirse de los límites de la pantalla. Porque la película consigue multiplicarse infinitas veces, más allá de lo que ocurre y de lo que se narra. Consigue un imposible: filmar inclusive aquello que no cae dentro del ojo de una cámara.

"La Odisea es el primer viaje occidental que se escribió. Y tiene un costado de cuento de hadas, donde aparecen historias y seres increíbles. Como en Los viajes de Gulliver, que también es para niños y para adultos. La Odisea es el primer viaje sobre el conocimiento de sí mismo, porque ¿qué cuenta La Odisea? Los obstáculos en la vida de un hombre"

El viaje de **La mirada de Ulises** está pautado por una serie de pequeñas anécdotas que acercan o distancian a su protagonista de su búsqueda inicial (los rollos de película), pero que en todo caso confluyen en un punto de inflexión, donde ese cineasta errabundo se asume como individuo histórico: lo que ve, lo que experimenta, es lo que él es, o ha sido. Algunas de esas anécdotas apuntan, más o menos, a lo sentimental (los romances con la funcionaria de una embajada y con una vida rumana, ambas interpretadas por la misma actriz); otras a lo político (la protesta silenciosa por las calles nocturnas de Atenas, el caos de Sarajevo en el final); otras a la memoria individual (una extensa escena con cámara fija en la que se condensa la infancia del protagonista); otras a la pincelada costumbrista o a lo fantástico en crudo.

Todas esas vertientes tienen, sin embargo, una raíz común en la mitología. En Angelopoulos, como en Homero, existe un sentimiento que procede por exageración, por gigantismo, lo cual se traduce en una fabulación onírica que pone en juego la plasticidad imaginativa del receptor al descomponer el realismo, la credibilidad y la percepción. En una escena, por ejemplo, un barco traslada por el Danubio los pedazos de una enorme estatua de Lenin. Si se hubiera tratado de Fellini, otro amante de las exageraciones, la imagen hubiera tomado tintes tragicómicos y decadentes, y probablemente la estatua fuera la de un payaso o la de sí mismo. Pero en Angelopoulos se vuelve un comentario mudo y sutil sobre el desmembramiento balcánico, y a la vez un relato mitológico autosuficiente, paralelo a los otros que conforman la película.

Es desde allí que **La mirada de Ulises** asume el tono fantástico, o de "cuento de hadas" como dice su director. Con ello está aportando un dato sobre su propia filmografía, donde los niños poseen roles decisivos, desde el pequeño testigo de las luchas adultas en **Megalexandros** hasta el par protagonista de **Paisaje en la niebla**, o en ocasiones donde se asume una perspectiva infantil que ha sobrevivido al adulto. "Los niños tienen una visión enorme de las cosas, como si tuvieran dimensiones gigantes", agrega Angelopoulos. "Era necesario trabajar en esa dirección de enormidad". Y si con ello está fortaleciendo la amistad entre la niñez y el universo de los mitos, indirectamente también está generando la instancia en que el tiempo se detiene. "En un pasaje de La Odisea, Ulises desciende a los infiernos para encontrar a un profeta y encuentra a su madre. Él está en el presente, los demás en el pasado. Es como si él estuviera solo en esa casa. Los demás son sólo voces del pasado. Esa sola escena condensa cinco años de la historia de la familia y de la historia de Rumania, desde 1945 y 1950".

Obra de un creador en plenitud, tan denso como lúcido, tan abigarrado como abstracto, **La mirada de Ulises** hace un acopio de los elementos estilísticos que Angelopoulos ya había desarrollado en sus películas previas, pero incrementa su poderío mediante un mayor potencial emotivo, esta vez originado en el siglo y, por lo tanto, en el cine mismo.

"Estoy en contra de la violencia gratuita. A veces el resultado artístico lo justifica, pero en su mayor parte es el puro gusto de mostrar sangre y violencia explícitas porque sí. Cuando yo muestro la ejecución en la niebla, no se sabe quién lo ha hecho, quién ha disparado. Es la mano anónima, es la violencia anónima, que es la peor porque no hay a quién acusar. Así es la violencia que existe hoy en los Balcanes. Viene de todos lados, aún de quienes no están implicados directamente en el conflicto. Y, de nuevo, eso está relacionado con la mirada. Ver o no ver la violencia, ese es el juego en cuestión para el cineasta"

Este hombre menudo y calvo sigue hablando bajo. Ha pedido que le sirvan más whisky sin hielo, y ha fumado tres cigarrillos. Apenas alza la voz, indignado, para protestar contra el monopolio del cine norteamericano que actualmente ocupa el ochenta y cinco por ciento de las pantallas europeas. "¿Qué me puede aportar un film de Marantino, Tarantino, o como se llame? ¿Qué me puede aportar esa violencia?", se pregunta. "Es otra realidad, con otros problemas, otra cultura, otra esperanza, otros sueños. En mi país, o en América Latina, existe la violencia, por supuesto, pero es una violencia diferente".

