

Film



Trainspottin' kids

la furia

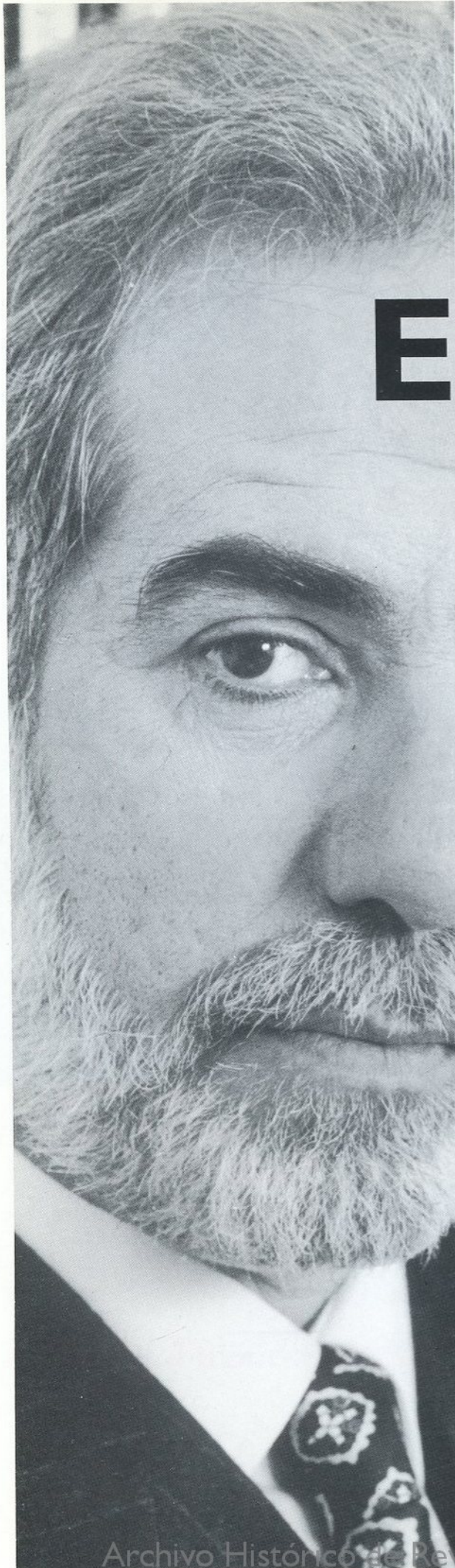
Mar del Plata

el escándalo

Más Lubitsch Gramado Fanny Navarro Quiroga Snafu Caro diario

John Cassavetes el dossier





Pepe Eliashev

ideas

vivo

en

Martes 21.00 hs.

en vivo

puro
valor
agregado



CableVisión
TCI²

VCC
LA OTRA TELEVISION

MULTICANAL
MULTIPLICA SUS GAMAS DE VER TELEVISION

6 Malón

Jorge Acha, **Los 40 cuartos** de Juan Oliva, **Fuga de Los Angeles**, música y cine, **Wild Bill** de Walter Hill, **CQC**.

14 Entrevista con Danny Boyle

El realizador de **Trainspottin'** fue entrevistado por Guillermina Zabala en Los Angeles. Buenos Aires, mientras tanto, espera.

18 kids

"Si querés ser feliz, no pensés".

No se trata de la fórmula para asistir al Festival de Mar del Plata, sino del mensaje definitivo de **kids**, en la arrasadora mirada del fotógrafo norteamericano Larry Clark.

20 Ernst Lubitsch

Un maestro por otro: vida y obra del creador de la comedia norteamericana según Homero Alsina Thevenet.

26 Caro Diario

Film regresa sobre esta obra extraordinaria de Nanni Moretti, el cuarentón espléndido.

30 Dossier John Cassavetes

Alguien dijo una vez que la obra de este perseverante campeón del cine independiente era "la música de la soledad". En Estados Unidos, sólo lo conocían como actor; en Europa, sus films como cineasta motivaron una defensa tan apasionada como justificada. Aquí, Sergio Wolf procura un acercamiento a su obra, José Luis Cancio intenta aprehender su peculiar método de trabajo y Cassavetes mismo analiza su penúltima obra. Después, Paula Félix-Didier, Christian Kupchick, Luciano Monteagudo, Fernando Martín Peña, Pablo Suárez e Yvonne Yolis se suman para comentar su filmografía.

46 El soldado Snafu

La historia desconocida de un personaje animado creado por la Warner para el ejército norteamericano, narrada por Raúl Manrupe.

50 Mar del Plata I

La razón de la sinrazón bajo la lupa de Sergio Wolf.

54 Festival de Gramado

Tarde pero seguro. José Martínez Suárez y Paraná Sendrós reseñan el tradicional festival de cine latino.

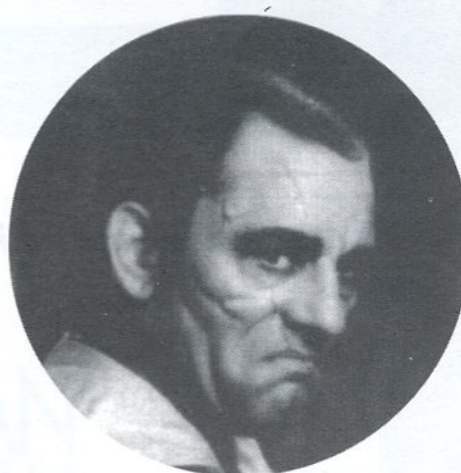
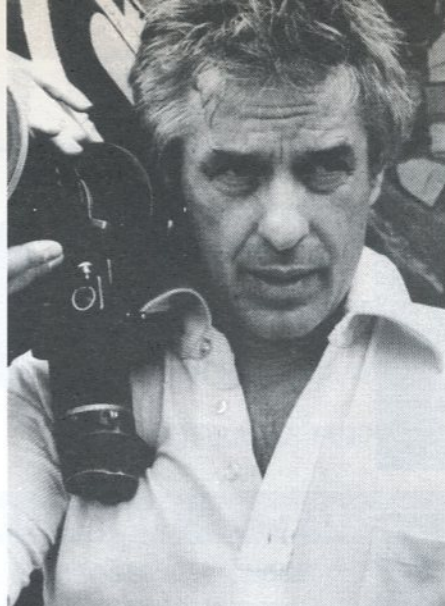
56 Cine y literatura argentina

Nueva sección a cargo de Jorge Miguel Couselo, ilustrada por Sábato: en esta edición, un texto de Horacio Quiroga sobre D. W. Griffith.

60 Clásicos Nativos Fanny Navarro II

Pasión y muerte de la actriz argentina, bajo la óptica revisionista de César Maranghello.

Film no solicitó publicidad del Festival de Mar del Plata.



Film22

Octubre/Noviembre 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

Homero Alsina Thevenet
José Luis Cancio
Jorge Miguel Couselo
Diego Curubeto
Roberto Del Moore
Mariela Gargano
Fernando Kabusacki
Christian Kupchik
Raúl Manrupe
César Maranghello
José Martínez Suárez
Mariela Molinari
Luciano Monteagudo
Horacio Ríos
Pablo Rodríguez Jáuregui
Pablo Suárez
Yvonne Yolis

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:
kids, de Larry Clark

en la página anterior:
John Cassavettes, Trainspottin' y
Lon Chaney opinando sobre el
Festival de Mar del Plata,
en exclusiva para Film

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

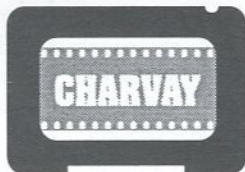
Roosevelt 1991 (1428) Bs. As.

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

LO MEJOR DE
Caloj
en su tinta
AL AIRE LIBRE



**CULTURA
DE LA NACION**

Dom
29
dic
21 hs.

¡ESTRENO!



Wallace & Gromit

en
"Pantolones equivocados"
"Un gran día afuera"

Explanada de la Biblioteca Nacional

AHORA LOS AMANTES DEL CINE SE DAN CITA EN DIAGONAL NORTE Y FLORIDA

** Alquiler y venta de
películas memorables
llevadas al video.*



** venta de prestigiosas
revistas especializadas
y libros de cine.*

Envíos y retiros de películas en área céntrica

Av. Pte. Roque Sáenz Peña 616, 6º Piso, Of. 613, (1035), Bs. As.

Teléfonos: 343-6852 / 342-7551

Lunes a Viernes de 11:00 a 19:00 hs

El anuncio de la salida al aire de CAC en abril de 1995 generó mucha expectativa. Pergolini volvía a la TV después de su paso por Canal 9 con el programa *Turno Tarde*, y esta vez con una coproducción entre *Cuatro* y *Cabezas piensan más que una S.A.*, la productora de la que forma parte, y *América 2*. Lo seguía acompañando Diego Guebel, pero ya no estaban los otros dos socios que dieron origen a la productora, con quienes había comenzado a trabajar en La TV Ataca (abril de 1991 por canal 2).

Desde su primera emisión, CAC tenía la estructura de un programa periodístico-cómico (en ese orden), con una salida al aire desde piso, con notas en exteriores producidas durante la semana y con un gran trabajo de postproducción (edición, efectos en gráfica electrónica y sonido). Quedaba por resolver uno de los mayores problemas de la televisión argentina: mantener el programa en el aire y, desde allí, acoplar esfuerzos para mejorar el funcionamiento del equipo de trabajo.

El esquema periodístico de noticiero comenzó a dar resultados por la manera en que eran tratadas las noticias. El humor, la parodia o el enfoque distinto de los temas de actualidad definían un perfil y fueron indicando diferencias con el resto de los programas del género. También surgieron otros componentes, que poco a poco se establecieron:

-La participación cada vez más activa de los conductores, sin abusar del piso, generando una dinámica a partir de la dirección de cámaras y de la lectura de noticias cuya sola selección implica una mirada particular.

-La consolidación de los noteros en exteriores y en particular de Andy Kusnetzoff, que comenzó a descubrir dónde estaba la guardia baja de personajes, políticos y funcionarios, a partir de preguntas recurrentes, o mediantes el sencillo procedimiento de dejarlos parados porque alguien más importante entraba al lugar.

-La compaginación de cada nota y los separadores son resultado de un trabajo de edición que buscó un estilo propio, más allá del ritmo o de la simple eliminación de puntos muertos.

-La actualidad siempre es mostrada con una mirada distinta. En las semanas que no pudieron obtenerse primicias, el ingenio del abordaje justificaba volver sobre temas recurrentes (los recorridos proselitistas durante la campaña para intendente en la Capital, el Apagón, la Cumbre Iberoamericana, etc.).

El resultado ha sido lograr la expectativa en el público acerca del modo en que el programa va a tratar un tema en particular, quienes van a ser las próximas víctimas de los móviles o cómo van a salir los conductores al piso del canal.



Administración de recursos

Por el acuerdo de coproducción, el canal aporta su infraestructura (estudio, equipamiento, personal), mientras la productora es responsable del contenido del programa (la "artística"). Cada emisión tiene un costo que oscila entre los 15.000 y los 20.000 dólares. El acuerdo guarda reservas sobre aspectos comerciales y un nuevo contrato anuncia la continuidad de este sistema. Idealmente, la coproducción puede permitir alternativas nuevas e independientes por sobre las grandes estructuras comerciales y políticas de algunos canales.

Seis jornadas de diez horas de cámara, veintidós horas de edición por corte y cuatro de postproducción en América (todo realizado en formato Beta Digital), más otras dieciséis horas de postproducción en AVID (editor no lineal) en la productora, son una parte de los números de una semana que empieza los miércoles con una reunión de coordinación de producción. Allí se evalúa la actividad de los próximos días y se chequea la información posible, marcando las pautas de trabajo. Los programas semanales suelen tener una "parrilla" (notas o informes "guardados" que disminuyen la presión de la salida al aire) pero tratar la actualidad no permite esa posibilidad, con excepción de algún exterior de Andy o Tognetti, cuya antigüedad no puede exceder la semana. El *zapping* (recorrido de algunos momentos graciosos, patéticos o sorprendidos de las señales televisivas) es la única grabación previa de los conductores. Se hace el mismo martes, tras procesar lo relevado durante la semana y hallar los comentarios para cada cambio de canal.

El riesgo de viajar a Bariloche con motivo de la Cumbre Iberoamericana de Presidentes dio sus frutos y la nota con Fidel Castro ("¿Planea alguna otra revolución, Comandante?") indicó el comienzo de una serie de momentos fuertes que los espectadores recuerdan puntualmente, reacción que es parte del fenómeno CQC. El desfile incluyó sucesivamente al Rey de España, Lady Di, Hugh Grant, la entrega de los Oscars, Domínguez y las topadoras, el caso Coppola o la eliminatorias del Mundial de Francia '98.

Las mediciones de audiencia y la búsqueda de algunos cambios sin alterar la estructura general, parecen presagiar una larga vida para el programa. Cuando ya no parece posible sorprenderse más de nada, el mayor aporte de CQC es el de seguir subrayando el disparate constante que es la vida pública de este país, tan ocurente.

1. *Cuatro Cabezas* también produce *El rayo* y tiene en carpeta otros proyectos para el '97.

Caiga quien caiga

(América 2, martes a las 22hs.)

Producción general: Diego Guebel y Mario Pergolini (*Cuatro Cabezas* piensan más que una S. A.). *producción ejecutiva:* Daniel Scagnolari (América 2). *coordinación de producción:* Ernesto Cune Molinero. *producción periodística:* Agustín Salem. *equipo de producción:* Sebastián Moguilevsky, Natalia Grinstein, Fernando Lojo, Marcelo Gantman (deportes). *edición:* Ricardo Picheto (coordinación), Pablo Martiñá (edición), Gabriel Burgo (producción de audio).

Conducción: Mario Pergolini, Juan Di Natale, Eduardo De La Puente. *notas:* Andy Kusnetzoff, Daniel Tognetti, Nacho Goano (deportes). *locución:* Ricardo Posatti. *zapping:* Luis Rubio y Dave Rotemberg. *dirección:* Pablo Del Pozo.

laser la colección particular

por Diego Curubeto

Mysterious Island

(Signature Collection-Columbia Tristar Home Video)

Entre *El séptimo viaje de Sinbad* y *Jasón y los argonautas* el dúo formado por el productor Charles H. Schneer y el experto en *stop motion animation* (animación cuadro a cuadro) Ray Harryhausen decidieron encarar una adaptación de la clásica historia de aventuras fantásticas de Julio Verne. Y si bien *Mysterious Island* (en Argentina se conoció como *La Isla Misteriosa*) no es la mejor película con efectos de Harryhausen, al menos tiene varias escenas antológicas, incluyendo la alucinante pelea de los protagonistas contra un cangrejo gigante animado cuadro por cuadro (Harryhausen decidió no construir un modelo, y en cambio utilizó un cangrejo muerto, lo que da un realismo especial al monstruo). Otro punto fuerte es la presencia de Herbert Lom como el Capitán Nemo. El resto del elenco no es demasiado interesante: Michael Craig, Garry Merrill, Joan Greenwood.

Aunque en las películas de Harryhausen generalmente importa poco el director, en este caso el crédito fue para Cy Enfield, una de las tantas víctimas de la caza de brujas macartista.

Esta copia de increíble nivel técnico tiene un *transfer* perfecto, con sonido Stereo Surround que realza la estupenda banda sonora de Bernard Herrmann. Los *bonus* incluyen el *trailer* publicitario, un reportaje a Harryhausen y un capítulo con posters y fotos de la publicidad original del film. Las notas de la contratapa son muy completas.

The Wild Bunch/ The Original Director's Cut

(Warner Home Video)

Probablemente no tenga sentido recomendarle a los lectores de *Film* un clásico de la talla de *La Pandilla Salvaje* de Sam Peckinpah. Todo el mundo sabe la importancia de este hito del western moderno. Pero sí puede tener sentido recomendar esta edición en láser: respeta el formato Panavision, dura 145 minutos (es la versión más larga de todas las que circularon desde 1981), tiene los colores restaurados y una impresionante mezcla de sonido en sistema digital Dolby Surround AC-3. Además viene con el *trailer* original como *bonus* (para los más fanáticos también hay una edición CAV con más atracciones, incluyendo comentarios en la banda sonora analógica). Para las nuevas generaciones que no tuvieron oportunidad de ver este superclásico del *splatter* en el cine, esta edición es la única que les permitirá ver este film en sus encuadres originales. En cambio, la versión AVH que circula en algunos videoclubes argentinos se la pasa cortándole las caras a William Holden, Ernest Borgnine, Robert Ryan, Warren Oates, Ben Johnson, Jaime Sanchez y el "Indio" Fernández. En medio ►





VideoClásicos

Las manos de Orlac

de Karl Freund,
con Peter Lorre.
(Época)

Bondad humana

de Akira Kurosawa,
con Toshiro Mifune.
(Kinema)

La mujer fiera

de Edward Dmytryk,
(Epoca)

Baila conmigo

de Mark Sandrich.
(Video Colección)

María Antonieta

de W. S. Van Dyke,
con Norma Shearer
y Tyrone Power.
(Cobi)

Ella

de Irving Pichel
y Lansing C. Holden,
con Randolph Scott.
(Epoca)

El tesoro del ahorcado

de John Sturges.
(Cobi)



● **La pandilla salvaje, el clásico de Sam Peckinpah, ahora con sus encuadres originales**

◀ de las masacres más famosas de todos los tiempos deambulan otros directores mexicanos como Alfonso "Como agua para chocolate" Arau y Chano "The Brainiac" Urueta.

Theremin-An electronic Odyssey

(Orion Home Video)

Muy difícilmente este increíble documental coproducido entre Inglaterra y los Estados Unidos vaya a verse en Argentina, por lo que esta edición en láser es hasta el momento la mejor opción para conocer una de las historias más bizarras del siglo XX. A comienzos de los años veinte un científico ruso especializado en electrónica, Leon Theremin, inventó un instrumento que se tocaba pasando la mano por el aire. El Theremin puede ser considerado el abuelito del sintetizador y fue el primer instrumento musical electrónico. Se ejecutaba pasando la mano por sobre una antena del aparato, cuya frecuencia electromagnética provocaba rui-

dos ululantes. Luego de mostrar su invención al mismísimo Lenin, Theremin emigró a los Estados Unidos donde se asoció a la RCA Victor para popularizar su instrumento. Allí enamoró a una virtuosa del Theremin, Clara Rockmore, aunque se terminó casando con una bailarina negra (este matrimonio interracial le provocó todo tipo de problemas en los años cuarenta).

Pero Theremin no pudo disfrutar del sueño americano porque la KGB lo raptó y lo llevó de nuevo a la URSS, donde Stalin lo obligó a trabajar en sistemas de espionaje. Mientras Theremin ayudaba a los espías soviéticos de la Guerra Fría, músicos como Miklos Rosza y Bernard Herrmann usaban el Theremin en las bandas de sonido de *The Lost Weekend* (*Días sin huella*), *Spellbound* (*Cuéntame tu vida*), *The Day the Earth Stood Still* (*El día que paralizaron la Tierra*), *It came from Outer Space* (*Llegaron de otro mundo*). Este documental sin desperdicio de Steven Martin incluye fragmentos de todas estas películas, junto a una divertida secuencia de *The Delicate Delinquent*, con Jerry Lewis tocando rock n' roll en un Theremin. También aparecen músicos de rock como Brian Wilson (los Beach Boys thereminearon en su clásico psicodélico *Good Vibrations*) y Todd Rundgren. Pero lo más importante es que el dueño del invento vivió lo suficiente como para aparecer en esta película.