Cuenta de un reciente encuentro que tuvo con Wim Wenders, actual director de una comisión de defensa del cine europeo, quien se mostraba pesimista. La invasión de Hollywood es imparable, "¿y qué podemos hacer los cineastas? No tenemos poder". Sonríe con tristeza al ver nacer una imagen: "Parecemos esos equilibristas de circo que caminan sobre una cuerda floja". Y luego baja la mirada y calla.

VIDA Y OBRA

Theo Angelopoulos nació en Atenas en 1936, en el seno de una familia de comerciantes. Estudió leyes en la Universidad de su ciudad natal, literatura en la Sorbonne y cine en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de París. Entre 1964 y 1967 fue crítico de cine en un periódico griego. Comenzó la producción de una película en 1965, sobre un grupo pop llamado Forminx, pero el film quedó inconcluso. Su filmografía oficial comienza en 1968, y a partir de entonces ha sido considerado como uno de los realizadores más representativos del Nuevo Cine Griego. Sus películas han sido galardonadas por casi todos los festivales internacionales, entre otros reconocimientos: la crítica italiana eligió a *El viaje de los comediantes* como el mejor film de la década del '70, mientras que *Paisaje en la niebla* obtuvo el Félix a la mejor película europea en 1988 y la reciente *La mirada de Ulises* ganó el premio de crítica en Cannes 1995.

VideoStudio

ediciones - filmaciones y todo lo que necesites en video

descuentos especiales a estudiantes

Av. Las Heras 3741 Loc. 231 Tel: 802 - 5398

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 1º 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**



**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

por César Maranghello

Entre los mitos perpetuos del ambiente artístico argentino, el más legendario involucra a la figura de Fanny Navarro. Se trata de una historia repetida con obstinación y escasas variantes, tanto por peronistas como por antiperonistas, desde septiembre de 1955. Esa leyenda, que sociológicamente logró una curiosa unanimidad, se basa en supuestos que en 1996 pueden demostrarse como falsos o poco creíbles. “Una estrella inventada por el peronismo”, dicen algunos. “Una mala actriz protegida por los Duarte”, replican otros. Y unos terceros agregan algo ciertamente más infamante: “La redactora de las listas negras durante el peronismo”. El objetivo de este artículo es el de revalorizar la figura artística de Fanny Navarro, que, de tan injustamente olvidada, adquirió desde su muerte en 1971 contornos fantasmales.

Hubo un tiempo que fue hermoso

Porteña hasta la médula, nacida en Flores y criada en Corrientes y Paraná, Fanny era la tercera hija de un matrimonio de clase media (madre maestra, padre comerciante), que se separó cuando la niña tenía pocos años. Su tío materno era Juan Sarcione, conocido actor de teatro y radio, y eficaz villano en los comienzos del cine sonoro (**Tango, Riachuelo, Loco lindo**). Desde pequeña mostró aptitudes artísticas y un fuerte temperamento. Apenas terminado el colegio primario, supo que quería actuar. A los catorce años debutó en el teatro Colón, como uno de los ocho angelitos que rodeaban a la protagonista de la ópera sacra *Cecilia*, interpretada por la famosa soprano Claudia Muzio. Esto ocurrió en ocasión de celebrarse en Buenos Aires el Congreso Eucarístico Internacional. Más tarde, Fanny tomó clases de ballet con la conocida coreógrafa y bailarina Mercedes Quintana, que era también maestra de Lucy y Ninón, sus hermanas mayores. Las tres Navarro integraron el grupo con el que la Quintana dio espectáculos en varios teatros. Cuando sus hermanas se inscribieron en 1937 como alumnas en los cursos del Instituto de Teatro del Cervantes, Fanny no tardó en seguir las y allí conoció a su primer maestro, el ya famoso Antonio Cunill Cabanellas. Tuvo entre sus compañeros a Delia Garcés, Malisa Zini, las hermanas Eva y Elida Carlés, Ana Gryn, Nilda Arrieta, Oscar Valicelli, Claudio Martino, Fausto Echegoin y varios otros. En esa temporada, los “inscriptos” siguieron cursos de teatro, música y mimoritmica, además de intervenir como actores secundarios en las obras montadas por la Comedia Nacional y dirigidas por el propio Cunill (*La divisa punzó*, *Mandinga en la sierra*, *Cyrano de Bergerac*, *En familia*). Pero pronto todos fueron atraídos por el cine, con sus promesas de fama instantánea, mejores ingresos y trabajo constante. El debut cinematográfico de Fanny fue propiciado por su amiga Malisa Zini, quien la recomendó a Moglia Barth. Este la utilizó como extra en dos secuencias de **Melodías porteñas** (1937). Le siguió un papelito casi sin letra en **Villa Discordia** (1938) de Arturo S. Mom, donde, sin embargo, tuvo el primer plano inicial de su carrera. Luego, con mayor lucimiento y extensión, acompañó a Perla Mux en **Cantando llegó el amor** (1938), de James Bauer. Sin embargo, la Navarro no abandonaba su vocación teatral y nunca dejó de lado los escenarios. Así integró el ballet de Rosita Quintana en *La revista maravillosa*, un gran éxito en La Rural, que le supuso una gran experiencia para su futuro revisteril.

Más tarde apareció en **Doce mujeres** (1939) de Moglia Barth, como Coca Méndez, una de las tres antipáticas y estiradas “niñas bien” de la escuela, que le hacían la vida imposible a Delia Garcés, a su vez protegida por la protagonista absoluta del film, Olinda Bozán. Allí Fanny pudo demostrar algunas de sus cualidades: estuvo hermosa, para nada ingenua y bastante firme en su interpretación. Compartió con algunas compañeras de elenco sus primeras críticas laudatorias, al igual que la primera portada de una revista, *Guión*, en marzo de 1939. Pero su oportunidad llegó con



el casting para seleccionar a la protagonista femenina de **Ambición** (1939), la primera película argentina del chileno Adelqui Millar, con carrera en sets europeos. Fanny fue elegida en los estudios SIDE para interpretar a Pierrette, modelo de pintores y humilde costurera, un “gorrioncito” de París que se va a vivir con el protagonista (Florén Delbene) la misma noche en que lo conoce. Ese personaje, infrecuente para los arquetipos femeninos de la época, marcó las grandes posibilidades pero también los límites de su carrera fílmica, en esos años de oposiciones maniqueas. Junto a escenas de comprensible indecisión, se encuentran algunos de sus mejores momentos cinematográficos, sobre todo en la buhardilla, cuando es abandonada por el pintor y acaricia los objetos que compartieron su amor. Los críticos la saludaron como una auténtica promesa. “Fanny Navarro luce seguridad y la frescura de su juventud”, afirmaba Calki en *El Mundo*. *Noticias Gráficas* la definía como “una joven actriz de agradable desenvoltura y figura, que ha de escalar posiciones prontamente”. *Radiolandia* aseguraba que “su porvenir en el cine puede ser amplio, por cuanto tiene juventud, gracia, desenvoltura y, sobre todo, grandes deseos de hacer las cosas bien”. El 25 de mayo de 1939, la revista *Cine Argentino* le dedicó su primera portada individual, retratada por Annemarie Heinrich y representando a la patria, tocada con el gorro frigio y luciendo su perfil, que el fotógrafo Wilenski definió como “magnífico, la nariz más hermosa del cine argentino”. Al mismo tiempo, la indecisión de los productores respecto a su personalidad fílmica se transparenta en los roles que le ofrecieron a continuación: para la productora Pampa, y dirigida por Lucas Demare, interpretó en **El hijo del barrio** (1940) a una rubia millonaria en bancarota, que canta de incógnito en la radio y ayuda a su madre en tareas benéficas. Obra fallida, escrita por Claudio Martínez Payva, prefiguró temas que retomaría el cine del primer peronismo. Fanny no pudo superar el handicap de un personaje poco atractivo y se limitó

a pasear su belleza y sus modelos. A continuación fue Marta, la ingenua sobrina de Enrique Serrano en **El solterón** (1940), taquillera comedia de Francisco Mugica en la que mantenía un simpático romance con Juan Carlos Thorry. Exprimió al máximo las posibilidades de ese personaje escrito por Pondal Ríos y Olivari, y volvió a recibir elogios: Calki aseguró que “Fanny Navarro, sin duda una de las más atractivas figuras de nuestra pantalla, mejora como actriz”. *Radiolandia* decía que “expresiva, fresca, ajustada a su papel, es de los intérpretes que mejor lucen”. Y Julián Centeya, desde su columna en lunfardo en *Cine Argentino*, expresaba admirativamente: “La Fanny Navarro es un sol. Totalmente cambiada, no creía nunca que pudiera mostrarse con ese dominio y tan linda (y tan churro, que es algo más que linda). ¡Otro que **Ambición**! ¡Acá sí que ▶