Teniendo en cuenta que se rodó en 16mm, la copia tiene una calidad de imagen muy buena. También es notable el material documental, que incluye cortos sonoros de fines de los veinte con interpretaciones de Theremin. Esta edición tiene el lado 2 en CAV y un sonido Dolby Surround que no resulta demasiado impactante teniendo en cuenta que finalmente el tema de este documental es el sonido.

La no-música en el cine: L'Argent

En este film, Bresson no agregó ningún acompañamiento musical. En cualquier pieza musical que haya podido ser escrita asoma de una u otra forma un factor de gracia, de liviandad, de "simpatía", de felicidad. En L'Argent este elemento de "simpatía" haría peligrar la pureza de la absoluta y trágica seriedad que se desliza en forma ininterrumpida a lo largo de todo el film. (Desde el principio al fin, no hay siquiera un sonrisa visible en ninguno de los personajes... nunca).

Incluso *Fantasia Cromática* de Bach, ejecutada en el piano por Michel Breguet funciona como el *ruido producido por una persona al tocar el piano*, igual que el que produce una copa al caer o los pasos, verdaderos protagonistas sonoros de la película con un peso casi mayor que el de los diálogos. Muchas películas descansan sobre el efecto del acompañamiento musical. L'Argent ciertamente no precisa hacerlo. Transcurre "sin red", magistralmente, sustentada y equilibrada por su propia coherencia.

Algo en común: Get Shorty (El nombre del juego) / 12 Monkeys (12 monos)

Dos historias intrincadimas, 12 Monkeys es una sucesión de historias posibles y Get Shorty una conjunción de historias ciertas. Ambas utilizan melodías simples y determinadas instrumentaciones como referencia de época. En los dos casos, la película es la combinación de la simplicidad de la música con lo complejo de la historia.

12 Monkeys es un *loop*, una superposición de "capas de realidades". En cada una de estas capas de realidades se inserta un cambio (igual que la técnica utilizada en los comienzos del dibujo animado; la película incluso contiene un fragmento del *Pájaro Loco* y de varios otros dibujos animados de la televisión americana). El cambio en cuestión proviene del futuro.

Aquí Fats Domino y Louis Armstrong cantan a esta superposición de realidades con una simplicidad y un espíritu sin los cuales esta resultaría insosportablemente amarga y penosa. Dicho de esta manera aún más simple: "está-todo-mal-pero-existe-el-goce" (James disfruta del aire fresco, del aroma de Kathryn y de la música del siglo XX así como Armstrong y Domino parecen disfrutar del momento en que le cantan al espectador dentro de la pantalla).

Una observación sobre 12 Monkeys

James sube en el presente a recolectar insectos; entra en una (ex) tienda de departamentos, obviamente abandonada, y hay música (¿un villancico?) que suena como si fuera parte del sonido del lugar... pero no es posible, porque no se supone que haya nadie vivo allí.

Otra observación sobre 12 Monkeys

Los pasajes musicales de Astor Piazzola coinciden siempre con escenas relacionadas con un tema que resulta ser una pista falsa pero que también es la única con la que se cuenta: los doce monos.

Sinfonismo funcional: Broken Arrow (Flecha rota)

No siempre funciona bien pero en *Flecha rota* el logro es total.

La guitarra barítono de Duane Eddy agrega un tono *cool* a la sinfonía (y también a Traviata), liberándola de la típica pomposidad que sobre sus hombros suele cargar el género sinfónico. Las pentatónicas de las campanas tubulares que brillan desde el principio de la película, sugieren un "tranquilo, todo va a estar bien". Y es entonces cuando el espectador crédulo baja la guardia y resulta sumergido en una imparable cascada de vértigo y explosiones. Es decir, bien entretenido y "audiovisualmente vibrando" durante 110 minutos. ¡Y todo por haber confiado en las campanas tubulares!

Una cita

"El impulso de hacer ruido como una expresión del sentimiento está universalmente admitido, y puede notarse también que tiende a despertar simpatía en un oyente de cualquier tipo, y una excitación análoga a la de quien hace el ruido".

(H. Parry: *The Evolution of the Art of Music*, 1896).

malón





Video Lanzamientos

Homenaje a Juan L. Ortiz

de Marilyn Contardi.
Documental de 30'
producido por el
Taller de Cine de la
Universidad del Litoral
(Video Taller de la
Universidad del Litoral)

Al maestro con cariño II

de Peter Bogdanovich,
con Sidney Poitier,
Christian Payton
y Dana Eskelson.
*Continuación del film
que en 1967 dirigió
James Clavell,
con Sidney Poitier,
que aquí retorna en su
personaje de entonces.*
(LK-Tel)

El asesino en mis manos

de William Graham,
con Robert Duvall.
*Filmada en enero de 1996
en Argentina, sobre
la captura de
Adolf Eichmann*
(Plus)

Sujeto desconocido

de George Hickenlooper,
con Joe Mantegna
y Kelly Lynch.
(AVH)

La pasión de Beatrice

de Bernard Tavernier,
*Film que no se estrenó
en salas ni se dió en ciclos,
si bien circuló ocasionalmente
en cable, del director
de La muerte en directo,
Más allá de la justicia
y La carnada.*
(Kinema)

Atmósfera mortal

de Philippe Mora,
con Rutger Hauer.
(LK-Tel)

festivales premio ICI: eliot revisitado

por Mariela Gargano

En su VIII edición, el Premio ICI de Video seleccionó 16 trabajos finalistas, y seis fueron los favorecidos. Como las propuestas eran diametralmente diferentes, muchos de los presentes nos preguntamos cuál había sido el criterio de elección, o al menos por qué razón uno era considerado mejor que el otro. Nunca se supo.

El primer premio se otorgó a Gastón Duprat, por *El malentendido*, una adaptación de la obra homónima de Albert Camus. Duprat elige una imagen única y propone un espacio dividido: en una ventana se suceden distintas imágenes abstractas y un texto que no guarda necesariamente relación con lo que se está contando (en off), que es el argumento de la historia. El otro lado de la imagen es ocupado por un personaje que al principio solo parece oír y luego se hace cargo del desenlace del relato.

Mientras que las imágenes de la ventana se suceden a gran velocidad, el personaje está "ralentado" hasta su desaparición abrupta. Duprat viene obteniendo premios con sus últimas realizaciones pero es justo decir que éste no es uno de sus trabajos más significativos.

Las otras obras elegidas fueron *Perder (el) tiempo*, de Silvina Cafici, y *Nigredo -fruta prohibida-*, de Jorge Castro, que consiguieron el segundo y tercer premio, respectivamente. Hubo, además, tres menciones de honor para *Restos de madre*, de Marcelo Mercado; *Venus*, de Camilo Ameijeiras; y *Les funambules*, de Rubén Guzmán. Cabe apuntar -para todo aquel interesado- que las citadas obras están en la videoteca del ICI para ser consultadas. De los seleccionados, todavía no tienen copias en VHS por lo que fue imposible reverlos con mayor detenimiento. La muestra se realiza en un espacio demasiado reducido y sería óptimo que en próximas ediciones se tenga en cuenta que el tamaño de la pantalla y del lugar no sólo dificultan la visión de las obras, sino que terminan por desmerecerlas.

Además de las ya mencionadas, fueron exhibidas *Almanaque*, o el horror de la evocación, video-arte de Fabio Guzmán; *Hain, la luna en Tierra del fuego*, animación de Cristina Ghetti; *Pesadillas del corazón*, videoarte de Art Detroy; *Danzke avi*, video-arte de Mario Chirico; *Arenal es*, tercer videoarte, de Arturo Marinho; *Requiescat*, animación, pero de Nicolás Couvin y Adrián Scurci; *Los dinosaurios*, video-arte de Mario Chiérico; *Túneles de Gatoins*, videoarte de Diego Hernán Olmos; *Al paso de los días*, video-arte de Oscar Llanes; y *Carta 1*, video-arte de Gabriela Golder.

Poesía-Imagen

"Estoy aquí o allí, o en otro lugar..."

En mi comienzo está mi fin..."

(East Coker, T. S. Eliot)

La obra de Silvina Cafici *Perder (el) tiempo* atrapa la poesía de Eliot, toma de ella lo que necesita para "decir". Imagen y texto aparecen fusionados.

East Coker está plagado de imágenes pero no se las toca, no se trata de demostrar que la palabra no alcanza sino de encontrar en el todo la imagen exacta que pueda ampliar la mirada y agudizarla, no completar el texto sino encontrarle un sentido y decirlo. Esto es lo que hace Cafici.

Por medio del montaje, sucesivos planos cada vez más cercanos al espectador nos acercan a un personaje que, sin embargo, corre siempre hacia adelante. Se establece así un doble juego de inversión y reiteración del tiempo, en que el principio y el fin se confunden, el tiempo desaparece ("se pierde") y junto con éste, desaparece el espacio que retorna una y otra vez, sensación apoyada por un latido constante y monótono. La banda de sonido está compuesta especialmente por Ernesto Romeo, un músico argentino.

Perder (el) tiempo comienza con un faro en una isla desolada, y enseguida sigue con este personaje femenino que se aleja y se acerca al mismo tiempo. La imagen de un pubis del -en su momento "escandaloso"- cuadro de Courbet *El origen del mundo*, está ahí, fundiéndose con el mismo faro que dio comienzo a la obra. "(...) La unión de hombre y mujer en danzas...", dice Eliot.

festivales tiempos cortos

por Fernando Martín Peña

Insolayable -aunque tardía- merece el festival de cortometrajes *Tiempos cortos*, que organizaron los alumnos de la Carrera de Artes de la UBA. Para quienes hicimos algunos años de la carrera y finalmente escapamos despavoridos, *Tiempos cortos* supuso una manifestación vital esperanzadora. El colega Alejandro Ricagno escribió ya en *El Amante* (octubre) un excelente relato pormenorizado de la deliberación del jurado, los premios y las menciones. Resta señalar que la coordinación del evento fue impecable y que para ello sus responsables trabajaron literalmente hasta el desmayo. La continuidad será muy bienvenida.

lanzamientos un juego de niños

Sobre *Wild Bill*, de Walter Hill
por Roberto Del Moore

La reciente edición en video -sin pasar por salas locales- de *Salvaje Bill* (*Wild Bill*), el último film y tercer western de Walter Hill, puede servir de excusa para hablar de algunos de sus temas y del rumbo que tomó su carrera en los últimos años. Hill supo integrar, en *Salvaje Bill*, algunos de los elementos épicos de sus dos westerns previos, *Cabalgata infernal* (*The Long Riders*, 1980) y *Gerónimo* (*Geronimo: An American Legend*, 1993). Se ha empeñado en recrear la vida de James Butler Hickock, personaje mítico y contemporáneo a Búfalo Bill, que está mostrado aquí con el espíritu estoico de cualquiera de los héroes característicos de Hill (*Cabalgata...*, *Calles de fuego*, *Los guerreros*), pero con una diferencia clave: esta vez, el héroe logró conquistar su espacio. *Wild Bill* no es el marginado o perseguido de aquellas aventuras amargas y poco alentadoras; por el contrario, él es el centro de todo lugar donde se presenta, desde su rol de sheriff al de simple transeúnte, en su periplo de Nebraska hasta Deadwood, y siempre da suficientes muestras de merecer ese título.

Si el héroe de Hill siempre fue el guerrero al que le toca vivir un tiempo en que ya no hay batallas que librar, en el caso de *Wild Bill* su única batalla es mantener su liderazgo y su categoría de héroe. La fatalidad de su vida no será el salvajismo ya rutinario sino su costado sensible, tanto al peso de sus frustraciones como al de los indicios de que el único acontecimiento importante que lo espera es su propia muerte.

Este giro melancólico presenta a *Salvaje Bill* como un film cercano a la reciente *Gerónimo*, tanto en sus raras cualidades como en la sensación de ser historias incompletas. El tema de *Salvaje Bill* se asemeja al de *El ciudadano* y *Raíces en el fango* (*Mr. Arkadin*, 1955) de Orson Welles, y es el de alguien que al final de su trayecto recuerda qué cosas dejó al costado del camino. *Wild Bill* pasó su vida derribando bastardos de todo tipo con su pistola, sin darle lugar a la nostalgia y todo ese tipo de enfermedades modernas; pero cuando entiende a tiempo que puede esquivar el pasado pero no la muerte, irónicamente no tiene otra opción que revisar su pasado. Así, el pasado ya olvidado de Bill, se coloca ante él corporizado en Jack McCall, hijo de Susana Moore, a quien Bill conquistó, amó, y abandonó, quedando ella pendiente de su regreso en el corto tramo que quedó de su vida. El pequeño Jack reta a Bill para vengar la humillación de su madre, con coraje en sus palabras pero estupidez en sus actos.

De esta forma, el film se plantea en tres etapas bien diferenciadas. Primero, la presentación del personaje de *Wild Bill*, su situación de héroe asumido como tal e involuntario a la vez. Ésto relatado por la voz compasiva de su amigo Charley Prince (John Hurt), y presentado en pequeños episodios



● *Wild Bill*, tercer western de Walter Hill

y anécdotas brillantemente narrados y enlazados, construyendo el carácter de *Wild Bill*. La segunda es desde la aparición de Jack McCall, por quien Bill no tiene motivos para temer pero sí para remover su conciencia. Sus sueños son llevados al grado de alucinaciones (provocados por pipas de opio que le proveen unos chinos) en donde se recrean premoniciones de muerte y la historia de su pasado culpable, cuando abandonó a Susana Moore, la madre de Jack. La tercera etapa es el tramo lento e irónico en que se desenvuelve el día de la muerte de *Wild Bill*, con el pequeño Jack contratando criminales de poca monta, lleno de pánico por tomar su decisión.

Así estructurada, *Salvaje Bill* integra algunos aciertos familiares: el viejo *leit-motiv* de Walter Hill de reunir a unos cuantos patanes dispuestos a matarse entre sí, estilizar la violencia del fuego cruzado, y quedarse con la atrocidad de los resultados, como si esta forma de diagramar las escenas fuera un resumen de la visión de Hill acerca de cuál es la única forma de resolver las cosas en este mundo. Un elemento nuevo es el tratamiento visual de los sueños de Bill: un blanco y un negro quemado, con una cámara oblicua y suspendida, lo cual grafica el tipo de pesadilla más patética, aquella que por su impacto nos deja su imagen grabada en la retina. En este sentido, es notable el sueño del encuentro con el jefe cheyenne, que le advierte no cazar nutrias. Dentro del contexto dramático y en la forma en que está mostrado, éste es, también, un encuentro con la muerte. Finalmente, el juego entre el heroísmo, el azar y la muerte en que concluye la historia es lo que Walter Hill no supo resolver totalmente en su puesta en escena, y el asunto queda como una pequeña anécdota algo asfixiada.

Salvaje Bill está construida con algo de mítico (el héroe invulnerable que irónicamente sólo pue-

malón

de ser derrotado por un chico cobarde y medio estúpido) y algo de tanguero: el gran amor abandonado y el remordimiento que con ello arrastra, hacen de James Butler Hickock un guapo extraído de alguna historia arrabalera, pero en la que suena mejor la letra que la ejecución de la melodía. Por otra parte, hay un entorno poco consistente, con una Calamity Jane sensible pero varonil, sin el campo de acción que la ponga a la altura de la nietzscheana Amy Madigan de *Calles de fuego* (*Streets of Fire*, 1984); y con un Charley Prince, el mejor amigo y biógrafo de Bill, siempre interesante pero sin integrarse dramáticamente. Un entorno que contribuye a un epílogo enigmático pero trunco a la vez. Cabe señalar que Walter Hill, siguiendo esta idea de revisión -tanto emotiva como histórica del personaje- también hizo una retrospectiva de su obra para armar el elenco: Ellen Barkin, Diane Lane, James Remar, Bruce Dern, Keith Carradine y Stoney Jackson, a quienes se suman John Hurt y Jeff Bridges (como *Wild Bill*) impecables en lo suyo. El pecado mortal de un film como *Salvaje Bill* consiste en no lograr su climax y su catarsis en los momentos indicados, para colmo en una época en que el cine tiende a ser más usado como un utilitario de descarga, que a ser visto como un arte narrativo. No obstante, por todo lo demás, la coherencia de su estructura lo pone por encima de los varios traspies que Hill diera en los '80. Respecto del vigor que venía recuperando para representar historias de desolación (*Gerónimo*) y de una apatía extrema (*Oro y cenizas*), *Salvaje Bill* se contenta con ser una pequeña muestra de su oficio.

Salvaje Bill
(*Wild Bill*, EE. UU., 1995)

Dirección: Walter Hill. *guión:* WH, sobre la novela *Deadwood*, de Peter Dexter. *fotografía:* Lloyd Ahern. *música:* Van Dyke Park.

Interpretes: Jeff Bridges, Ellen Barkin, John Hurt, David Arquette y Christina Applegate.

Producción: Richard y Lili Fini Zanuck. 93'. *editó:* AVH.

cine que no vemos los cuarenta cuartos

por Pablo Rodríguez Jáuregui y Mariela Molinari



El sábado 19 de octubre de 1996, en el marco del V Festival Latinoamericano de Cine y Video de la ciudad de Santa Fe, en la sección *Homenajes*, una veintena de asistentes al evento pudieron presenciar la proyección de una copia en video del medimetraje *Los cuarenta cuartos*. La película, segunda encuesta social filmada por el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral¹ fue realizada en Santa Fe en 1962 por un equipo encabezado por Juan Oliva, que también dirigió los documentales *López Claro* y *Vestigios*, entre otros. La exhibición tuvo un merecido carácter de evento, porque *Los cuarenta cuartos* no había sido proyectada en público más de una docena de veces. En enero de 1963 el decreto n° 791 del Poder Ejecutivo determinó la prohibición del film y el secuestro de sus negativos y copias. El documento resolvía que el film se encontraba comprendido en el artículo 2do. del decreto 4.965/59, que juzgaba reprimibles los medios de difusión “que ostensiblemente u ocultamente actúen como órgano de difusión de las actividades de propaganda comunista”. La violencia de la prohibición tomó por sorpresa a Oliva, a sus colaboradores y al rectorado de la Universidad del Litoral, que en mayo de 1963 dirigió una larga carta al Ministro de Educación y Justicia solicitando

la revisión de la medida. Ni ese ni otros reclamos prosperaron y el film nunca más fue visto. Oliva fue después víctima de otras proscripciones: en 1966 la llegada de Onganía le impidió terminar un trabajo documental sobre el proyecto del túnel subfluvial Hernandarias y en 1977 el proceso lo obligó a renunciar a su cargo docente en la Universidad de Córdoba y a retirarse a Misiones. En 1985 le fue devuelto su cargo, pero desde entonces hasta que decidió apartarse en 1993, se ha topado demasiadas veces con el incomprensible aparato burocrático universitario y con el desinterés de funcionarios pasajeros.

Años más tarde, gente que participó del rodaje de *Los cuarenta cuartos* localizó una copia completa en el exterior y eso permitió exhibirla en un par de ocasiones propicias, como un ciclo de cine político que tuvo lugar en Santa Fe en 1989, o un reciente homenaje a Fernando Birri, cuya actividad al frente del Instituto de Cine de la Universidad proporcionó el contexto necesario para la realización del film.