Elasias Nativas



WTR

estás grande petisa!". Le siguieron un coprotagonico en **El susto que Pérez se llevó** (1940), de peruano Richard Harlan, con Augusto Codecá, y **Hogar, dulce hogar** (1941) de Moglia Barth, donde secundó a Olinda Bozán y formó pareja nuevamente con Delbene. Pese a la imagen que ella dejaba en estos films, debe decirse que Fanny solamente "interpretaba" a sus ingenuas. Sus miradas, sus tonos de voz, su belleza casi irreal, su paso decidido y su *physique du rol* eran en cambio los de una porteña ciento por ciento, desenfadada y maliciosa, y con una meta muy concreta: la de triunfar. Así fue una de las pocas actrices de su tiempo que escapó todo lo que pudo —o la dejaron— al encasillamiento, para encontrarse en una encrucijada artística. Su habilidad interpretativa no benefició su potencial de estrella. Por el contrario, la marginó por inadecuación a una época de caracterizaciones muy marcadas (la *femme fatale* vs. la ingenua virginal, enfrentamiento típico de comienzos de los '40). Todavía no había llegado "su" momento en el cine y, de hecho, debería esperarlo casi una década.



sagración dramática de Tita Merello a comienzos de los '30, y fue un importante escalón en la nueva carrera de Fanny. Según *El Mundo*: "*En la radiante juventud de Fanny Navarro, [hay] una verdadera revelación de temperamental actriz dramática*". Le siguió en 1941 un gran éxito como una de las acompañantes de Pepe Arias en las revistas del Casino, que significó su afortunado debut en el género. También triunfó en Radio Belgrano con *La moza del manto rojo*, un radioteatro de época donde formó rubro con su tío Juan y que luego llevaron en gira por el interior. Concluyó ese año actuando en las revistas del Politeama, con Charlo, Sabina Olmos y Pepe Iglesias. Los críticos la encontraban "*duena de una singular simpatía*", o de "*una desenvoltura arrolladora*". Gustaba a todos "*con su soltura y su 'saber hacer'*". Y no sólo al público o a los periodistas. Para entonces, en las publicaciones de espectáculos era frecuente su figura acompañada por distintos galanes (el productor Olegario Ferrando, los animadores radiales Freddy Rey o Carlos Ginés, los actores Juan Carlos Thorry o

Cerró el '42 con la obra norteamericana *Cartas a Lucerna* en el Politeama, con Aída Alberti, Malisa Zini y Nélida Bilbao, conducidas por el prestigioso Enrique Gustavino. Al mismo tiempo, en Radio Belgrano, integraba la compañía radioteatral de Eva Franco y Enrique de Rosas, que ofrecía gran teatro argentino. Seguía evolucionando como intérprete y había conseguido "su" lugar en el exigente ambiente teatral porteño. Para entonces declaraba que sus actrices preferidas eran Katharine Hepburn, Irene Dunne, Luise Rainer e Ingrid Bergman. En 1943, ya como primera actriz, encabezó con Alfredo Carriña y María Esther Podestá la compañía que ofreció en el Astral *¡Manos arriba!*, una farsa de Isaac Pacheco. Recibió otra vez críticas laudatorias. Según *La Nación*, "*Fanny Navarro volvió a demostrar que sus cualidades no son para nada vulgares*"; *Crítica* aplaudió "*sus sensibles progresos*", mientras que para *La Prensa* se mostró "*agraciada y convincente*". Luego, con sorprendente versatilidad, aceptó aparecer como primera *vedette* en una temporada de revistas que

De nuevo el teatro

Fanny tenía un superávit de energía y voluntad como para conformarse con tan poco. Su típica belleza argentina, sin parangón entre las actrices de su generación, llevó a que los periodistas la rebautizaran "*la Hedy Lamarr criolla*", en una época en que los cánones de Hollywood imperaban: Lamarque era "*nuestra Norma Shearer*", Zully Moreno "*la Ann Sheridan porteña*", y la chilena Hilda Sour "*la Kay Francis sudamericana*". En ella había, además de belleza, disciplina, una férrea determinación y auténtico talento. Si el cine no le ofrecía oportunidades, quedaban el teatro y la radio, con su constante renovación. A mediados de 1940 integró la compañía de Fernando Ochoa y Milagros de la Vega, como "dama joven". Ofrecieron en El Nacional *Así eran antes* y *Aquí... o en ninguna parte*, ambas de Martínez Payva. En esta última, la actriz interpretó a Dolores, una "chinita" que termina suicidándose por amor ante el rechazo de su patrón. Ese papel había significado la con-