En 1956 el censo de la vivienda de la ciudad de Santa Fe registraba 924 inquilinatos y conventillos. *Los cuarenta cuartos* testimonia el estado de uno de ellos, ubicado en la zona céntrica. El lugar tenía un total de cuarenta y siete habitaciones y sólo tres baños. El film se inicia con una humilde pareja que, ante la imposibilidad de aspirar a una vivienda propia, se demora mirando vidrieras en las que se exhiben maquetas de edificios en construcción, o intercambian lamentos y caricias en la oscuridad de una plaza pública. A pesar de una primera negativa de ella, terminan pidiendo albergue en el domicilio de los padres de él, que es una de las habitaciones del conventillo. El padre les cuenta su propia historia para justificar el rechazo de la propuesta: él llegó desde el campo mucho tiempo antes, lleno de ilusiones, y nunca pudo abandonar ese lugar. “No es bueno estar aquí para nadie”. No desea lo mismo para su hijo.

Se suceden los testimonios de otros inquilinos, cada uno de los cuales habla de su propio cuarto. Hay una costurera que desde hace tres días retiene encerrado a su hijo junto a ella debido a que tiene mucho trabajo y no puede salir a cuidarlo mientras juega (“*Afuera hay mucho peligro... Se le puede caer encima un pedazo de cornisa*”). Hay un vecino que vive allí desde hace casi medio siglo y tiene en su pieza un altar con la figura de su madre muerta. Hay una mujer que entregó a su hijo en custodia ante la imposibilidad de criarlo en ese ambiente insalubre (“*la miseria no deja otra elección*”). También está el caso de un inquilino al que, según cuentan, se le cayó el techo encima.

Además de los reportajes, hay secuencias que capturan situaciones más intangibles: una tormenta atrona sobre el techo de chapa del conventillo; una madre relata pausadamente un cuento a su hijo en el patio, por la noche, mientras de fondo se escucha la pelea a gritos de una pareja vecina; un borracho vuelve a la madrugada golpeando con su facón las barandas metálicas del pasillo.

John Grierson, patriarca de la escuela documentalista inglesa, pedía que el documental fuera concebido como una “*elaboración creativa de la realidad*”, porque consideraba que actores y escenarios auténticos constituyen la mejor guía para interpretar cinematográficamente el mundo moderno. A su turno, Birri diría que “*peleamos por un cine realista, nacional, popular y crítico*”. En forma consecuente, el material que logró el grupo de la Universidad del Litoral trasunta una claridad conceptual que en varios momentos también alcanza vuelo poético. *Los cuarenta cuartos* conserva intacto su valor testimonial frente a una realidad social que se mantiene prácticamente en el mismo estado.

Un reciente programa de cable reunió al equipo y al realizador de *Los cuarenta cuartos*, alrededor del film recuperado. Su difusión podrá por fin acercarlo al público que debió verlo hace más de treinta años.

1. La primera encuesta social había sido la mítica *Tire Dié*, supervisada por Fernando Birri.

malón

Chau, Acha

Jorge Acha, plástico y cineasta, falleció en su ciudad, Miramar, el 11 de octubre pasado. Tras realizar varias exhibiciones en Argentina y en el exterior, Acha concretó una filmografía breve pero marcada por un sincero entusiasmo experimental que le dio singularidad y, al mismo tiempo, lo marginó de productores e institutos de cine. Tenía un humor excelente y contagioso que dio a sus muchos amigos inagotables oportunidades para recordarlo.

Sus films: *Impasse* (corto, 1969), *Producciones Arena* (1976), *Habeas corpus* (1986), *Standard* (1990), *Mburucuvá* (1996, inconcluso).

Cine-Televisión-Publicidad

CURSO INTRODUCTORIO DE PRODUCCIÓN
EN MEDIOS AUDIOVISUALES
TALLERES INTENSIVOS DE VERANO

Vacantes limitadas

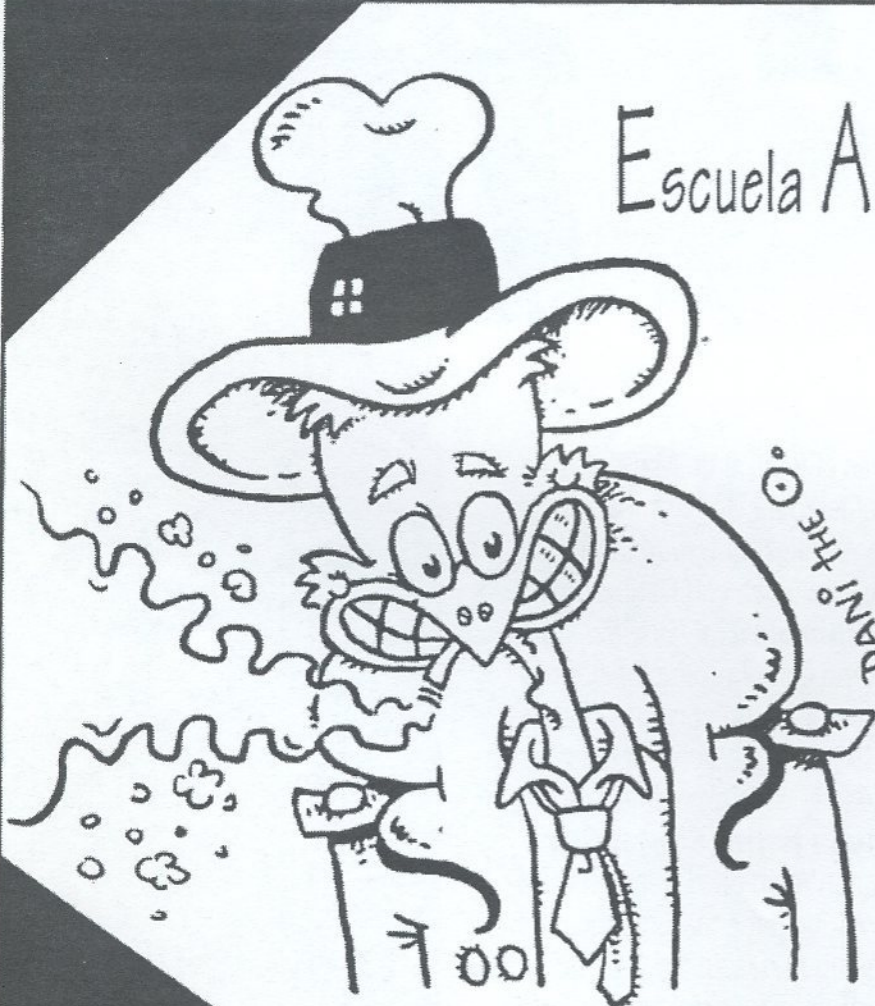
solicitar entrevista a los teléfonos:

806-8774 / 0208 / 7544

777-1491

Ana María Mónaco
Jefa de producción

023-919330 Mar del Plata



eah

Escuela Argentina de Historieta

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.

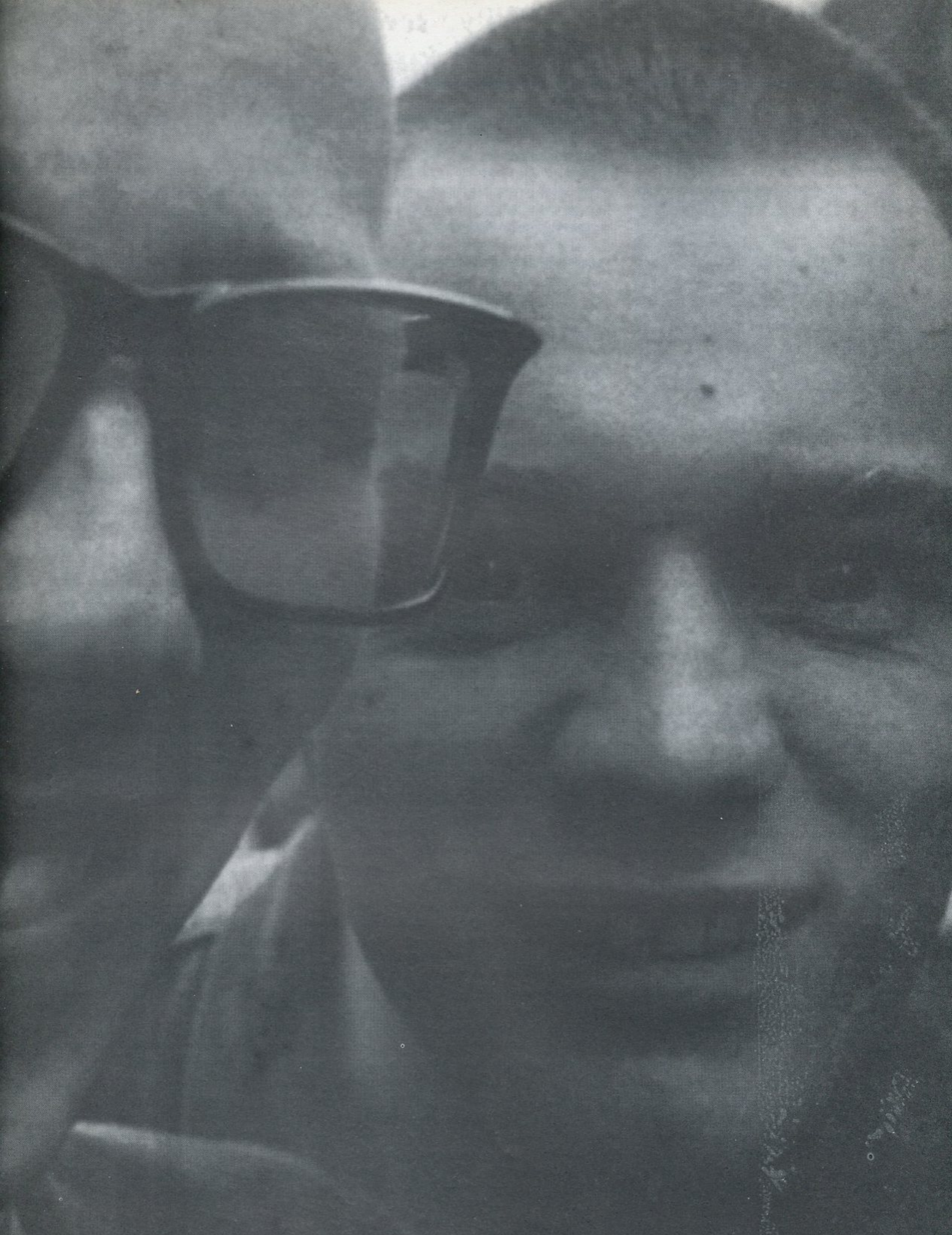
TACTICA



tra ins pot tin

Entrevista exclusiva con Danny Boyle

No fue gracias al festival de Mar del Plata sino al esfuerzo de Guillermina Zabala en Los Angeles, que *Film* logró una entrevista exclusiva con Danny Boyle, realizador de **Trainspottin'**. Boyle integra un equipo con el productor Andrew Macdonald y el guionista John Hodge, que en 1994 compartieron idénticas responsabilidades en la excelente **Tumba al ras de la tierra** (*Shallow Grave*). El libro de Irvine Welsh en el que el film se basa tenía ya una fama marginal cuando Macdonald lo descubrió y el equipo decidió convertirlo en su próximo proyecto



La pertinencia del film es sorprendente. Pese a su inequívoco origen escocés, el protagonista de **Trainspottin'** llega al final del film animado por la decisión de dejar las drogas duras para convertirse en un auténtico *yuppie* menemista. Un par de autos, cable, electrodomésticos en cuotas, una casa en un barrio privado y una interminable lista de bienes conforman las nuevas aspiraciones del héroe en una de las culminaciones más cínicas que haya sabido producir el cine inglés.

Sólo desde una posición definitivamente reaccionaria se puede confundir a **Trainspottin'** con una apología de la drogadicción. Su mayor audacia consiste en respetar la complejidad de su tema al evitar los clichés y prescindir tanto de la mirada unidimensional y moralista que Hollywood tuvo varias veces sobre el tema (**El hombre del brazo de oro**, **El ansia perversa**), como del retrato "realista" que busca operar un efecto por saturación y así se coloca muy cerca del difuso margen del *exploitation* (Christiane F.).

El anuncio del estreno de **Trainspottin'** en Buenos Aires fue acompañado por una de las campañas de prensa más inteligentes de los últimos años. Dado que se trataba de un film anticipadamente conocido como "difícil", su lanzamiento fue en verdad diseñado con un cuidado y una eficacia infrecuentes en la distribución argentina, más propensa a quemar el material que a acompañarlo como corresponde. Sin embargo, a último momento, el estreno no se produjo, en apariencia a causa de amenazas recibidas por el propietario local del film. Al cierre de la presente, después de algunos meses de incertidumbre, se anunció nuevamente el estreno, esta vez para los primeros días de enero.

-¿Hasta qué punto te sorprendió el éxito de Trainspottin' en Inglaterra?

-Mucho. La gente me decía que estaba loco si pensaba que el público iría a ver una película acerca de drogadictos. "A nadie le interesa ver algo tan deprimente", me decían. Aunque las premisas de nuestra película eran muy diferentes a las del tipo de película que la gente pensaba, decidimos no arriesgarlos y trabajar con un presupuesto relativamente bajo. Pensábamos que con el éxito de **Tumba al ras de la tierra** a nuestro favor, un presupuesto muy bajo y con Ewan McGregor encarando al protagonista, al menos íbamos a cubrir los costos de la producción con la distribución en Inglaterra. Pero anduvo mejor que eso.

-¿Cuál fue el presupuesto final?

-Unos 2 millones y medio de dólares.

-¿Había salido el libro a la venta cuando comenzaste a filmar?

-Sí, pero su venta era limitada. Había sólo dos mil copias en Escocia y los únicos que lo conocían eran los aficionados, los que crearon el llamado "culto a la cocaína". Parece un poco absurdo pero la gente crea cultos para todo: las películas de Tarantino son llamadas películas de culto. El verdadero significado de la palabra "culto" se refiere a algo limitado, exclusivo, algo que sólo los iniciados pueden reco-

nocer. Pero ahora es un término que se usa con fines lucrativos.

-¿Cómo comenzó a desarrollarse el furor Trainspottin' en Inglaterra?

-Una vez que empezamos a filmar la película, la reacción de la gente comenzó a propagarse por las calles. Aunque creo que la culminación de ese entusiasmo se produjo con el estreno de la película, gran parte ya provenía del libro, que es fenomenal. Poco a poco el libro se empezó a pasar entre la gente y logró tal reputación que hasta aquellos que nunca habían leído un libro en su vida lo tenían en su biblioteca. Se transformó en el libro de cabecera en los bares y clubes nocturnos. En medio de la noche se para la música y la gente lee algunos de sus párrafos. Cuando estábamos recorriendo posibles barrios para filmar la película, nos encontrábamos con que en casi todas las casas estaba el libro en la biblioteca. En mi opinión esta revelación literaria, nueva para muchos, se debe al constante y decadente postmodernismo irónico que refleja la literatura inglesa hace años. La mayoría de los escritores escriben acerca de ellos mismos, no buscan historias. Parecería que ya no existen historias en el mundo moderno. Terminan cayendo en un círculo vicioso que no los lleva a ningún lado. En medio de este escenario aparece **Trainspottin'** y despliega una historia llena de personajes y de vida. No tiene ni una gota de ironía postmoderna, encierra mucho cinismo pero no ironía.

-¿El éxito del libro te motivó a hacer la película o te echó hacia atrás?

-Cuando leímos el libro todavía no era tan conocido. Es más, sentimos que estábamos descubriendo algo que sería historia. Con mucho respeto y siendo un escritor colega de Irvine Welsh, el guionista John Hodge no estaba muy convencido de escribir la adaptación porque sabía que iba a ser muy difícil transcribir todo el potencial de la obra en una hora y media de película.

-¿Tenía problemas con la estructura del libro o con el contenido?

-La estructura fue lo que lo asustó un poco, quizá por la sensación que despierta cuando de repente aparece todo un fluido de personajes, situaciones y emociones al mismo tiempo. En la actualidad ya no se podría adaptar al cine porque su alta reputación entre la gente no lo permitiría. La época en que la hicimos fue la adecuada.

-¿Qué expectativas tenés para su estreno en los Estados Unidos?

-En realidad no estoy seguro y las veces que la prensa me lo ha preguntado metí la pata, porque dije que no creía que fuera muy exitosa. Los publicistas en la distribuidora me querían matar pero la realidad es que nuestra película previa recaudó sólo tres millones de dólares en Estados Unidos. La mayor parte de la gente con la que hablé no la había visto. Así que lo lógico es pensar que ésta tampoco será un gran éxito.

Como nuestra próxima película va a ser rodada en Estados Unidos, sentí que necesitaba recorrer el interior del país. Decidí manejar solo desde Nueva

York a Los Angeles y fue una experiencia fabulosa, porque pude ver la realidad norteamericana con mis propios ojos. La idea que se tiene de esta cultura en Inglaterra es bastante cínica. Hay una crítica al marcado patriotismo, al positivismo, al típico recibimiento con el corazón abierto, la tarta de manzana y todos esos ornamentos. Pero cuando hablé con gente de Arizona y de otras provincias del centro oeste me sorprendí mucho. Fue una experiencia que me afectó y cambió mis opiniones.

-¿No sentiste que era todo una ironía?

-No. Me pareció que la gente se sentía realmente positiva, saludable y religiosa. Acarreaban todas esas cualidades que nosotros los ingleses criticamos, pero esta vez las sentí auténticas. Esta gente quiere pertenecer a un lugar y quieren estar juntos. En **Trainspottin'** se ve exactamente lo opuesto: un grupo de jóvenes que no quiere pertenecer a ningún lugar ni a ninguna cultura. Representan el cinismo inglés, el humor negro. No necesariamente al derrotismo, aunque también tienen algo de eso, pero sí a la autodestrucción y la ruptura de sistemas. Si ponés a un personaje heroico frente a los ojos de un inglés puede llegar a sobrevivir por una milésima de segundo, lo suficiente para que lo identifique y luego, lo destruya. En Norteamérica hay un respeto muy fuerte hacia la figura del padre y se le presta mucha atención al día del padre. Al observar esto me doy cuenta por qué *The Simpsons* tienen tanto éxito y está tan bien escrito. En Inglaterra, en cambio, no existe ese sentimiento tan profundo hacia la figura paterna.

-Pero supongo que el día del padre también lo celebran...

-Sí, pero el sentimiento que tiene un hijo hacia su padre no es el mismo. El padre no está considerado una figura de inspiración que te ayuda a tomar decisiones y moldea tu personalidad a través de consejos y ejemplos. Leí una encuesta hecha en Estados Unidos, según la cual un cincuenta y cinco por ciento de los jóvenes reconoció al padre como su figura de inspiración. Esto es extraordinario. Imagino que si se hiciera la misma encuesta en Inglaterra se conseguiría apenas un diez por ciento.

-¿A quiénes te parece que nombrarían en su lugar?

-No sé, a Nelson Mandela... gente así. Pareciera que tiene que haber cierta distancia para que una figura sea considerada un modelo.

-¿Te parece que en el norteamericano esa actitud se debe a su inocencia?

-No sé si es inocencia, pero me sorprendió mucho descubrirlo y me hizo reflexionar sobre mi propia posición frente al tema.

-¿Cómo definiste estas cualidades distantes en el joven inglés de tu película?

-Están reflejadas en la textura visual del film y en las decisiones que toman los personajes. Leí un artículo muy interesante sobre el cinismo, que lo define como particularmente arraigado en las grandes ciudades de Inglaterra. Es algo oscuro y está también presente en **Trainspottin'**. Muchas áreas urbanas, de esas que aparecen en las pesadillas,

están impregnadas de este humor irónico e ingenioso cuyo único fin es destruir todo lo que encuentra a su alrededor, ya sea una creencia, un valor... Predica soluciones negativas y catastróficas para la sociedad.

Es interesante: mucha gente se pregunta de dónde surge semejante sentimiento y ese artículo lo explica. Dice que es algo que la sociedad viene acarreado desde la primera guerra mundial, cuando las ciudades se vaciaron de hombres, porque se iban a pelear. La gente que se quedó a esperarlos —mujeres, niños y ancianos— perdieron las esperanzas poco a poco cuando fueron viendo que la guerra terminaba y los hombres no volvían. Y así por varias generaciones la sociedad sintió la ausencia de los hombres y creó poco a poco un escepticismo muy fuerte.

-La película presenta una dinámica casi surreal en la relación entre los jóvenes drogadictos y sus padres.

-En el libro, Welsh insiste en que no les eche la culpa a los padres. "*Hagas lo que hagas, no caigas en el círculo vicioso de víctima y culpable*", dice en una parte del texto. La tendencia de la sociedad es señalar con el dedo a la escuela, a las instituciones gubernamentales, a los padres, al desempleo... Welsh dice que todos estos aspectos influyen pero no son el motor del problema, que en realidad se encuentra en el mundo interior del protagonista Renton. En el libro los padres están presentados como gente muy buena, cariñosa, con intenciones de ayudar a su hijo, aunque la realidad no demuestra lo mismo.

Cuando investigamos sobre la vida de varios drogadictos descubrimos que en general son los padres los primeros en abandonarlos. El resto de la familia y las madres suelen apoyarlos todo el tiempo. Muchos drogadictos recuperados nos decían que sentían una tremenda culpa por la pena tan grande que habían causado a sus madres.

-¿Qué significado tiene el término "trainspotting" en Inglaterra?

-*Trainspotting* es un antiguo hobby inglés de la época de los trenes en Inglaterra. Había algo así como coleccionistas, llamados *trainspotters*, que se dedicaban a anotar el número y el nombre de cada tren que veían pasar por la estación. Luego hacían una lista, se la mandaban a otro coleccionista en otra ciudad y así se intercambiaban la información. Era como una versión primitiva de la Internet. Era un simple hobby, porque estos coleccionistas de datos no trabajaban para las compañías de ferrocarriles y la información que recolectaban no servía realmente para nada.

Desde fines de los ochenta la gente comenzó a adjudicarle otro significado al término *trainspotting*. Se empezó a usar para designar a cualquiera que estuviera obsesionado por cosas triviales. Está relacionado con la idea de conquistar un área de información a través de la acumulación de datos. Alguien que se dedica a recolectar y saber todo acerca de la vida y la carrera de Sean Connery, por ejemplo, que pese a haber hecho algunas películas muy malas es un héroe en Inglaterra. Cuando esta perso-

na obsesionada con Sean Connery está en una reunión, puede desplegar su conocimiento y transformarse en el centro de la atención.

El avance de la tecnología ha puesto al hombre en una posición inferior. Las computadoras gobiernan nuestras vidas y parecería que el hombre tiene la necesidad de sentir que todavía es capaz de controlar, por lo menos, un área del conocimiento. En la película, Renton sabe todo acerca de cada droga legal o ilegal que anda dando vueltas por la calle. Con mucha paciencia, pasa horas y horas anotándolas y preparando listas que no le sirven para nada. Es una información insignificante.

-¿Por qué rechazaste la dirección de Alien 4?

-Nos ofrecieron el proyecto al productor Andrew Macdonald y a mí, y lo íbamos a hacer. Nunca me resistí. De hecho, me encantan las películas grandes y me gustaron *Alien* y *Aliens*. La cuarta película está muy bien escrita; el guionista fue George Sweedney, que colaboró en *Toy Story*. Pero a medida que nos fuimos involucrando en el proyecto nos dimos cuenta de que el proceso se había transformado en algo bastante complicado en el aspecto técnico, especialmente ahora, después de un verano lleno de películas con efectos especiales. Todo está hecho con *storyboards* y por computadora. La desventaja es que se tiene menos tiempo de trabajo con los actores, que es lo que más me interesa.

-Decidiste quedarte con lo chico pero conocido...

-Sí, algo así.... Aunque me encanta ver ese tipo de películas. Voy a ver *Alien 4*; no fui a ver *El día de la independencia* porque no me interesó demasiado la historia, pero fui a ver *Twister*....

-Tanto en Tumba al ras de la tierra como en Trainspottin' se subrayan como temas la amistad, la ambición y la búsqueda del dinero. ¿Cómo conectas esos temas con tu propia vida?

-En realidad, el motor inicial de las dos películas fue la historia y no tanto las obsesiones de los personajes. Éstas aparecen en la película pero no son parte de la idea original. No son películas acerca de historias personales, al contrario: son acerca de historias colectivas. Un aspecto que tienen en común es la amistad. No sé si todo el mundo comparte mi idea, pero pienso que a medida que el hombre madura va perdiendo amigos, quizá más que las mujeres. Llega un momento en el que miras a los muchachos con los que acostumbrabas salir y te das cuenta de que ya no sos amigo de ellos.

Otro de los aspectos relacionado con ambas películas es la lotería. Durante mucho tiempo en Inglaterra no teníamos lotería y todo el mundo se la pasaba criticando a todos los países que la tenían. Hace tres años la pusieron y fue impresionante ver cómo la gente salió en estampida a comprar su billete. En los diarios apareció un concurso muy interesante a través del cual podías ganar premios si denunciabas a algún vecino que hubiera ganado la lotería e intentaba mantenerse anónimo. Hubo gente que ni bien veía que su vecino se compraba un auto nuevo corría al periódico con la foto de la ca-

entrevista de **Guillermina Zabala**
(desde Los Angeles)
introducción por **Fernando M. Peña**



sa. Esa es una de las razones por las que pienso que *Tumba al ras de la tierra* y *Trainspottin'* tuvieron tanto éxito en Inglaterra. Con la negación de la ayuda familiar, la gente ha cambiado. Sea en forma activa o pasiva, hay muchos cambios.

-¿Piensas que las inevitables críticas negativas a la película se deben, como dicen muchos, a su glorificación de las drogas?

-No es la intención del libro entregar un principio moral como si fuera un remedio prescripto para solucionar el problema de la droga. Una lección moral no hace sentir mejor a la gente que no se droga; al único que ayuda es a Bob Dole, quien, estoy seguro, se siente muy orgulloso de sus discursos. Lamentablemente, la realidad es que a un drogadicto ese tipo de mensajes le entra por un oído y le sale por el otro. No le interesa escuchar principios morales porque éstos no reflejan la realidad de un enfermo de droga. Uno de los problemas mayores que presenta la drogadicción es que la mayoría de la gente no lo hace para suicidarse, ni para sentirse enfermos: se drogan porque la pasan súper bien o al menos creen que van a pasarla bien. Es más, la mayor parte del tiempo realmente se sienten muy bien. Creo que si la gente siente que la película glorifica las drogas es porque sus personajes lo hacen, especialmente al principio y sobre todo a través de las imágenes que procuran reflejar la energía que estos jóvenes despiden.

¿ Tenés muchas novias en Argentina?
-Eh... algunas.
El diálogo tiene lugar en una plaza de Nueva York, entre Rosario Dawson, una de las protagonistas de **kids**, y un argentinito desprevenido y turista. Es un momento documental puro en un film que a lo largo de todo su metraje pone en cuestión los límites entre el relato de ficción y la reconstrucción realista. En el argentinito sorprendido por la cámara de Larry Clark y por su joven actriz hay una elemental intención de aparentar. Ella, en cambio, actriz o personaje, sabe perfectamente de lo que habla, como queda claro en una extensa charla sobre experiencias sexuales que la joven comparte con un grupo de amigas. El sexo adolescente es el tema casi exclusivo de este film.

Larry Clark cumplió 54 años y tiene una historia movida. Desde su juventud en Oklahoma suscribió al sexo fácil y a las drogas de consumo legal (*"los inhaladores nasales que salieron al mercado inmediatamente después de la guerra contenían 150 miligramos de pura anfetamina"*). Pasó dos años en el ejército y cuando regresó *"Todo el país estaba en la droga"*. Paralelamente Clark se había empeñado en el registro fotográfico de todo lo que lo rodeaba y eso le permitió publicar *Tulsa* (1971), un primer libro de fotografías tomadas entre 1963 y 1970 que la crítica Amy Taubin describe en *Sight & Sound* como *"una mirada desde adentro sobre la cultura adolescente de la droga en Oklahoma"*. El libro tuvo una excelente recepción crítica, pero Clark dice que durante la década siguiente anduvo demasiado dado vuelta como para agarrar de nuevo la cámara de fotos. De hecho, en 1975 le disparó a una persona durante un juego de naipes y fue a parar a la cárcel, donde permaneció durante cuatro años. Después publicó otros dos libros, *Teenage Lust* (*Lujuria adolescente*, 1983) y *Larry Clark 1992*. En el intervalo se casó, tuvo tres hijos y puso su vida en perspectiva: *"Era bastante joven—tendría veinte o veintiuno—y recuerdo haber tomado una decisión acerca de ser bueno o ser malo, acerca de todas las cosas de cuando uno es chico: esas líneas que no se cruzan y esas cosas que no hacen. Recuerdo haber decidido. Tuvo que ver con pegarle a alguien para sacarle plata. Ese fue el gran giro de mi vida, el momento en que comencé a jugar de acuerdo con reglas diferentes. Es obvio que hay momentos en los que uno toma decisiones y se ríe de ellas, se piensa que no son importantes"*.

Enseñando a uno de sus hijos a andar en patinete, Clark entró en contacto con un grupo de jóvenes *skaters* del Washington Square Park en Nueva York. Tras frecuentar el lugar durante seis meses, Clark tuvo la suficiente confianza con ellos como para percibir —por ejemplo— que el grupo permanecía inmune a las empeñosas campañas de sexo seguro que abruman periódicamente la ciudad. Lo único que los muchachos entendían por prevención era tratar de seducir exclusivamente a jóvenes vírgenes. A pesar de la relación casi mimética que se había dado hasta ese momento entre Clark y el

grupo, el hombre sintió de pronto encima de sus espaldas todo el peso de su medio siglo de vida: *"Me escandalizó. No me gusta decirlo porque al fin y al cabo tengo una imagen que mantener, pero la verdad es que me dejó perturbado: estos chicos no usaban condones"*.

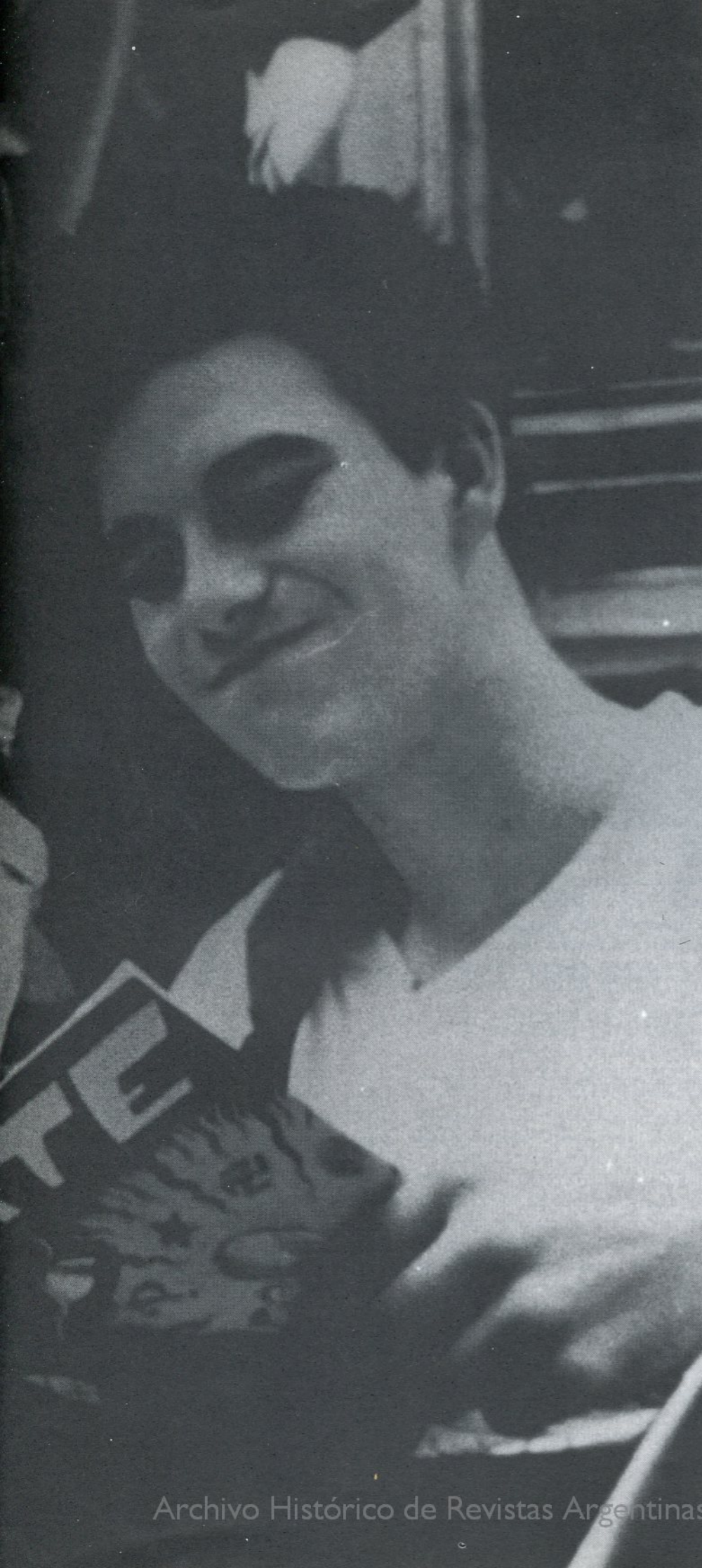
Así motivado y aprovechando que uno de los *skaters*, llamado Harmony Korine, le había mostrado guiones que escribía como aficionado, Clark decidió hacer un film. Pidió a Korine una historia sobre la cuestión de las vírgenes y sólo le indicó que en alguna parte hiciera referencia al SIDA. Su propia experiencia marginal le indicó el tono: *"Quería hacerles ver el problema. Quería aconsejarlos, aunque detesto admitirlo. Pero desde el instante en que lo hiciera evidente, estaba claro que no funcionaría. No se les debe golpear con esa mierda por la cabeza, hay que ser sutil. Recordé entonces cómo reaccionaba yo cuando era chico, y eso me ayudó a realizar el film. Utilicé a los skaters porque tienen estilo y presencia. Además, todo el mundo los odia y eso los obliga a ser duros y frontales. Los echan a patadas de todas partes, la policía los detesta... son algo así como proscritos"*.

Clark logró el apoyo de Gus Van Sant como productor ejecutivo, quien pudo percibir en el tratamiento del proyecto afinidades con sus propios films *Mala noche* (1985) y *Drugstore Cowboy* (1989), y como director de fotografía convocó a Eric Edwards, colaborador regular de Van Sant. El grano, el uso de las fuentes de luz naturales y la cámara en mano en total función de los movimientos de los actores son los recursos básicos mediante los cuales Edwards logró para **kids** un aspecto realista (o "semidocumental"), que en este caso no tiene que ver con la intención de documentar nada sino con la de lograr un aspecto despojado, en el que la ausencia de toda prolijidad formal equivale a la ausencia de un mensaje aleccionador tradicional.

La película ha generado todo tipo de discusiones desde su estreno, que tuvo lugar en el Sundance Film Festival en enero de 1995. Luego fue comprada por la distribuidora Miramax, que le impuso breves cortes pero de todas formas no pudo comercializarla porque la empresa tiene un convenio con la Disney que le impide distribuir films prohibidos para menores de 17 años. Miramax terminó creando una subsidiaria denominada Shining Excaliber,



kids *Sangre de vírgenes*



para poder estrenar **kids** y cualquier otro título de alta calificación que se presente de ahora en más. En Inglaterra sólo pudo exhibirse después de grandes vacilaciones y dos cortes de aproximadamente un minuto cada uno. La mejor defensa del film ya la escribió Amy Taubin para *Sight & Sound*: “*No hay nada aquí que pueda sorprender a los adolescentes o a los adultos que no hayan renegado del recuerdo de su propia adolescencia. Sucede simplemente que se trata de algo que nunca antes había llegado a la pantalla. No en primer plano, sostenido y austero. En ese sentido, es una revelación*”.

Como *Sight & Sound* es una revista políticamente correcta, en un número posterior publicó opiniones opuestas de dos colaboradores sobre el film. Para uno de ellos, **kids** es “*la obra madura de uno de los más perceptivos cronistas de la adolescencia traumatizada*”. Para el otro, se trata de un film racista, sexista, misógino, “*profundamente reaccionario*” y pornográfico. Se queja de “*estos no son chicos radicales con valores alternativos. Todas las formas de transgresión a las que se dedican son simplemente reflejos exagerados de los valores conservadores y dominantes de la cultura*”. Pero resulta que **kids** no es una película políticamente correcta y uno de sus mayores méritos consiste precisamente en reflejar una sociedad racista, sexista, misógina, profundamente reaccionaria y pornográfica. Lo hace precisamente porque los valores conservadores son los dominantes en la cultura. En este mundo, y no por culpa de Larry Clark, muchos adolescentes urbanos tienen sexo irresponsable, le pegan a la gente y le gritan “puto” a todo aquel que juzgan homosexual.

La única fórmula que se hace explícita en el film es “*Si querés ser feliz, no pensés*”. El consejo parece terrible, pero es sintomático de una ausencia de reflexión que es bastante norteamericana y que preserva de algún modo la inocencia de los protagonistas. Esa es una diferencia mayor entre **kids** y la inglesa *Trainspottin'*, también célebre por abrazar un tema marginal desde un punto de vista inusual. Mientras los chicos de **kids** van tropezando por la vida impulsados por una sensualidad inmediata e inconsciente, el Renton de *Trainspottin'* sabe perfectamente cuáles son las consecuencias de la heroína, por qué la elige y a qué tipo de sociedad resigna su participación cuando lo hace. “*Los escoceses somos la última mierda del planeta*”, dice, algo que jamás podrían articular los protagonistas de **kids**.

Este no es uno de esos films que “gustan o no gustan” o que Maltin despacha como “*...not for all tastes*”. Al confrontar a cada uno de sus espectadores con algo tan personal e íntimo como las propias pautas morales o la propia historia sexual, **kids** estimula toda la gama posible de reacciones entre el amor y el odio. Es en ese sentido que se aproxima a la vida, de un modo mucho más eficaz que su superficie realista.

Las citas textuales de Larry Clark, así como la mayor parte de la información de esta nota, surgieron de cuatro artículos publicadas por *Sight & Sound* en los números de noviembre 1995 y mayo 1996.

por **Fernando Martín Peña**

i



!