Carlos Tajés, los cantantes Charlo o Alberto Gómez, el cineasta Video Anselmi, algún apellido tradicional como Serra Malera, etc.) En 1942 Fanny protagonizó con Alberto Anchart **Sinfonía argentina**, un musical de escasa exhibición posterior, un verdadero film maldito que dirigió el exiliado francés Jacques Constant, con producción del banquero Alfredo Fortabat. Fueron muy publicitados los tropezos de esa prolongada filmación en Pampa, que se extendería más allá de todo límite aconsejable, y que sobrepasó todos los costos de la época. Allí, entre otros números, Fanny recitó un exigente monólogo dramático sobre "Milonguita", escrito por Cátulo Castillo y donde la acompañó Pedro Maffia. Desalentada por su escasa fortuna en el cine, Fanny se dedicó de lleno a la escena. Primero hizo comedias costumbristas en el Liceo, formando rubro con María Gámez y Angeles Martínez, y dirigida por el autor Federico Mertens. Luego encabezó con Alberto Gómez y Abel Fleury el elenco de la comedia musical *Bajo el cielo de mi patria*, en El Nacional, donde interpretó a la República en el número final.

obtuvo resonantes éxitos en el Astral y el Casino. Allí estuvo rodeada de excelentes compañeros: Tania, Pepe Iglesias, Severo Fernández, Fernando Borel, Marcelo Ruggero y la Podestá. Entre otras, ofrecieron *Madame Rasimi* y *La revista loca*. También filmó **La suerte llama tres veces** en EFA, con guión de Bayón Herrera, secundando a Luis Sandrini como María Rosa, una de sus tres hermanas. Se la ve simpática, desenvuelta y dúctil en intencionados diálogos con Sandrini, que hace de "guardabosque" aficionado. La trama, original de Roberto Ratti y Calki, tiene interesantes apuntes sobre dos romances "interclasisas" y filtra ideas progresistas con ropaje de comedia. Mientras tanto, su labor como *vedette* resultó consagratória. *El Diario*, por ejemplo, señalaba que "*los espectáculos revisteriles le dan oportunidad a la atractiva Fanny Navarro para lucirse en su triple condición de actriz, cantante y bailarina*". Pero al mismo tiempo, esa versatilidad desperdigaba sus mejores esfuerzos. Había hecho de todo, había obtenido renombre y aplausos del público, pero faltaba la obra que ci-

mentara su prestigio de intérprete. Ésta llegó en 1944, de la mano de su enamorado, el bodeguero mendocino Juan Bautista Cicchitti, quien fue su pareja estable durante cuatro años (con casamiento en Montevideo incluido), y que produjo en el Politeama *Mis amadas hijas*, una farsa norteamericana basada en los últimos años del actor John Barrymore. Como director y principal intérprete se llamó a Narciso Ibáñez Menta, y lo rodearon como sus hijas Fanny, Rosa Rosen y Nélida Franco. En esa temporada, la Navarro consiguió su consagración como comediente y mereció una de las medallas instituidas por *Noticias Gráficas* a los “mejores valores jóvenes” de la escena. Después de ese enorme éxito, la actriz se retiró de la actividad por el resto del año.

Un angelito en el Maipo

A comienzos de 1945, Fanny se cruzó con Luis César Amadori, quien además de director cinematográfico era propietario del teatro Maipo y se

de igual a igual las carcajadas con los “capocómicos” de la casa (Pepe Iglesias, Marcos Caplán, Mario Fortuna, Dringue Farías) y conjugó su gracia con la más canyengue de Sofía Bozán. Los libretos de Botta y Bronemberg repartían oportunidades para todos los divos de la compañía y allí, en dos oportunidades, Dringue Farías caricaturizó ferozmente a Juan Domingo Perón, mientras que a Fanny le tocó parodiar a Evita Duarte, su futura gran amiga, ambos protagonistas por entonces de la vida política del país. Con sus múltiples acontecimientos políticos, 1945 marcó una línea divisoria en la historia de la Argentina contemporánea. Después del golpe de estado de 1943, el fin de la guerra y la caída de los gobiernos totalitarios estimularon la solicitud de la reintegración de los derechos civiles. Se levantó entonces el estado de sitio, se legalizó el Partido Comunista, se anularon prohibiciones y se liberó a detenidos políticos. También se enfrentaron a la figura cada vez más protagónica del coronel Perón, quien con sus múltiples cargos y su candidatura a presidente, era considerado por sus

todos: desde Libertad Lamarque hasta Luisa Vehil, y desde Delia Garcés hasta Francisco Petrone, en curioso arco iris ideológico. Todos hacían política y participaban de un espectáculo muy dramático y de final imprevisible. La mayoría de ellos no quería dejar de protagonizarlo. Tras los acontecimientos de octubre, con la prisión de Perón y su posterior liberación de la mano de los trabajadores que hicieron la jornada del 17, comenzó la campaña para las elecciones, fijadas para el 24 de febrero de 1946. Por un lado la Unión Democrática con su conglomerado de partidos; por el otro, el recién creado partido Laborista, que en breve se transformaría en el partido Peronista. Hubo en esos meses un cruce de gravísimos cargos de corrupción, violencia en actos públicos, intimidaciones, denuncias. Muchos actores continuaban firmando documentos y declaraciones apocalípticas, levantaban dedos acusadores y llegaban al límite de la calumnia al referirse a la vida privada de Juan Perón y Eva Duarte. Aquél, como todo hombre político, siguió adelante con sus planes. Ella, pasional y vengativa, guardó en su