Lubitsch un creador de la comedia americana

(por Homero Alsina Thevenet)

Medio siglo después del fallecimiento de Ernst Lubitsch en 1947, es notable la unanimidad con que críticos, historiadores y colegas manifiestan su admiración por un alemán a quien designan como un creador mayor de la comedia cinematográfica americana. En casi todo texto sobre su obra, el "toque Lubitsch" es una mención frecuente, aunque rara vez se aporta una explicación de esa varita mágica. Entre la admiración manifestada por sus colegas, es relevante acotar la de su libretista y amigo Billy Wilder, que alguna vez se declaró también su alumno. En 1987, cuando recibió del American Film Institute un reconocimiento formal por la obra de toda su vida (el *Life Achievement Award*) Wilder señaló públicamente que debía ese premio a que Lubitsch ya había fallecido, porque de lo contrario lo habría recibido con mayor justicia.

Algo similar había ya hecho la Academia de Hollywood en sus premios de 1946, entregados a comienzos de 1947, seis meses antes de que Lubitsch muriera por sucesivos ataques al corazón. La Academia le dio un premio especial, también por la obra conjunta de su vida, y de esa ceremonia quedó una foto del director, vestido de etiqueta, con la estatua del Oscar en la mano, pero mostrando en el rostro los síntomas de una enfermedad penosamente sobrellevada. Y poco después, cuando Lubitsch falleció, quienes asistieron a los actos y portaron su ataúd en la penosa ceremonia final fueron personalidades eminentes incluyendo a Thomas Mann, Douglas Fairbanks, Jr., Leo McCarey, Rouben Mamoulian, Louis B. Mayer, Walter Wanger, William Wyler, Darryl F. Zanuck, entre otros nombres que Scott Eyman enumera en su reciente y prolija biografía del director. Pocos humoristas terminaron por ser tratados con tanto respeto.

La paradoja del caso es que todos esos homenajes fueron tardíos, mientras en vida Lubitsch sobrellevó conflictos y fracasos, que Eyman también detalla con ecuanimidad. En los veinte años transcurridos desde la fundación de la Academia en 1927, Lubitsch hizo 24 películas, como director o productor. Ninguna de ellas obtuvo el premio mayor. Allí aparecen un premio al libreto (en 1928, cuando el Oscar todavía no se llamaba Oscar) y otro premio a la dirección artística (1934), en ambos casos para colaboradores suyos. Hay seis candidaturas fracasadas para el director y sus películas, pero el dato notable es la cantidad de omisiones totales, o sea los casos en que las películas de Lubitsch no llegaron siquiera a la etapa de la candidatura preliminar. Esa lista abrumadora incluye, desde 1930, *Monte Carlo*, *Un ladrón en la alcoba*, *Si yo tuviera un millón*, *Rumbos de vida*, *Deseo*, *Angel*, *La octava mujer de Barba Azul*, *El bazar de las sorpresas* y *Cluny Brown*, exactamente los títulos que definen a Lubitsch como innovador de la comedia. Igual a lo ocurrido después con Greta Garbo y con Chaplin, la Academia terminó por subsanar con un Premio Especial lo que había omitido advertir antes. El punto ilustra la relatividad de los premios anuales que Hollywood se concede a sí mismo.

También ilustra la relatividad de las evaluaciones críticas. Cuando Eyman recorre la carrera del director, título a título, también transcribe las frecuentes objeciones de los cronistas a ideas ingeniosas malogradas, a comediantes que no habrían estado a la altura de las exigencias (Gary Cooper, Fredric March, Miriam Hopkins), al escapismo o irrealidad de los argumentos. No eran objeciones triviales, pero la suma demuestra que la veneración por Lubitsch llegó después. Suele ocurrir.

Los comienzos

Antes de imponerse en el cine americano, Lubitsch se benefició de su experiencia en el cine alemán, como argumentista, actor y director, en algunos casos junto a quienes después llegarían a la fama, como Emil Jannings y Pola Negri. Un mérito de esta biografía de Eyman es haber buscado esos títulos iniciales, en su mayoría encontrados en el festival italiano de Pordenone, dedicado al cine mudo. En la documentación final, Eyman enumera 38 títulos alemanes, a lo largo de una década. Buena parte de ellos son cortos de un rollo, creados y actuados por Lubitsch, en una línea cómica equivalente a la que en esas fechas cultivaban Mack Sennett y Charles Chaplin en Estados Unidos.

En ese período, un dato pertinente y asombroso es que en 1917, en plena guerra mundial, se haya fundado en Alemania la poderosa empresa UFA, que tendría larga vida y que desde el comienzo explotó doscientas salas alemanas y otras en el exterior. En ese apogeo de un cine de entretenimiento, Lubitsch se lanzó a actuar, desafiando la voluntad de su padre. Se inició en el teatro bajo el eminente Max Reinhardt y recibió de éste una enseñanza que después subrayaría como esencial: la de prever por escrito los problemas de producción, manteniendo una seria conducta profesional para encarar teatro y cine, así se tratara de un material de entretenimiento superficial. Su respeto por los problemas de la producción importaría después en Hollywood. Como lo señala su biógrafo Eyman, allí el director llegó a enterarse rápidamente de cómo el sistema de producción había terminado por aniquilar a ciertos artistas brillantes como Rex Ingram, Maurice Tourneur, Josef von Sternberg o Erich von Stroheim, así que él no estaba dispuesto a propiciar su propia caída proclamándose como artista.

En ese período de aprendizaje alemán, que duró diez años, su progreso fue muy rápido, llegando a dirigir costosos dramas de época y reconstrucciones de ambientes exóticos, en una lista que incluye *Carmen* (1918, sobre Merimée), *La princesa de las ostras*, *Madame Dubarry*, *Sumurun*, *Ana Bolena*, *Los amores del Faraón*. Parte de ello fue comprado por la First National o por Paramount para su distribución en Estados Unidos, con lo cual la buena fama de Lubitsch cruzó el océano.

Pero como lo señala su biógrafo, esa fama se apoyaba en un equívoco, porque Estados Unidos estaba adquiriendo los dramas de época y las vastas reconstrucciones de escenografías y vestuarios, sin

enterarse de que su director poseía un talento cómico más importante. En segundo lugar, esas películas fueron cortadas, subtítuladas y deformadas, a tal punto que hoy sería difícil rastrear su concepción original, y encima de ello las empresas distribuidoras procuraron ocultar el origen alemán de ese material, protegiéndose de la extendida resistencia nacionalista que había provocado la guerra. En 1921, cuando Lubitsch visitó Estados Unidos por primera vez, comprobó personalmente la fuerza de esa xenofobia. Había pensado llegar a Hollywood para asistir al lanzamiento de *Los amores el Faraón*, pero no pasó de la costa atlántica. Recibió desagradables llamados telefónicos y cartas que lo definían como persona-non-grata y como enemigo natural del cine americano. Volvió rápidamente a Alemania, pero ya había advertido las ventajas de técnica y producción que supondría trabajar en Estados Unidos, aunque en verdad no sabía siquiera hablar en inglés.

Ese paso se hizo obligatorio, sin embargo. Tras la derrota en la guerra se produjo el desastre en la economía alemana, con una inflación delirante que comprometía su posibilidad de trabajo.

La patrona

En 1922 Mary Pickford tenía 29 años y había llegado a ser la productora de sí misma, tras sus éxitos personales de los años previos y tras la fundación de la empresa Artistas Unidos (con Fairbanks, Chaplin y Griffith, 1919). Como actriz se había impuesto durante toda una década, interpretando papeles de niña y adolescente en *Ricitos de oro*, *Rebeca de la granja del sol* y otras comedias juveniles que la niña Shirley Temple repetiría en el cine sonoro. Contra esa apariencia inocente, Pickford era además una astuta empresaria. Cuando escribió años después su *Autobiografía*, Chaplin dejó constancia de su asombro ante la solvencia con que Pickford manejaba el conocimiento de bonos, amortizaciones y artículos de contratos. Era así muy lógico que al buscar papeles adultos para superar sus precedentes, Mary Pickford contratara a un director alemán que ya había obtenido cierta fama en América y en Hollywood mismo. En ese momento, también Chaplin, Griffith y otros productores estaban buscando por diversos caminos la superación de su obra anterior.

En diciembre de 1922 Lubitsch viajó desde Alemania junto a su mujer Leni y a su asistente Henry Blanke, que con el tiempo se convertiría en importante productor. Tras acuerdos preliminares con intermediarios, en New York y en Chicago, el director llegó a California, entró en contacto con su jefa y se enteró de que era sólo un subordinado. No se haría el proyectado *Fausto*, porque la madre de Mary Pickford objetaba que ésta pudiera interpretar a una madre soltera. A su vez, Lubitsch rechazó el plan sustitutivo de rodar Dorothy Vernon, una novela semi-histórica ambientada hacia 1600, alrededor de Elizabeth I y María Estuardo. Finalmente ambos transaron en adaptar una pieza teatral fran-

El famoso toque

En un mal día de 1930, Lubitsch salió a la calle, advirtió que llovía, retrocedió a su casa para buscar un sombrero, se lo puso y advirtió que no era suyo. Por allí llegó a descubrir que su esposa Leni lo estaba engañando con el escritor Hans Kraly. Era un trago amargo para un director que durante una década había hecho bromas sobre la conducta sexual ajena.

En 1934 dirigió *La viuda alegre*, que muestra al rey y a la reina en su alcoba. El rey sale, saluda al oficial de la guardia (Chevalier), baja la escalera, advierte que ha olvidado el cinturón de su uniforme y retrocede para buscarlo. Cuando se lo coloca, comprueba que le queda estrecho. El espectador sabe entonces, sin otro agregado, que Chevalier está en la alcoba con la reina.

Ese es el modelo del famoso "toque Lubitsch", utilizando elementos físicos para expresar situaciones. En *Forbidden Paradise* (1924) la protagonista es la zarina Catalina II de Rusia (1729-1796), famosa devoradora de hombres. Toma como amante al oficial Alexei, queda satisfecha con sus servicios y le obsequia una medalla. Después hay una cena en el palacio, llena de oficiales de la corte. Todos llevan una medalla igual a la de Alexei. Aún después, el canciller introduce en la corte al embajador francés. Poco más tarde, el embajador sale con una medalla idéntica y es felicitado por el canciller, elogiando su velocidad y eficacia.

Billy Wilder contó después que en los escenarios de *La octava mujer de Barba Azul*, la gran tienda de París tenía en la puerta los letreros *English Spoken*, *Si parla italiano* y *Manspricht Deutsch* que fue Lubitsch quien agregó una línea: *American understood* (se entiende americano).

Aún mejor fue el otro detalle de *Ninotchka*, también narrado por Wilder. Dos tomas de una percha muestran cómo tres delegados soviéticos en París han cambiado sus sombreros rusos de piel por los sombreros de copa que informan su adaptación. Y cuando hay que notificar que *Ninotchka* (Greta Garbo) se está adaptando a las costumbres de Occidente, el cambio queda expresado en dos breves escenas. En la primera ella protesta contra los ridículos sombreros femeninos que se publicitan en las vidrieras de París; en la segunda está probando uno de esos sombreros frente al espejo, tras asegurarse de que ha dejado cerrada la puerta. Como lo expresara en sus convicciones sobre el cine, Lubitsch quería que la cámara fuera elocuente y que el diálogo fuera llevado al mínimo. Nunca quiso definir al "toque Lubitsch" del que hablaban los críticos, porque eso llevaría demasiadas palabras.

cesa, *Don César de Bazán*, cambiando el título a *Rosita*, lo que reforzaba a la actriz como estrella. No era la primera vez que Lubitsch trataba con una diva autoritaria, tras sus roces con Pola Negri en Alemania, pero era en cambio la primera vez que esa diva tenía el poder en su mano. Entre risas y comentarios festivos por el mal inglés de Lubitsch, la actriz aceptó autoridad del director durante el rodaje, pero en cambio se reservaba la palabra final sobre gastos y sobre el montaje definitivo.

Así Lubitsch fue un destacado precursor de la enorme inmigración europea a Hollywood, que en la década de 1920 incluía a directores como F. W. Murnau, Víctor Sjöström, Mauritz Stiller, William Dieterle, Michael Curtiz, a intérpretes como Greta Garbo, Pola Negri, Emil Jannings y Conrad Veidt, más otros nombres de fotógrafos, escritores y decoradores. El cine americano era el nuevo rico que podía permitirse esa importación. Cabe recordar que muchos de sus empresarios eran europeos o hijos de europeos y que la diferencia de idioma era un problema menor en la época del cine mudo. Pero los directores sufrieron la pérdida de su independencia creativa. El punto fue planteado por Lubitsch al productor Jesse Lasky, que había sido intermediario en el contrato con Pickford. No llegaron a un acuerdo. En junio 1923, apenas seis meses después de su llegada, el director se disponía ya a cancelar todo proyecto y regresar a Alemania.

Ahora la Warner

La permanencia del director en América fue resuelta por Harry Warner, uno de los famosos Warner Brothers. Hasta ese momento la WB sólo había logrado buenos resultados con las diversas películas del perro Rin-Tin-Tin, un astro de las matinés. Igual a lo ocurrido antes con Pickford, obtener a Lubitsch podía ser un paso hacia el prestigio en una empresa que había tenido escaso vuelo. El nuevo contrato previó seis películas en tres años, una remuneración de 60.000 dólares por cada una y, aún mejor, una autonomía total en el rodaje y en la elección de colaboradores.

Las seis películas inmediatas, entre 1924 y 1926, fueron el comienzo de la fama de Lubitsch como director de comedias. Se ha señalado que ese grupo, junto a *Foolish Wives* de Von Stroheim (1922) y a *Una mujer de París* de Charles Chaplin (1923) marca un límite en la evolución de la comedia americana. Hasta ese momento, a los personajes de las comedias se los veía moverse o correr o pegarse, pero en la nueva etapa se los veía pensar. Vivían situaciones creíbles, generalmente relacionadas con el amor, el matrimonio, el flirteo, el adulterio y esas situaciones eran expuestas en tiempo presente, con recursos visuales y con un mínimo de explicaciones verbales sobre antecedentes.

La explicación del cambio era que Lubitsch había advertido que, contra la simpleza de los argumentos americanos, podía oponer la mayor complejidad psicológica de los dramas y las comedias de Europa. Lo prueba la lista de autores originales

que utilizó: Lothar Schmidt, Lajos Biro, Melchior Lengyel, Victorien Sardou, Oscar Wilde, Henri Meilhac. Igual que en el teatro europeo, el tono podía ser irónico, sofisticado, aludiendo a la relación sexual sin recurrir a una sola escena erótica ni a un solo desnudo. En la nueva etapa, el cine podía insinuar un papel femenino más agresivo en la relación amorosa, lo que ya era una novedad, y recoger, como lo señala el historiador Herman Weinberg, una observación de Alejandro Dumas: "*las cadenas del matrimonio son tan pesadas que para arrastrarlas hacen falta dos personas, a veces tres*". No fue casual, desde luego, que la acción de esos argumentos haya sido trasladada a París, a Viena, a reinos exóticos, como lo hicieran Stroheim y Chaplin y como lo seguiría haciendo Lubitsch con frecuencia, hasta el final de su carrera. Era la forma de evitar que los comités de damas moralistas interpusieran objeciones por el estilo de "*esas cosas no ocurren en América*". Seguramente no habrían aceptado *Kiss Me Again* con el título de la pieza original de Sardou y Najac, que era *Divorciémonos*.

Humor propio

La serie de comedias impuso a Lubitsch con la crítica y con los espectadores más cultos de América, pero no con los hermanos Warner, que comunicaron al director su disconformidad con un material demasiado sofisticado para el público americano. Esperaban de él un gran espectáculo arrollador, quizás en el estilo de alguno de sus precedentes alemanes, pero esa propuesta no interesaba a Lubitsch. A esa altura el director tenía ya su prestigio y podía encontrar trabajo en otras empresas productoras. Había dejado su sello en los intérpretes, a quienes debió enseñar gesticulación y movimientos más sutiles, aplicando sus reconocidas virtudes de actor. Dejó también su marca en la dirección, exigiendo más elocuencia visual y menos apoyo en los diálogos.

También dejó constancia de un espíritu irónico y burlón para las nuevas circunstancias que le tocó vivir en América, desde la dualidad de Mary Pickford como aparente ingenua que ocultaba a una magnate, hasta la mediocridad de una industria que no entendía muchos refinamientos. Cuando filmaba *El abanico de Lady Windermere* (1925), Lubitsch no quedó conforme con las primeras escenas de Clive Brook en el papel de Lord Darlington y logró sustituirlo con Ronald Colman, cuyo servicios fueron cedidos por el productor Samuel Goldwyn. El contrato exigía que Colman fuera mencionado en los créditos como "*gentileza de Samuel Goldwyn*", punto que al director le pareció irritante. Debió aceptarlo, pero durante el rodaje daba instrucciones peculiares: "*Mr. Colman, usted atraviesa la habitación, gentileza de Samuel Goldwyn, se detiene junto a la mesa, levanta el libro, gentileza de Samuel Goldwyn, y luego mira en los ojos a May McAvoy... por gentileza de Samuel Goldwyn*".

Lubitsch nunca hizo una película con Goldwyn, desde luego.

Entre dos empresas

La cancelación del contrato con Warner planteaba sus complicaciones porque el director estaba obligado aún a otra película. Pero ya era un hombre codiciado y fue el centro de una negociación especial. En un acuerdo con Warner, Paramount y Metro, quedó establecido que no haría la película faltante y renunciaría a algunos porcentajes y derechos, pero en cambio obtendría en el futuro 120.000 dólares por película, o sea el doble de su remuneración anterior. Alternando tareas en Paramount y Metro, con una escapada a Schenck/Artistas Unidos para **Eternal Love** (1929), que fue un fracaso en todo sentido.

El nuevo período contuvo un doble apogeo. En lo personal, Lubitsch se había impuesto en el medio y era el anfitrión obligado de reuniones con los inmigrantes del cine, en especial los alemanes. En lo creativo se inauguraba allí la serie de sus mejores comedias. Fue suya la idea argumental de **La última orden**, un original drama, extraído de la realidad, que cedió a Emil Jannings como actor y a Josef von Sternberg como director.

Era la curiosa historia de un general ruso emigrado, que ha sido derrotado en la guerra mundial (aunque quizá huyó tras la revolución de 1917) y que termina por buscar un papel de extra en Hollywood. Contratado para interpretar al comandante que pierde una batalla, se posesiona otra vez del personaje que había vivido y tras un ataque de locura muere en el estudio de filmación.

El nuevo período Lubitsch se inició en Metro con **El príncipe estudiante** (o **Amores de un príncipe**), con Ramón Novarro y Norma Shearer. Era una pieza teatral alemana, con ecos de la Cenicienta y una presumible ubicación en el condado de Heidelberg, lo cual demandó exteriores rodados en Alemania (luego no utilizados) y una reconstrucción en estudios. Por su alto costo, la película perdió dinero. En Paramount realizó **El patriota**, con Emil Jannings, sobre la locura del zar Pablo I de Rusia (1754-1801) y la intriga palaciega que terminaría por asesinarlo. Después la película se perdió para siempre, como tantas otras del cine mudo. Subsiste una segunda versión del tema, que dirigió Maurice Tourneur en Francia (con Harry Baur, 1938).

Nuevos pasos

En 1928 el nuevo cine sonoro iniciaba una crisis de revisión en la industria, tanto para la producción como para la exhibición. Una primera medida fue sonorizar en todo o en parte las películas en proceso, como se hizo con **El patriota** y como Chaplin lo haría en 1930 al agregar una banda musical a **Luces de la ciudad**. Para Lubitsch, que había insistido siempre en un cine de expresión visual, el sonido planteaba nuevos dilemas; en algún momento declaró a la prensa que una de las dificultades era encontrar actrices que no sólo fueran presentables sino que tuvieran buena voz y supieran utilizarla.

Su solución fue recurrir a la opereta europea, con lo cual continuaba sus propios antecedentes temáticos al tiempo que se convertía en uno de los precursores de la comedia musical americana. En **El desfile del amor** (1929), en un fragmento de **Paramount on Parade**, en **Monte Carlo**, en **El teniente seductor**, supo utilizar a figuras nuevas para Hollywood, como Jeanette MacDonald y Maurice Chevalier. Compartía para el caso uno de los principios sentados por el compositor Jerome Kern en 1917: "*Los números musicales deben trasladar la acción de la obra y ser representativos de los personajes que los cantan*". Ese era el mandamiento seguido más tarde por Gene Kelly y Stanley Donen en la etapa que inauguraron con **On the Town** (1949). Pero no siempre fue aplicado. En operetas posteriores de la Metro con Jeanette MacDonald y Nelson Eddy, o en el cine argentino

perduró hasta un segundo matrimonio seis años después. Un hombre que había sabido hacer bromas con matrimonios y adulterios pasaba a ser su víctima.

Pero se refugió en el trabajo, integrándose con el florecimiento que tuvo Hollywood en la década 1930-1940, tras superar la crisis inicial del sonido. En 1932 Lubitsch filmó **The Man I Killed** (*Remordimiento*), uno de los pocos dramas de su carrera, basado en pieza teatral francesa, sobre el soldado que tras la guerra y en una crisis de conciencia decide visitar a la familia de quien fue su víctima. Después realizó como director o productor la serie de comedias que le dieron su mejor fama en la década: **Una hora contigo**, **Un ladrón en la alcoba**, **Rumbos de vida**, **La viuda alegre** (otra opereta, un gran refinamiento visual), **Deseo**, **Angel**, **La octava mujer de Barba Azul**, **Ninotchka**. El ba-



con Libertad Lamarque, o en el mexicano con Jorge Negrete, las canciones no hacían avanzar la acción sino que la interrumpían, lo cual era más grave si la fantasía cómica del género era sustituida por escenas dramáticas.

El tremendo éxito de público de **El desfile del amor** confirmó el acierto de Lubitsch al encarar el cine sonoro con un criterio de expresión visual. En comparación, otras comedias musicales de la época. Como **The Cocoanuts** (con los hermanos Marx) o **Whoopee** (con Eddie Cantor) parecen atadas a la precariedad técnica, con una cámara fija frente a un escenario teatral. Por otra parte, el director insistía en su método de sugerir lo que no mostraba: algo que ocurre tras una puerta cerrada, o un banquete que no fue escenificado para la cámara sino aludido por personajes cercanos.

En 1930 Lubitsch atravesó una desgracia personal. Descubrió que su mujer Leni lo estaba engañando con Hans Kraly, hasta entonces amigo y libretista preferido del director. Eso generó la separación y el divorcio, más un período de soledad que

●
Lubitsch bendice el menage a trois de Rumbos de vida: Cooter-Hopkins-March

zar de las sorpresas (hasta 1940). En dos casos Lubitsch fue supervisor de otros directores: de George Cukor en **Una hora contigo** y de Frank Borzage en **Deseo**. En la Paramount llegó a ser en 1935 el único director ascendido a jefe de producción, promoción singular en Hollywood. Y en aquellos dos casos pudo aducir motivos para imponer su autoridad, porque **Una hora contigo** era la versión sonora de su comedia **The Marriage Circle** (1924) y porque **Deseo** era la versión americana de una película alemana, **Die Schönen Tage von Aranjuez** (Schunzel, 1933). Casi toda su obra americana de la década se basaba en material argumental europeo, como ya había ocurrido en el período mudo.

Otro mundo

Lubitsch nunca puso su firma en los libretos que utilizó, por el excelente motivo de que hablaba mal inglés, así que recurrió siempre a colaboradores, como Kraly, Melchior Lengyel, Billy Wilder y sobre todo Samson Raphaelson. Pero hay plena constancia de que era una fuente continua de ideas, desde la elección del tema a los detalles. Fue suya la decisión de aprovechar el argumento de **El abanico de Lady Windermere** (1926) sin transcribir uno solo de los diálogos de Oscar Wilde, porque entendió que no funcionaría en el cine. Después mantuvo ese criterio con **Design for Living**, de Noel Coward, cuyos diálogos fueron totalmente reescritos por Ben Hecht para la adaptación (1933). Lo criticaron por esa modificación de un original prestigioso, pero seguramente lo habrían criticado asimismo por una versión literal de Coward.

También recibió varias veces la objeción de que se dedicaba a las comedias frívolas, dando la espalda a temas más serios. Pero en rigor esa objeción habría sido aplicable a todo Hollywood en la década de 1930, cuando el mundo discutía sobre el comunismo, el nazismo y la guerra inminente. Tuvo en cuenta esa observación, pero a su manera.

En su viaje de luna de miel por Europa junto a su esposa Vivian (1936), Lubitsch llegó a Moscú y fue agasajado por Gustav e Inge von Wangenheim, un matrimonio alemán que en 1933 había elegido el exilio soviético tras el ascenso del nazismo. Durante la cena, Inge se explayó con creces sobre la construcción de un nuevo mundo en la URSS, objetando que Lubitsch estuviera sirviendo entonces al capitalismo americano.

Siempre fue difícil discutir con fanáticos y Lubitsch no quiso ser un huésped incómodo, pero encontró allí la base de su personaje Ninotchka, para un argumento que en primera versión escribió Lengyel y cuyo libreto firmarían Charles Brackett, Billy Wilder y Walter Reisch. Con la novedad de que "Garbo ríe" y el fastidio de los comunistas de todo el mundo. Lubitsch estaba encarando la actualidad pero con humor. Cuando los tres delegados soviéticos en París (Alexander Granach, Sig Rumann, Felix Bressart) preguntan a la recién llegada Ninotchka cómo andan las cosas en Moscú, ella contesta: "Ah, muy bien. Las últimas purgas han sido un éxito".

Tres años después, y con audacia aún mayor, Lubitsch se burló del nazismo en **Ser o no ser**, que describe cómo una compañía de actores polacos arma toda una farsa para desenmascarar a un nazi que finge otra identidad. Buena parte de la crítica objetó que Lubitsch se tomara en broma al nazismo, que en 1942 había avanzado y seguía avanzando en Europa. Se hizo hincapié en la frase con que el comandante nazi (Sig Rumann) desprecia la actuación de Jack Benny en *Hamlet*, diciendo: "Lo que él hizo a Shakespeare, nosotros le hacemos a Polonia". Se subrayó también que en cierto momento, interpretando a un falso nazi, Felix Bressart diga: "Ah, qué bueno es respirar de nuevo este aire de la

Gestapo". Por esas frases y diversas situaciones, fue muy comprensible en su momento el fastidio de muchos espectadores, especialmente en la colonia judía y la colonia polaca. Ante las críticas, la defensa de Lubitsch fue que no había querido hacer un drama antinazi, como lo estaban haciendo otras empresas con abundancia. Quiso hacer una comedia, porque sabía que ese género penetra fácilmente en el público. Argumentó que sobre la Primera Guerra Mundial se habían hecho en su momento muchos dramas, pero que la única película que sobrevivió sobre el tema fue **Armas al hombro** de Chaplin (1918). En rigor pudo haber aducido también otros precedentes ilustres, como Molière, Oscar Wilde y G. B. Shaw.

La revisión de **Ser o no ser**, décadas después, prueba claramente una voluntad de farsa, desde las barbas postizas y los simulacros increíbles hasta el humor de los diálogos. No sólo el director se burla de los nazis sino también de los excesos vanidosos que pueden cometer los actores teatrales. En perspectiva, hoy cabe decir también que **Ninotchka** tuvo y tiene más larga vida que todo el otro cine anticomunista de Hollywood.

Última etapa

Entre dos películas políticas, Lubitsch logró un acierto y un gran fracaso. El acierto fue **El bazar de la sorpresas**, una comedia extraída de una pieza húngara, sobre dos compañeros de trabajo en una tienda (Margaret Sullavan, James Stewart) que se maltratan día a día, sin saber que son ellos mismos quienes viven un romance por correspondencia. Esa fue la película que dejó más satisfecho a Lubitsch y por la que pidió ser recordado. El fracaso fue **¿Qué sabes tú de amor?**, nueva versión de la pieza *Divorciémonos* que él mismo había filmado en la época muda (1925). Ahora el libreto pareció excedido de diálogo y la interpretación fue débil (Merle Oberon, Melvyn Douglas, Burgess Meredith).

Después el director recuperó su mejor forma con **El diablo dijo no** (*Heaven Can Wait*, 1943), la historia de un hombre (Don Ameche) que decidió amar sin prejuicios, se malquistó con alguna gente, llegó al infierno, "donde mucha gente había querido enviarlo" y allí es finalmente rechazado por el Diablo (un notable Laird Cregar), que lo despacha en apariencia hacia el cielo, porque los pecados de amor no reciben castigo. En 1946, entrando y saliendo del trabajo por sus continuos problemas cardíacos, Lubitsch consiguió terminar **Cluny Brown**, otra comedia sobre amores confusos, ahora centrada en las ambiciones románticas de una joven inglesa (Jennifer Jones). La crítica fue benévola, pero no en Inglaterra.

Entre 1943 y 1946 Lubitsch dio sus últimos y accidentados pasos en su contrato con 20th. Century Fox. Supervisó **A Royal Scandal**, nueva versión de algunos amores de Catalina II de Rusia, que ya había filmado como **Forbidden Paradise** en 1924. La dirección recayó en Otto Preminger y el resultado fue penoso. Algo similar le ocurrió con

Dragonwyck, un declarado melodrama que le significó conflictos con el director Joseph L. Mankiewicz. Comenzó **That Lady in Ermine**, que debió interrumpir por problemas de salud y que Preminger prosiguió también hasta la mediocridad. Sin embargo, la empresa mantuvo allí el nombre de Lubitsch y procedió al estreno en 1948, después del fallecimiento, aunque también después del Oscar especial de la Academia.

Una valoración

Una utilidad de este libro de Eyman es poner en foco la ubicación de Lubitsch dentro de la historia del cine. Llevó de Europa a América una sofisticación que no existía en las comedias de Hollywood. Ayudó a crear la comedia musical, que fue una salida a la crisis del sonido en 1927-1930. Aportó abundantes ideas a sus escritores, como lo declaró después Samson Raphaelson, y sin embargo se negó siempre a figurar como co-autor. Dio papeles radicalmente distintos a estrellas como Marlene Dietrich y Greta Garbo, en momentos críticos de sus carreras. Enseñó actuación a algunos intérpretes y enseñó dirección a algunos directores, particularmente con su empeño en una expresión visual sintética, que dio en llamarse "el toque Lubitsch". Los ecos de sus comedias están en películas que dirigieron Gregory La Cava, Frank Capra, Alexander Hall, Leo McCarey, Preston Sturges y Billy Wilder, entre otros. Alguna vez Wilder declaró que en los momentos críticos de sus propios libretos, una pregunta se asomaba: qué habría hecho Lubitsch para solucionar esto.

Ernst Lubitsch - *Laughter in Paradise*, de Scott Eyman.

Ed. Simon & Schuster, New York, 1993
416 págs.

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

ABIERTA LA INSCRIPCIÓN AL CICLO '97.



• Está abierta la inscripción a la Carrera de Dirección de Cine.

Si te inscribís antes del 10 de febrero, 50 % de descuento en la matrícula. INFORMATE

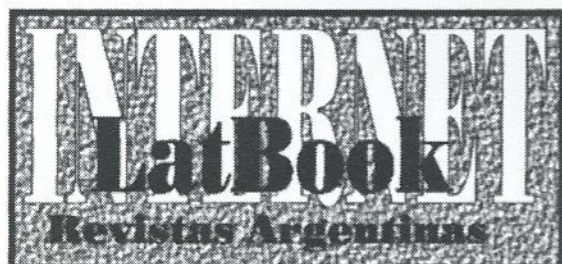
- El 16 y 17 de diciembre se realizará en el cine Lorca la Cuarta Muestra Anual Competitiva Cievyc '96. El 18, en el cine Maxi, la exhibición de Tesis y entrega de premios. Entrada libre y gratuita.

CURSOS INTENSIVOS DE VERANO CON IMPORTANTES REALIZADORES.



cievyc

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



Film

incluye a partir de marzo los sumarios de sus ediciones
en la base de datos **Latbook** (libros y revistas)

Disponible en **Internet** en la siguiente dirección
<http://www.latbook.com>



CARO DIARIO, DE N

UN FILM

POR FERNANDO MARTIN PEÑA



ANNI MORETTI

CAPRICHOSO E IRRESPONSABLE



-Hemos cambiado para peor. Solíamos gritar horribles y violentas consignas y ahora mira cómo estamos: nos hemos convertido en unos seres espantosos.

-Ustedes solían gritar horribles y violentas consignas y **ustedes** se han convertido en unos seres espantosos. Yo gritaba consignas justas y hoy soy un cuarentón espléndido.

El cuarentón espléndido se llama Nanni Moretti (n. 1953), actor, libretista, productor y director italiano, y el diálogo pertenece a **Caro diario**, su último film, realizado en 1994. Hay varias razones para considerar a **Caro diario** como una de las películas más importantes del cine contemporáneo, pese a que su difusión fuera de Italia ha sido lenta. Las más simples tienen que ver con los numerosos premios que lleva ganados. Las otras requieren más espacio.

ROMA EN MOTO

Caro diario está compuesta por tres episodios, de los cuales el primero es el más simple y desconcertante. Se llama **In Vespa** y consiste únicamente en la descripción de los paseos de Moretti en moto por la ciudad de Roma, en verano. Moretti se apoya en sus propias disgresiones, en la música que elige para acompañar el paseo, en una tranquila ironía y en su segura personalidad como comediante. Impredecible, Moretti decide corporizar las ideas que se le ocurren mientras pasea: *"Por este barrio me parece sentir un cierto olor a ropa de jogging, a videocasetes, a perros guardianes en los jardines y a pizza ya preparada, en cajas de cartón"*, comenta en off mientras atraviesa la zona residencial de Casalpalocco. *"Me pregunto por qué la gente se habrá venido a vivir aquí, hace treinta años"*. Inmediatamente se baja de la moto y detiene a un hombre que desciende de su automóvil. *"Disculpe, ¿para qué se vino a vivir a Casalpalocco, hace treinta años? ¿Hace treinta años, Roma era una ciudad maravillosa...! Usted me asusta: perro en el jardín, videocasetes, pantuflas..."*.

La sencillez de la puesta en escena permite a Moretti prácticamente cualquier cosa: sumarse a una entusiasta banda tropical, encontrarse por la calle con Jennifer Beals para decirle que su película

Flashdance *"me cambió verdaderamente la vida: yo siempre quise bailar bien"* o comentarle a un automovilista en un semáforo que *"Yo no estoy desencantado de las personas, yo creo en las personas. En lo que no creo es en las mayorías; siempre me he sentido más identificado con una minoría"*. También manifiesta su pasión por observar detenidamente las casas que le gustan. Cuando alguien lo detiene, basta con explicar que está buscando locaciones para hacer una película: *"Voy a filmar la historia de un panadero trostkista, en la década del '50. Será una película musical"*.

Parece que en el verano los cines de Roma sólo pasan películas como **Deseos bestiales** o **Blanca Nieves y los siete negros**. O films de terror como **Henry: retrato de un asesino**. Después de verlo, Moretti sale del cine desolado, tratando de recordar dónde fue que leyó algo positivo acerca de **Henry**. En seguida encuentra una crítica que juzga irresponsable y se pregunta si ese tipo de cronista, antes de irse a dormir, no tiene al menos un breve momento de remordimiento. Un crítico llora desconsolado mientras el realizador lee en voz alta varias reseñas disparatadas y le pregunta: *"¿Cuándo empezó todo esto? ¿Cuándo empezó a sentir que Festín desnudo de Cronenberg era 'un verdadero cult movie'?"*. Inmediatamente, Moretti cambia el tono del film y decide visitar el lugar donde asesinaron a Pier Paolo Pasolini. Un largo plano secuencia y el piano de Keith Jarrett lo acompañan hasta allí.

Caro diario no es el único síntoma de la avanzada cinefilia de Nanni Moretti. También tiene un cine en el barrio del Trastevere, y en verano pasa películas en una especie de anfiteatro cercano. Lo han visto llegar al lugar cargado de latas, dirigirse con ellas hacia la cabina de proyección, presentar brevemente el film y luego volver a la cabina para proyectarlo.

Hizo sus primeras películas como aficionado en súper 8mm. hacia 1973, y en 1976 terminó un primer largometraje, apropiadamente titulado **Io sono un autarchico**. Desde entonces hasta **Caro diario** ha dirigido otros cinco largometrajes y un documental, además de actuar en **Padre Padrone**, de los hermanos Taviani y de producir películas como **Domani accadrà** (1988) o **Il portaborse**

(1990), ambas de Daniele Luchetti. Su productora se llama Sacher Films y la comparte con un socio que, según dice, *"me comprende perfectamente"*.

COMEDIA INSULAR

El segundo episodio de **Caro diario** se llama **Islas** y tiene una estructura más definida, aunque igualmente libre. Moretti va a buscar a un amigo que se ha retirado a la isla de Lipari hace once años, para estudiar exclusivamente el *Ulises* de Joyce. En Lipari el ruido del tráfico les impide concentrarse y ambos parten en busca de una isla más tranquila, pero no la encuentran: en Salina todas las parejas tienen un único hijo y están sometidas a su permanente tiranía; Panarea se ha perdido en una frivolidad tan decadente que a sus fiestas acude Helmut Berger en ropa interior femenina; en Stromboli no pueden alojarse en ningún lado porque la ominosa presencia del volcán ha vuelto hostiles a todos isleños, a excepción del alcalde, que sueña con la idea de convertir la isla en un pujante centro turístico-comercial, contratando a Vittorio Storaro para que diseñe la iluminación del paisaje y a Ennio Morricone para que le componga una banda sonora ambiental.

Finalmente, Moretti y su amigo llegan a Alicudi, poblada por individuos que han ido allí para renunciar a todo éxito, condenar el bienestar y el narcisismo de las otras islas y vivir como franciscanos. *"¿Faltará mucho para llegar?"*, pregunta Moretti mientras arrastra su equipaje por un empinado camino de piedra. *"Sí"*, le responden.

En Alicudi logran trabajar unos días, sin tráfico, sin niños y sin teléfono, pero también sin electricidad, sin agua caliente y sin persianas en las ventanas porque hay que levantarse bien temprano. *"Aquí todos vivimos solos"*, les explica su anfitrión. *"Alicudi es la más isla de las islas"*.

Caro diario ganó la Palma de Oro por mejor dirección en el Festival de Cannes, edición 1994. En esa oportunidad, el realizador Pasquale Squitieri, que además es diputado por la extrema derecha, protestó argumentando que el premio había sido otorgado por *"motivos políticos"*, en vaga alusión a la prolongada simpatía de Moretti por el Partido Comunista Italiano. Es curioso que Squitieri hicie-

La Pasión
por el
CINE

La Vereda
de Enjirente

ra su reclamo sin advertir que ese año el presidente del jurado era Clint Eastwood, difícilmente confundible con alguna forma de izquierda.