encontraba buscando la primera *vedette* para la temporada. La encontró en ella y, además, le ofreció uno de sus mejores papeles en cine: el de Paloma, el angelito tutelar de Fernando Peña (Pedro López Lagar) en *Dos ángeles y un pecador*. Aunque la diva era Zully Moreno, Fanny se apoderó con uñas y dientes de la película, que lamentablemente tuvo un guión poco inspirado. Decía José M. Coco en *El Nacional*: “Párrafo aparte merece Fanny Navarro, verdadera revelación en el cuadro de intérpretes, con su actuación descollante en el personaje (...) mejor logrado por los autores, y que es objeto de cuidadísima, expresiva y justa interpretación por esta juvenil figura”. Roland, desde *Crítica*, coincidía: “Sobre todo, una expresiva y graciosa Fanny Navarro, eje y nervio de la intriga; muy fino su trabajo”. También fue muy aplaudida su labor en el Maipo. A diferencia de otras *vedettes*, Fanny se dedicó a cultivar el buen humor, a disfrazarse y a desfigurar su admirable belleza, transformándose ya en una Periquita sabihonda, ya en una caricaturesca “comehombres” a lo Divito. Disputó

opositores como “un filonazista”. Los actores no pudieron o no quisieron evadir el compromiso político: menudearon los discursos, las solicitudes, los documentos, los cismas en las distintas asociaciones gremiales, con efervescencia “democrática”. En privado y en las calles se exigía la vuelta a la normalidad constitucional. Así, el 19 de septiembre de 1945 se efectuó en el centro de Buenos Aires la autodenominada “Marcha de la Constitución y la Libertad”, que apoyaron con sus huestes los partidos integrantes de la Unión Democrática (radicalismo, comunismo, socialismo, democracia progresista). Allí estuvo presente, portando banderas y entonando cánticos insultantes contra Farrell, Perón y Eva Duarte, la “flor y nata” del ambiente artístico argentino. Evita vivía con el militar desde comienzos de 1944 y su voz se escuchaba constantemente desde Radio Belgrano, donde interpretaba a sus heroínas de la historia; por esos meses, además, en los Estudios San Miguel, protagonizaba *La pródiga*, con dirección de Mario Soffici. Aquella tarde se publicó en diarios y revistas la presencia de casi

memoria cada nombre, cada acusación en su contra. Ya había declarado que “*hay un medio para ser siempre justa, en la medida del tiempo: no olvidar. Y yo soy de las que nunca olvidan*”¹. Para entonces, la Navarro ya había concluido *El capitán Pérez*, bajo la dirección de Enrique Cahen Salaberry, con Olinda Bozán. Allí, como Coca Virtualde, fue el eje de una intriga pueblerina, menor pero efectiva, centrada en la vida cotidiana en los años '20, bajo la presidencia de Alvear, y los enredos de una chica soñadora que desea empujar al casamiento a su hermana mayor. Mientras tanto continuaba su labor en el Maipo y vivía un romance con Guillermo Divito, el conocido dibujante, que la utilizó muchas veces como “modelo viviente” de sus creaciones. A comienzos de 1946 partió en una prolongada gira por los lujosos casinos del Brasil, en un espectáculo musical dirigido por León Alberti. A su regreso, a fines de marzo, encontró los ánimos calmados luego de las elecciones y del triunfo peronista. Debutó como primera *vedette* en el Casino, secundada por Raimundo Pastore, Adolfo Stray y Nené

Cao, y dirigida por Carlos A. Petit. En uno de los sketches, la estrella aparecía como “La Constitución”. En otro, estrenó *Un beso de amor en Brasil*, compuesta para *Cinco besos*. Como siempre, *La Prensa* la encontraba “graciosa, intencionada y desenvuelta”. Desde *Clarín*, la halagó un comentario del autor Agustín Ramón: “Fanny Navarro es tan hermosa, que vive en un continuo resfrío. Y es que al verla, los hombres la desvisten con la mirada”. Más adelante, en *El Nacional*, compartió cartel con Stray, Borel y Amelita Vargas en *¡Se acabó el jabón!*, de Antonio De Bassi. Para entonces, la sátira política desapareció de la revista por un edicto municipal. Cichitti produjo para ella en el Casino Zazá, en adaptación de César Tiempo y Arturo Cerretani, que en tono de comedia musical hizo lucir su talento para el género. La acompañaron Pierina Dealessi, Borel, Lolita Torres y Tomás Simari. Por esos días –octubre de 1946–, llegaba a las radios capitalinas la primera de varias “listas negras con los nombres de los artistas que no corrían más”. En todos los casos se trataba de adherentes o firmantes de solicitadas a favor de la Unión Democrática. La prensa oficialista, por su parte, acusaba a varios actores de “haberse entregado a la seducción oligárquica, mediante el señuelo comunista” durante la campaña pre-electoral. Obsérvese que, todavía, Fanny permanecía alejada de las esferas de poder e indiferente de toda preocupación política, ya que las mujeres ni siquiera votaban. Mientras tanto, la primera actriz que se marchaba del país –en gira latinoamericana– era Paulina Singerman, que formó compañía con exadherentes a la UD: Ernesto Raquén, Francisco Alvarez, Niní Gambier y Adrián Cúneo, entre otros.

Como nacida ayer

En 1947 llegó para Fanny la gran oportunidad teatral: integró como primera actriz la compañía de Esteban Serrador y Santiago Gómez Cou. La obra elegida para el debut fue *La llama eterna*, de Roberto Talice y Eliseo Montaine, una sensible aproximación al espíritu convulsionado de una adolescente que se enamora por primera vez, y nada menos que del amante de su madre. Con el desafío de interpretar a una joven de 17 años y la inapreciable guía de Serrador como director y compañero escénico, Fanny obtuvo otro triunfo, ahora consagratorio, de esos que imponen para siempre el nombre de una actriz. Decía *Clarín*: “Hace esta comediante una primorosa creación. Creemos que la escena nacional está de parabienes. Cuenta desde anoche con una joven primera actriz, pero de lozanía auténtica y talento interpretativo, flexibilizado por cierto en la revista, esa magnífica escuela para los intérpretes con aptitudes para liberarse de ella. En la feliz interpretación de Fanny Navarro, pródiga en finos matices y bien marcadas transiciones, corresponde parte del mérito a la inteligente dirección de Esteban Serrador”. Carlos H. Faig, desde *Lyra*, afirmaba: “Quien salió más favorecida de este acierto de Serrador fue

Fanny Navarro, cuyas condiciones resultaron aprovechadas al máximo. Hay en esta joven actriz una comediante de seguras posibilidades; lo intuitivo está, en ella, regulado por lo inteligente”. Y el más exigente y cáustico crítico teatral de la época, Arturo Romay, rubricaba en *Mundo Argentino*: “Fanny Navarro, en un notable esfuerzo de superación, se destaca netamente. La frescura juvenil, la ternura, la emoción que exige el personaje, las da Fanny Navarro de modo perfecto, logrando una interpretación finísima”. A ese gran acierto le siguió la presentación de *Nacida ayer*, de Garson Kanin, recreación de un éxito reciente de Broadway que había consagrado a Judy Holliday. La vulgar, estridente, pero querible Billie Dawn también fue un personaje para Fanny. Dijo *Democracia*: “La interpretación ha sido sencillamente magnífica. Fanny Navarro, bella, seductora, intencionada en sus transformaciones y en sus pequeñas reacciones, dio una vibración perfecta a su personaje”. Para *La Razón*, Fanny estaba “muy divertida y simpática en la partenaire del gángster, formando con Gómez Cou una pareja muy atrayente”. Y otra vez Romay elogió sin reservas su creación diciendo: “Nos gustó muchísimo la interpretación de Fanny Navarro. Su papel –con reminiscencias de la muchacha de *Pigmalion* de Shaw–, está siempre en el filo de caer en la chabacanería, pero la joven actriz, con gran tacto, sabe mantenerlo en un punto de admirable equilibrio, dotándolo de extraordinaria gracia y simpatía ¡Esta Fanny es una actriz encantadora!”. Al terminar esa temporada en el Smart, reemplazó a Elisa Galvé al lado de Enrique Serrano, en la exitosa temporada del Astral con *¡Ya es hora de que te cases, papá!*, de Pondal Ríos y Olivari, y obtuvo otro éxito. Para entonces, con perspicacia, rechazó dos ofrecimientos sucesivos de Emelco: *La caraba* y *La hostería del caballito blanco*. En 1948 integró el prestigioso elenco (Iris Marga, Miguel Faust Rocha, Angelina Pagano) que secundó a la diva italiana Emma Gramatica en *La casa sin alma*, de Eduardo Pappo. Fue el mayor éxito comercial del año y sus presentaciones se extendieron hasta noviembre, primero en el Ateneo y luego en el Astral. Terminó ese año actuando con su gran amiga Olinda Bozán y con Francisco Alvarez en *Los maridos engañan de 7 a 9*, de Pondal y Olivari, en el Astral, donde divirtió como la caricaturesca hija de los protagonistas. Fue a mediados de 1948 que Fanny conoció a Juan Duarte, el secretario privado del presidente Perón, y el hermano preferido de Evita. Para entonces Duarte, mujeriego empedernido, ya estaba en pareja con Elina Colomer. Apodado “El soltero más codiciado de la Argentina” y también “Jabón Lux” (porque lo usaban nueve de cada diez estrellas), la leyenda rodeaba su existencia de nuevo rico. Cuando “Juancito” entablaba íntima amistad con una actriz, el periodismo especializado (a través de las oficinas de Difusión que ocupaba Raúl Alejandro Apold) debía intensificar la publicidad en torno a la afortunada figura y así Elina Colomer había sido la “actriz del momento” a comienzos de 1948. Como parte