El hecho de ser un simpatizante no afiliado del PCI ha permitido a Moretti abordar la crisis de la izquierda italiana sin el sentimentalismo que empañó, por ejemplo, **Mario, María y Mario**, de Ettore Scola (1993). Así cuestionó la relación del partido con su propio pasado en el film **Palomita roja** (1989), mediante el sencillo recurso de hacer que un diputado del PCI sufra amnesia y necesite que le expliquen, literalmente, ¿qué significa ser comunista en la actualidad? Con esa misma libertad filmó un largometraje documental titulado **La cosa** (1991): "Tras la caída del Muro de Berlín, el secretario del Partido sugirió que se cambiara el nombre y también la naturaleza del PCI. De pronto se convirtió en el Partido de la Izquierda Democrática, pero en el momento de hacer el documental nadie sabía cómo iba a llamarse, y se referían a este nuevo ente como a 'la cosa'. De ahí el título del film".

MATASANOS

El último episodio del **Caro diario** se llama **Mélicos**, y se basa en una experiencia real del director. Un día, Moretti comenzó a sufrir una fuerte picazón en los brazos y los pies. Explicó su problema a cinco dermatólogos que le recetaron todo tipo de medicamentos, pomadas y champús. Un alergista le recomendó un estricto régimen de comidas y una serie de vacunas que otro le advirtió muy peligrosas y

hasta mortales. Un afamado especialista ("el príncipe de los dermatólogos"), con quien Moretti logró atenderse sólo por recomendación de un amigo, le exigió que anduviera todo el verano con camisas y medias de algodón. Otro le aseguró que la picazón era de origen psicológico:

-Es el modo de vida que lleva, Moretti. Usted está muy tensionado.

-Sí, pero a causa de la picazón.

Todo **Caro diario** se apoya firmemente en la aguda capacidad de observación de su realizador, pero en éste episodio esa cualidad alcanza una culminación. Todo aquel que tenga una mínima historia clínica reconocerá las horas de espera, la escasa voluntad para explicar lo que le pasa al paciente, los términos técnicos ininteligibles, la soberbia omnipotente con que administran su conocimiento superior, las soluciones absurdas ("Usted se tiene que ir a vivir un tiempo a la playa") y el tranquilo desdén con que se desautorizan entre sí ("Son buenos colegas, los conozco, pero yo le voy a recetar otra cosa"). Esas actitudes se complementan con un registro muy preciso de gestualidad y manierismos que va desde el tono de voz monocorde hasta detalles sutiles, como que el "príncipe de los dermatólogos" es el único de todos ellos que no viste guardapolvo blanco.

Después de los médicos, Moretti recurrió a sesiones diarias de masajes y a distintas terapias alternativas en un centro de medicina china. Tras varios intentos, uno de los especialistas chinos le aseguró que no estaban utilizando el tratamiento correcto y le recetó una radiografía. Después de to-

marla, el radiólogo le aseguró que había una mancha sospechosa cerca de los pulmones y recomendó una tomografía. Mientras se la realizaban, un especialista aseguró a los familiares de Moretti que la mancha de la radiografía denunciaba un cáncer pulmonar, "incompatible con tratamiento alguno".

Dos días después lo operaban, en presencia de un amigo médico de confianza. Éste le dijo después que el cirujano, luego de extraer algo del organismo de Moretti, manifestó: "Apuesto un testículo a que ésto es un linfoma Hodgkins. Los dos no apuesto, pero uno sí". Un linfoma, como verificó Moretti más tarde en un manual médico casero, "es un tumor curable que afecta el sistema linfático y produce transpiración, pérdida de peso, y una fuerte picazón en brazos y pies". Moretti terminó de curarse algo más tarde, mediante sesiones periódicas de quimioterapia.

Rodeado de algunas docenas de remedios inútiles que ha ingerido durante un año, el realizador extrae tres conclusiones de su aventura. La primera es que los médicos "saben hablar muy bien pero no saben escuchar". La segunda es que conviene tomar un vaso de agua antes del desayuno, si uno cree que hace bien. La tercera no se explicita pero se infiere con facilidad: después de semejante experiencia se explican mucho mejor las ganas de Moretti de filmar sus viajes en moto, las fachadas de las casas que le gustan, el largo peregrinaje hasta Pasolini, la caprichosa música del film o la poesía tranquila de un hombre que juega solo al fútbol perdido en medio del paisaje insular.



ESCUELA SUPERIOR
DE
CINEMATOGRAFIA

AZCUENAGA 1078
☎ 8 2 2 - 5 7 9 2

Informes e inscripción
de 14 a 21 hs

Cómo hacer películas.

CARRERAS

DIRECCION CINEMATOGRAFICA

DURACION 3 AÑOS

DIRECCION DE FOTOGRAFIA

3 AÑOS

CAMARA CINEMATOGRAFICA

2 AÑOS

CURSOS DE 1 AÑO

GUION CINEMATOGRAFICO
CRITICA E INVESTIGACION

Inscripción abierta CICLO 1997 durante
Diciembre, Febrero y Marzo

TALLERES GRATUITOS DE DIRECCION

John Cassavetes

un director con influencia
dossier



La obra de John Cassavetes alcanzaría para demoler cualquier suposición de que las restricciones, en el cine americano, terminan imponiéndose a la visión personal. Su trayectoria define una oscilación de la que siempre salió indemne, al punto de constituirse en el único faro que—de cuatro décadas a esta parte— ha iluminado tan irrefutablemente a los grandes cineastas contemporáneos del mundo, de Scorsese a Rivette, de Bogdanovich a Woody Allen o Van Sant, de Altman al propio Godard, que le dedicó dos películas.

El "efecto" producido por el cine de Cassavetes, podría decirse, es análogo al que generó el cine de Orson Welles, solo que más silencioso, secreto y negado por el ya habitual desgano intelectual de la crítica. Cassavetes es la fundación de las "familias cinematográficas", con sus familiares devenidos estrellas como Gena Rowlands o su madre Katharine, o con sus actores inequívocos Ben Gazzara, Seymour Cassel y Peter Falk, con su productor Sam Shaw, o con su productor-fotógrafo Al Ruban, o con su sonidista Bo Harwood. El sólo desmintió que la "familia cinematográfica" desaparece al concluir el rodaje, porque vida real y rodaje jamás tuvieron tamaña comunión.

También fueron escasas las veces que el arte cinematográfico fue tan libre sin ser presuntuoso, o auto-reflexivo al punto de abandonar al espectador a su propio saber y entender. Casi nunca el cine tuvo tanta proximidad con el espectador, solo que el espectador no pudo enterarse.

En las páginas siguientes, un aproximación escasa a esta obra que parece aprehensible pero es escurridiza, cuyo abordaje siempre motiva la sensación de que hay "algo" trascendente que se filtra. Todo siempre es poco, pero el futuro siempre estará de su lado.

●
apertura:
*Los '50: John Cassavetes filma
Shadows*

enfrente:
Cassavetes en los '80

Emoción

Ilumina

por Sergio Wolf

"Mi único pensamiento es cómo conservar la vida"
Robert Lowell, *To Speak of the Woe that is in Marriage*

En el comienzo, el desafío. Es una suerte de lugar común, ya, que se escriba y se hable sobre los films de John Cassavetes (Nueva York, 1929-1989) haciendo referencia a la palabra "emoción". Prácticamente ninguno de los que se ocuparon de su obra con mayor o menor seriedad pudo sustraerse de hablar de la "emoción", ni Thierry Jousse ni Ray Carney, ni Gautan Dasgupta ni Leslie Kaplan, ni Richard Combs ni James Monaco, ni Diane Jacobs ni Pauline Kael.

Es indudable —y está confirmado por quienes constituyeron su equipo o familia— que Cassavetes buscó atrapar con desesperación esa "emoción" que ebullición entre sus actores y la cámara, es indudable que ella ha quedado fijada en la propia materialidad de los films. A pesar de eso, no parece la manera más adecuada de hacer justicia con su obra. O para decirlo con más propiedad: no parece una manera adecuada, una manera que esté a la altura del lugar decisivo que cumplió su obra en el cine de los treinta años posteriores a su opera prima *Sombras* (1958-59). Y hacer referencia a la "emoción" no parece la manera adecuada, porque los films de Cassavetes trascienden todo anclaje único.

En Cassavetes hay tensión. Una tensión que consiste en la exploración del cine como autonomía y al mismo tiempo como campo contaminado por los discursos de las otras artes, y de otras disciplinas. Es que, en rigor, el cine no puede sino estar contaminado, y aquel que piense lo contrario es un encubridor o un profesional del auto-engaño. La modalidad de trabajo de Cassavetes, en cambio, opta por dicha contaminación. Cassavetes no anhela la pureza sino la vitalidad que esos materiales pueden ofrecerle.

Lo que expone la obra de Cassavetes, es la tensión de la heterodoxia. La improvisación teatral intersectada por el documental etnográfico y la antropología urbana en *Sombras*, el universo del jazz en clave de melodrama en *Too Late Blues* (titulada aquí "La canción del pecado", 1961), el *role-playing* y el psicoanálisis en *Faces* (1968), el examen de la marginalidad urbana y el hippismo en *Minnie y Moskowitz* (1971) o de la clase trabajadora y el psicoanálisis en *Una mujer bajo influencia* (1975), o la incursión en los géneros cinematográficos cruzada con una reflexión casi teórica sobre las relaciones familiares en *films noir* como *The Killing of a Chinese Bookie* (1976) o *Gloria* (1980), o en comedias como *Big Trouble* (1986).

La dificultad, entonces, no reside tanto en los materiales con que trabaja Cassavetes sino en el modo en que los piensa. Las fórmulas solo existen para ser violentadas, según han enseñado las vanguardias, y aunque en un proyecto como *Un niño espera* (1963) parezca haber sucumbido a las presiones que le asestó el productor Stanley Kramer. En este sentido, Cassavetes es un excepcional modelo de consecuencia por dos razones: la primera, porque se dejaba siempre un espacio para la experimentación y el juego cinematográfico con los materiales sin querer hacer films "artísticos"; la segunda, porque no evitó hablar explícita o metafóricamente de su condición de creador en un medio industrial, en particular a través del camino escarpado que cumplen sus héroes, pugnando por construir una fortaleza afectiva inexpugnable y que saben imposible, como la pareja de *Minnie...*, como Myrtle en *Opening Night* (1978), como los dos hermanos de *Torrentes de amor* (1983).

II

Para Cassavetes un film no debe proponerse como objetivo la perfección, en lo cual —y más allá de que ambos hayan tenido una inquietante y sostenida influencia posterior— sería el reverso de Welles. Esa imperfección, sin embargo, como en ciertos films fundantes de la *Nouvelle Vague*, no hace un culto de la pereza sino que democratiza el cine. La obra de Cassavetes afirma la idea de la posibilidad, de que hacer cine es un acto dificultoso pero posible aun cuando no estén todos los medios deseables para realizarlo, aunque no estén

todas las condiciones dadas para su materialización, como escribiera Scorsese en ocasión de la muerte de su maestro¹.

La perfección es la falsa coartada que congela el impacto de la obra de arte. De allí que para Cassavetes el guión sea una instancia que el rodaje jamás debe confirmar, porque los actores y la realidad deben intervenir sobre él, imprimir sus marcas sobre esa letra muerta. Escapar de la perfección como un modo de vencer a la muerte, éso es el cine de Cassavetes. Todo lo que lo constituye como cineasta adopta esta perspectiva. Y aquí conviene enumerar y examinar ciertos rasgos de estilo:

La estructura de sus films no parece dramáticamente correcta, en la medida en que trabaja con frecuencia bruscos cambios de tono, tensando las situaciones conflictivas al pasar del estallido de una violencia trágica al absurdo más patético, como se ve en las "diversiones" de los dos ejecutivos de **Faces**, o cuando Cosmo se despide de las chicas con las que pasó "una noche espléndida" esperando que los *gangsters* lo reciban y le hagan firmar unos formularios fáusticos en **The Killing**..., o cuando Sarah lleva "el arca de Noé" a lo de su hermano Robert en **Torren-tes**... Esa variación tonal, sin embargo, es la que confiere ese excepcional efecto de realidad al planteo de las situaciones, mucho más que en tantos films tradicionales donde la unidad dramática es clausurada por una frase ocasional que "cierra" lo que importa.

No solo frecuente la variación de tono, sino que suele detenerse en detalles "que no hacen avanzar la acción", en la medida en que los tiempos del actor pongan en discusión el guión. Es más: la mayoría de las veces la fuerza de la acción está en el cuerpo del actor y en su manera de decir, antes que en la sucesión de hechos, como puede notarse en las escenas de los ensayos entre Myrtle y Maurice en **Opening Night**, o cuando Mabel retorna a su casa luego de la internación en **Una mujer bajo influencia**. En esos detalles supuestamente accesorios, es donde se aloja esa particular respiración de las películas de Cassavetes, que pareciera "capturar" la cotidianeidad de sus personajes y no sólo sus momentos decisivos, como si los investigara mediante un documental sobre su vida privada y más pedestre.

En cuanto a los diálogos, parecen aluvionales y excesivos, como aquellos que se propinan los personajes de **Maridos** o Gloria Swenson con Phil en **Gloria**, por tomar dos casos dentro de una filmografía que reincide constantemente en el procedimiento. Esa aparente condición explícita de los personajes en realidad no es más que éso: apariencia. Los personajes nunca explican sus motivaciones y la cámara intentando apresar su alma denuncia esa imposibilidad, como si demostrara que se reservan una zona a la que nunca podrá ni querrá acceder. ¿O alguien podría decir que "Ghost", Forst, Mabel, Cosmo y Myrtle evidencian con palabras sus catastróficas existencias?

Otro aspecto, es la pretendida imperfección de la puesta en escena. Es cierto: sus encuadres a me-

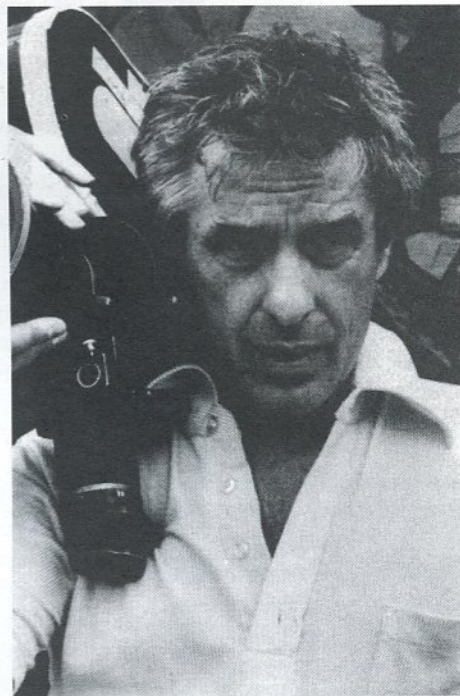
nudo privilegian el gesto de un actor mientras la imagen "se quema" con una fuente de luz que estalla contra el lente de la cámara, como en ciertos pasajes de Cosmo en el *kabaret* de **The Killing**... o en las de Robert en el club nocturno de **Torren-tes**..., o en las escenas iniciales de **Opening Night**. Otras veces, Cassavetes explota al máximo el desenfoque dramático para apresar el desarrollo de una corriente de intensidad entre los actores, como en la mayor parte de **Faces** o **Minnie**..., sorteando la canónica regla del campo-contracampo para hacer un uso extensivo y extraordinario del montaje en cuadro, o al emplear sus ya célebres planos secuencia con cámara en mano, como en **Sombras**.

La modernidad de Cassavetes, en este aspecto específico, está en triturar el concepto de puesta en escena para reconstruirlo desde un lugar inverso. Si Hollywood predica que hay un solo modo de entender la puesta en escena y es a partir de "la perfección técnica", Cassavetes demuestra los alcances de esta falacia, edificando una puesta en escena cuya rigurosidad está en aprehender la realidad por todos los medios posibles a los que el cineasta puede apelar, más que en el hecho de no saltar ejes o de que los planos se prolonguen durante un número limitado de segundos.

Es revelador, en tanto amplía la idea, lo que sucedió con el estreno de la primera versión de **Sombras**. La mayoría de los críticos atacaron el film por su iluminación con exceso de grano, por la sistematicidad de la cámara en mano y su "ausencia de arte". Cassavetes decidió rehacerla casi en un 50% porque la veía con demasiada excelencia y virtuosismo: "me había enamorado de la cámara, de la técnica, de las tomas perfectas"². En esas declaraciones, Cassavetes ponía en discusión —ya en su opera prima— el peligro de la auto-indulgencia y la vanidad. Es como si se alertara a sí mismo acerca de los riesgos de convertir la pretendida desprolijidad o el supuesto salvajismo en gesto artístico o manierismo. La idea que prevaleció de allí en más en sus obras, es que el relato y los personajes "pedían" esa puesta en escena, y no que prevaleciera un deseo de agradar o buscar impactar a los otros.

III

El cine de Cassavetes es un faro que ha iluminado e influido —en mayor o menor medida— a los más inquietos, feroces y disímiles cineastas surgidos entre los '60 y los '90, hasta Godard intentó probar las armas del Cassavetes de **Sombras** en su mediodiámetro **Montparnasse-Levallois** (1963). La suya ha sido una influencia casi secreta, oculta por los directores que acudían a sus films como si se tratara de oráculos o cajas de Pandora, buscando allí las resoluciones que él había pensado mucho antes y mejor. Que lo diga Altman con sus films de los '70 haciendo un arma estética del desenfoque dramático en films como **Nashville** (1975) o **Búfalo Bill y los indios** (*Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's Story Lesson*, 1976). O que lo diga Rivette con su tratamiento dramático de la repre-



sentación en la representación en **Céline et Julie vont en bateau** (1974) o en **L'amour par terre** (1984). O que lo diga Jarmusch, con la escena del trío en un cine cuyo film nunca vemos en **Extraños en el paraíso** (*Stranger than Paradise*, 1984) tomada literalmente del pasaje idéntico de **The Killing**..., con Cosmo y sus tres mujeres yendo a ver una de karatecas orientales.

Y lo más significativo, es que no sólo fueron recurrentemente hacia sus películas, sino también hacia lo que significaba Cassavetes, hacia su fortaleza para recuperarse de los traspies y engañosas libertades que los estudios de Hollywood siempre le prometieron pero jamás cumplieron. Había alguien que, en el país donde se hace más ostensible que el cine equivale a dinero, compaginaba sus films más íntimos en la cocina de su casa, entre amigos y no entre financistas o abogados. Había alguien que demostraba que el cine era algo posible, siempre que se supiera qué hacer con él. Hacia 1984, Cassavetes fue invitado a dar una charla por el Centro Experimental de Cine de Roma. La leyenda cuenta que se sentó, encandilado por los focos, miró el auditorio hirviendo de jóvenes ansiosos por oírlo y dijo: "¿Qué hacen ahí sentados escuchando a un viejo? ¡Hagan cine! ¡Salgan a robar si es necesario!".