del “efecto Duarte”, a fines de ese año reaparecieron las ofertas cinematográficas. *Mujeres que bailan* (1949), de Manuel Romero, para la Sono, fue la primera. Tuvo a su cargo el personaje de una bailarina provinciana, talentosa pero aún inexperta, que por distintas circunstancias se ve empujada a encabezar una compañía de ballet como *prima donna*. El guión le exigió largas peroratas sobre el sacrificio del artista, pero obtuvo algunas secuencias de lograda intensidad dramática (una conversación telefónica con sus padres, el monólogo previo a su presentación humillante en un cafetín de La Boca. En el *set*, la Navarro se encontró por primera vez con Niní Marshall y, según ésta sostiene en sus memorias, tuvieron una cordial relación laboral. El exilio posterior de Marshall corrió por cuenta y riesgo de Eva Perón, a quien llegaron delaciones domésticas sobre ella. Apenas comenzado el rodaje, la figura de Fanny se hizo asidua en diarios y revistas, con un tratamiento publicitario que le había sido esquivo durante años, pese a sus reiterados éxitos teatrales. Por triste paradoja, el no tener un “protector” cercano opacó su triunfo escénico de 1947 y ahora que lo tenía, lo que estaba haciendo quizá no justificaba tanta bambolla. Esa falta de coincidencia entre sus reales merecimientos artísticos y su repercusión publicitaria marcó el comienzo del primero de sus “mitos negros”: el de ser una estrella “inventada” por el peronismo, aunque ya tenía diez años de sólida carrera a sus espaldas. Otro daño, si se quiere menor, lo provocó el hecho de que, al no poder inventarle romances, la imagen que de ella ofrecían los medios sólo tenía que ver con caprichos, berrinches o divismos trasnochados, casi todos inventados por los escribas y en algunos casos por el mismo Duarte, al que divertía muchísimo redactar “chimentos” para las revistas en sus ratos libres.

(Continuará)

1. *Antena*, 13 de julio de 1944.

en la página 62:

Fanny en *El capitán Pérez* (1946)

en la página 63:

Fanny en *el Maipo* (1945)

en la página 64:

Fanny Navarro (1940); Niní Marshall y Fanny Navarro en *Mujeres que bailan* (1949); Fanny Navarro y Floren Delbene en *Ambición* (1939)

en la página 65:

Oswaldo Miranda, Tania, Sofía Bozán y Enrique Santos Discépolo visitan a Fanny Navarro al finalizar una representación de *Nacida ayer* (1947); Baby Correa, Olinda Bozán y Fanny Navarro en *Hogar, dulce hogar* (1941)

¡¡MOSTRÁ LA HILACHA, MUÑECO!!

Porque en Camelot podés encontrar los videos de las series más grosas. Descubrí a Supercar, Capitán Escarlata, Joe 90, OVNI, Los Thunderbirds y todas las creaciones del inglés Gerry Anderson en versiones O-RI-GI-NA-LES, ¡¡¡ Importadas de Londres !!!

Y hay más todavía: Los Vengadores, las películas de la Hammer, los seriales que siempre quisiste volver a ver, y millones de cosas que ni siquiera vos te esperás.

Remeras, cards, fichus, pins, maquetas, comics, libros y posters. ¡No seas de madera, sé piola! Vení a Camelot y mové los hilos.

LO MEJOR DE LA CIENCIA FICCIÓN ESTÁ EN

Camelot

ALIMENTO PARA TU CEREBRO

CORRIENTES 1388, ESQUINA URUGUAY. TEL.: 374-6152 (ENVÍOS AL INTERIOR)

Eastman

E>KR

F I L M

S Y S T E M

B Y K O D A K