Notas

1. Scorsese, Martin: "Cassavetes, mon menteur", en *Cahiers du cinéma*, febrero de 1989.

2. Entrevista en *Playboy*. 18 de julio de 1971.

En 1947 cuando me gradué en la *high school* y no sabía si seguir con el colegio o "hacer dedo" a través del país o alguna otra cosa, mi padre, Nick Cassavetes, me dijo que para cada problema había una respuesta. Cuando Ted Allan —el coautor de *Love Streams*— era chico, su padre, por quien sentía adoración, le pegaba, y lo que era una amorosa relación entre un inventor de juguetes y un pibe que intercambiaba ideas filosóficas, se transformó en una serie de recuerdos amargos. Porque yo amaba a mi padre y porque Ted terminó justo en el lugar opuesto, nuestro trabajo conjunto sobre una historia directamente relacionada con padres, madres, hermanas, hermanos, maridos, esposas y el delicado balance de amor nos llevó cuatro años, en los que el juego con la oscuridad titulado *My Sister's Keeper* (El guardián de mi hermana) más tarde se convirtió en un nuevo film llamado *Love Streams* (*Torrentes de amor*).

Esta es otra importante diferencia entre Ted y yo: él tenía una hermana y yo nunca tuve. Y esta fue otra razón por la que me involucré en *Love Streams*.

Love Streams comienza un viernes en el Coronet con Robert Harmon y una mujer llamada Sarah. Robert, un exitoso novelista *pop* que se ha divorciado, es la versión adulta de Ted Allan, el chico que había sido golpeado. Sarah está en medio de un amargo divorcio. En el transcurso del film, estas dos personas —que se reencuentran luego de una separación de muchos años— aparentan tener una misteriosa relación. Robert y Sarah son en verdad hermano y hermana.

Love Streams es una película que formula problemáticas preguntas acerca del amor familiar, que a todos nosotros nos lleva años resolver. Porque este es un tópico universal y sensible, es una experiencia difícil para que los actores la interpreten.

Había una diferencia entre la educación de Ted y la mía que motivó a Ted a escribir una obra, *Third Day Comes* (Llega el tercer día), un prólogo a *Love Streams* que él dirigió en 1981 en el Center Theater en Los Angeles. Era en *Third Day Comes* donde Robert y Sarah aparecen como chicos y donde está la clave de los personajes adultos que aparecen en *Love Streams*.

Fue entonces cuando Ted y yo comenzamos el guión de *Love Streams* y lo terminamos rápido, antes que nos acercáramos a Menahem Golan y Yoram Globus para que lo produjeran. En 1983, empezamos a hacer un film que era tan psicológicamente peligroso, solitario, aterrador y anti-comercial que Ted Allan, los dos productores y yo nos mirábamos uno al otro fingiendo que teníamos una comedia. "Sí", dije, "la escena en la que Sarah (Gena Rowlands) pone los animales en la cabina del conductor del taxi, termina por ser risible". Yoram dijo: "Esta es la primera vez que tus films harán dinero". Menahem dijo: "Se te aprecia mucho en Europa. Ríen con tus films en Europa, lloran con tus films en Europa. Pero aquí los odian. Quiero cambiar todo eso. Tienes que ser un director super-estrella en Estados Unidos". Yo miraba a Ted, quien habitualmente está histérico, pero ahora estaba tranquilo, sabio, con una lágrima cayendo de su ojo. Todos éramos extraños allí, no confiábamos uno en el otro, no sabíamos por qué, pero en ese momento estábamos unidos. Se firmaron los contratos.

Durante la realización de la película, me volvían las palabras de mi padre. "Para cada problema, hay una respuesta". Pero dado que *Love Streams* es acerca de la pregunta por el amor, nadie parece tener la respuesta que yo buscaba, que Ted Allan buscaba, o que nuestros 100 conspiradores en este aterrador estudio de lo que significa el amor, estaban buscando. Gena Rowlands hace de Sarah, pero en la vida real ella es la madre de tres chicos, una actriz, mi esposa y una amiga para muchos. Ella corre a la casa, cocina, y conduce ella misma la mayoría de las veces como si ella encajara perfectamente puesta en conjunto con otra persona.

Gena: "¿No está Jon haciendo su papel?" (Jon Voight hizo el papel de Robert en la producción del Center Theater de *Love Streams*). "No", dije, "soy yo quien hará de tu hermano". Gena miró hacia abajo: "¿Qué pasó con Jon?". "Quería dirigir y que yo actuara. Le dije que que yo quería dirigir y que él actuara. De todos modos, él no estará". Gena: "Ya veo". A raíz de que yo iba a hacer el rol de Robert, todo el trabajo que Ted y Gena y Jon habían hecho en la obra debía rehacerse. Ted tuvo que escribir de inmediato. Yo tuve que estudiar y todos tuvimos que abordar la historia de un modo diferente. Le

Peter Falk
y Gena Rowlands:
Una mujer bajo
influencia

De cómo el amor y la vida se mezclan en el film

pregunté a Ted: “¿Qué tipo de libros escribe mi personaje?”.

“La vida es una serie de suicidios, divorcios, promesas rotas, chicos golpeados”, es el subtexto filosófico de Robert Harmon, un escritor de apuntes que toma chicas jóvenes, les paga, las entrevista y graba sus monosilábicas respuestas. Estaba perfectamente bien para Voight ser un *ladies man*, pero yo no soy exactamente James Bond. Robert Harmon tiene mujeres viviendo en su casa. Yo me siento demasiado viejo e inadecuado. No había tiempo para pensar sobre eso. En el film, Harmon huye de los chicos e intenta crear otra familia sin los valores prescritos. Se casó muchas veces, pero cuando una de sus esposas tuvo un hijo, la abandonó. Mientras estudiaba el guión, pensé que era porque el chico era él. Sin preguntas. Todo lo que siempre le había dicho a los actores sobre el estudio, ahora tenía que hacerlo.

Thedon Papamichael —mi primo, que hizo los decorados de *Una mujer bajo influencia*—, estaba en pleno rediseño de nuestra casa para usarla como set de *Love Streams*. Por 13 semanas, los chicos andaban y dormían sobre decorados calientes, decorados usados el día anterior, habitaciones atestadas de luces, cámaras y equipos de sonido. Formaban parte de esta suerte de familia, también, Al Ruban, productor ejecutivo y cameraman de muchos de nuestros films, y Bo Harwood, que sonorizó y musicalizó siete de esos films.

En el comienzo del rodaje, las cosas parecían caóticas. Pero pasa lo mismo con todas las películas. Sólo el tema y el peligro de la satisfacción son diferentes. Un hermano y una hermana que se quieren, o quisieron, o lo que sea que sienten esos hermanos y hermanas uno por el otro, o lo que sea que marido y esposa pueden encontrar en su rela-

ción personal y que puede proporcionar ese extraño tipo de amor que tienen hermano y hermana, es con el que Gena y yo nos peleábamos.

Al hacer la película, recuperábamos las muchas peleas que suelen alejar a hermanas y hermanos. Ideas sobre los sentimientos de cada personaje, fueron suprimidas. Les gritábamos a todos. Ted y yo le planteamos a Gena el problema de la actuación en el rol de mi hermana. Pero en la vida real, somos marido y mujer. En la película, ella tenía otro problema: el de ser una madre abandonada por una hija. Debbie (Risa Blewitt) prefería a su padre antes que a ella en el divorcio. Incluso el otro problema de tener un hermano al que quiere y no quisiera dejar ir. “Para cada problema hay una respuesta”. La necesidad de mi padre se convirtió en la necesidad de esos dos personajes de su padre y madre, y de su vida familiar, que en mi caso devino una imperiosa necesidad a partir de que mi madre, mi padre y mi hermano no me eran útiles.

Durante el divorcio de Sarah Lawson, ella le explica al juez que ama a su marido, pero se desmaya. Y cuando su marido Jack (Seymour Cassel) le pide al juez que no preste ninguna atención a su esposa porque, en esencia, ella está totalmente loca, Sarah sostiene que no es ella sino Jack quien está loco, y le dice que es porque ella se fue a visitar a sus padres con su pequeña hija cada vez que esos padres tenían un problema —una muerte familiar, falta de dinero, enfermedad— Debbie y Sarah iban a Tucson, o Tulsa o Nueva York, o cada vez que podía dejaba a Jack solo con sus amores y su propia forma de escape.

¿Por qué el divorcio? No hay separación que cambie. No hay separación que detenga el amor. Es en torno de esta cuestión o problema que el film evoluciona y vemos que Robert y Sarah son idénti-

cos, su amor familiar es más fuerte que ningún otro amor, y esta posición en nuestra sociedad es lo más difícil. Un escalón con cuidado, un escalón que proceden a subir el hermano y la hermana, esos dos parientes, juntos, complicándose con otras fuerzas vitales, con otras fuerzas amorosas, con aquellas de las que todos nosotros una y otra vez tratamos de escapar —el confort de nuestro modo de vida— y, al final del film, quedamos congelados por la idea atroz de que hermano y hermana están locamente enamorados uno del otro, pero son tan esclavos de la sociedad y del modo de vida que vivimos que no pueden consumarlo, salvo a modo de conversación.

Ted Allan que escribió *Mentiras me dijo mi padre* y el maravilloso tratamiento escénico de *Oh, qué guerra encantadora*, cientos de historias breves, novelas, novelas breves, obras y films, hizo que veamos terriblemente inseguro el film terminado, así estábamos Menahem Golan, Yoram Globus y yo. ¿Envolvería esto al público como lo hacía con nosotros? ¿Estaba ese público absorbido por el amor? Las respuestas ante el film en Europa, fueron todas favorables. Pero yo no recomendaría este film a la gente que no ha logrado mantener su interés en el amor o en un problema insalvable que toma y cambia los colores de cada una de nuestras vidas. Cuando exhibíamos el film en Inglaterra y en el Festival de Berlín, el público me confundía. Ellos reían y reaccionaban salvajemente y siempre algunos amigos míos muy cercanos me decían que yo había oído muchas, muchas veces “Estás loco”.

Este texto fue publicado en el *New York Times* el 19 de agosto de 1984.

Traducción y selección: S.W.



Los actores

"John es un director muy especial. De todos los directores con los que trabajé, él, naturalmente, es mi favorito. Eso es porque era un actor y entendía los problemas de los actores. El creía, y yo estoy de acuerdo con eso, que el actor era lo más importante. No importa lo bien escrito que esté el guión, o cuán perfecta haya quedado la toma filmada, si no creés en los actores, no va a funcionar."

Seymour Cassel¹

En los films de Cassavetes, el actor es el centro del mundo. Los actores que trabajaron junto a él lograron sus mejores interpretaciones. Algunos momentos:

-Ben Gazzara ordenándole a su esposa que se arrodille y que le diga que lo ama, en **Maridos** (*Husbands*, 1970);

-Peter Falk y Gena Rowlands poniendo en orden la casa al final de **Una mujer bajo influencia** (*A Woman Under the Influence*, 1975);

-Cassavetes, abrazando a su hijo desesperadamente, en **Torrentes de amor** (*Love Streams*, 1984).

A Cassavetes le importaba más la intensidad del actor frente a la cámara que un estupendo encuadre o a una toma ingeniosa. El guión de **Sombras** (*Shadows*, 1958), su primer film, se fue escribiendo a partir de las improvisaciones de los actores. Si un actor no podía interpretar en forma natural una frase, simplemente se cambiaba. Mediante esta decisión, Cassavetes lograba destruir las barreras que separan la vida real del mundo de ficción.

Cassavetes se opuso con firmeza al método de composición que desarrollara Lee Strasberg. No daba ninguna indicación psicológica al actor sobre su personaje. Esto, por supuesto, ponía casi al desnudo al actor, que al no poder "crear" las emociones de un personaje determinado, tenía que emplear las propias. Debía dejar algo de sí mismo, agregando un plus de realidad a su ficción.

Los personajes

"Durante la filmación de Maridos estaba enojado y frustrado porque no entendía nada de lo que estaba pasando. Miraba a John y le decía: 'Voy a volver a trabajar con vos como actor, pero nunca como director'. Entonces, él empezaba a reír. Cuando terminaba me explicaba el diálogo y me enojaba otra vez. Yo decía: '¿Por qué no me dijiste esto antes?' Él te dejaba en la oscuridad porque pensaba que si articulaba las cosas muy claramente, vos lo podías llegar a transformar en un cliché. Él quería que fueras auténtico, quería parte de tus sentimientos y de tus emociones, que eran muy complejas para reducir a palabras".

Peter Falk²

Aparentando ser comunes y corrientes, sus criaturas son hombres y mujeres de clase media que se encuentran en el límite, en el borde del dolor, la tristeza o el humor más delirante. En **Maridos**, Harry (Ben Gazzara), Archie (Peter Falk) y Gus (John Cassavetes) son tres burgueses que se pasan toda la película deambulando por bares y casinos, deprimidos por la muerte de un amigo. El film se estrenó en 1970, en una época que -Vietnam y hippismo de por medio- ponía en tela de juicio todos los valores tradicionales de la clase media. A pesar de todo eso, Cassavetes realizó un film donde la crítica al sistema no era más relevante que el sentido profundamente auténtico de estos tres maridos que pierden el rumbo, y que tratan, no sin torpeza, de liberarse de lo cotidiano. Más que a una falta de compromiso político, ello se debió a una sólida posición independiente frente a las modas ideológicas.

Tal vez sean éstos los motivos por los que sus personajes pueden llegar a verse como metáforas de cierta eterna búsqueda de libertad. Es que, en realidad, los maridos de **Maridos**, así como la familia esquizofrénica de **Una mujer bajo influencia**, o el dueño del strip-tease de **The Killing of a Chinese Bookie**, afirman una oposición intensa: el individuo y la familia frente a cualquier adversidad. La independencia, no como estandarte, sino como una variada gama de sentimientos anárquicos y singulares.

La cámara

"El 95% de Faces (1968) fue filmada cámara en mano porque no teníamos el equipamiento necesario para hacerlo de otra forma. (...) John amaba seguir al actor. Nunca pusimos marcas en el piso, él siempre quería que la cámara se acomodara a los personajes. (...) Tiraba muchísimas tomas. Trabajé en películas de John donde se hacían seis, siete, ocho, nueve, diez, once tomas de cada plano del guión técnico. (...) Si veía algo interesante, lo filmaba."

Al Ruban³

Ubicaba el punto de vista de la cámara en medio de la tormenta. Allí donde el conflicto deviene invisible, donde no se puede comprender exactamente lo que ocurre, Cassavetes logra poner al espectador en posición de voyeur. Es como si alguien se hubiera metido a filmar una discusión matrimonial en nuestro departamento.

Toda puesta de iluminación y de cámara se determinaba en función de los movimientos que los actores encontraban para sus personajes en el set. Esto es exactamente lo opuesto a las reglas básicas cinematográficas. La gran mayoría de los directores tienen su película ya "filmada" sobre el papel a través de complicados dibujos e indicaciones de cámara. Cassavetes no lo hacía así, no por el simple deseo de transgredir reglas o querer experimentar

con el lenguaje, sino buscando que la imagen fuese lo más auténtica posible con respecto al modo de tratar la historia.

Vale ejemplificarlo con **Faces**. Allí Cassavetes explora la relación del hombre de negocios Richard Forst (John Marley) con su esposa María (Lynn Carlin), en medio de una crisis matrimonial. En una escena, ella procura suicidarse en el baño tragándose un frasco de pastillas. Y la única persona que está en la casa es un tipo que conoció en un club nocturno, Chet (Seymour Cassel), que intenta revivirla por todos los medios. En esa crisis, la cámara acompaña a los personajes valiéndose de bruscos zooms y variaciones de foco que cualquier técnico calificaría como erróneos. Sin embargo, de esa manera logró que la tensión del contenido tuviera su equivalente en una tensión de la forma.

Hollywood

"Quería hacer un film conmigo donde él hiciera de director de cine y yo representara a su asistente. El director sufre un colapso nervioso y el asistente lo ayuda, convirtiéndose en la persona que realmente dirige la película."

Me decía: 'Vamos!, hagámosla!' Pero yo estaba filmando **El rey de la comedia**. Era una gran idea. Tenía el guión escrito y todo."

Martin Scorsese⁴

Su relación con el medio cinematográfico americano está marcada por cierta ambigüedad, por cierta relación de amor y odio. **Sombras**, su primera película, fue aclamada por la escuela de cine experimental de New York, de la cual él tomó distancia rápidamente. **Sombras** está ligada a su experiencia en un taller teatral que creó en 1956 y funcionaba con cualquier aficionado interesado en aprender actuación. Cuando terminaban de representar sus personajes en el film, los actores se ponían detrás de cámara y ayudaban a iluminar o "a lo que hubiera que hacer", según la protagonista Lelia Goldoni.

La canción del pecado (*Too Late Blues*, 1961) y **Un niño espera** (*A Child is Waiting*, 1963), marcan su ingreso a Hollywood y un cambio en su estilo, que intenta adaptarse a la estructura industrial. Le imponen plazos, actores, y no dejan en sus manos el corte final del montaje, algo fundamental para alguien que desea un control total sobre su material. Esto provoca su alejamiento del medio y lo impulsa a realizar una nueva película de un modo totalmente independiente. Buscando la complicidad de familiares y amigos, **Faces** fue filmada y compaginada íntegramente en su propia casa y financiada con su propio dinero. El film tuvo una buena repercusión en cierto sector de la industria y logró nominaciones al Oscar para Seymour Cassel y Lynn Carlin.

Cassavetes se plantó frente al sistema, no dio concesiones y encontró un marco familiar para po-

der hacer el cine que quería con absoluta libertad, enfrentando abiertamente a Hollywood. La mutilación sistemática de su obra⁵, la mala distribución y la escasa respuesta popular, transformaron a Cassavetes en una especie de artista maldito, sin que él se lo hubiera propuesto. A pesar de todo ello, su influencia en el cine norteamericano es clave y mucho más vasta de lo aparente.

Sin Cassavetes es casi imposible imaginar, por ejemplo, las discusiones entre marido y esposa en **Encuentros cercanos del tercer tipo** (*Close Encounters of the Third Kind*, Spielberg, 1977), o la famosa escena de **Tiburón** (*Jaws*, 1975) en la que, después de una juerga alcohólica, Richard Dreyfuss y Roy Schneider escuchan aterrorizados el relato de una carnicería producida por un escualo, narrado por un viejo marinero digno de una película de Howard Hawks. También Martin Scorsese sintió su influencia, siendo su alumno más aplicado y original. Las peleas de Jake La Motta en **Toro salvaje** (*Raging Bull*, 1980), así como las borracheras de Harvey Keitel y sus amigos en **Calles peligrosas** (*Mean Streets*, 1973), son buenos ejemplos del típico tono hiperrealista esbozado por su maestro.

Podría elaborarse una larga lista que incluiría al Johnatan Demme de **Melvin & Howard** (1980), al Coppola de **Dos almas en pugna** (*The Rain People*, 1970) y a otros más recientes que, quizás, lo citan demasiado obsesivamente, perdiendo cierta identidad. Es el caso de Sean Penn en **Indian Runner** (1994) y en su reciente **Vidas cruzadas** (*The Crossing Guard*, 1996). También Alexandre Rockwell en **In the Soup** (1994) y en **Somebody to Love** (1995), protagonizadas respectivamente por Seymour Cassel y Harvey Keitel.

Cassavetes es parte de aquellos directores americanos iconoclastas, aquellos que mantuvieron una estricta ética ante Hollywood. Su cine está iluminado por una sensibilidad inusual, por un sentimiento que logra escaparse de la "prisión" de la pantalla para atravesar, de repente, el espíritu del espectador convirtiéndolo en parte de la historia. Liberó de toda atadura a la cámara y la colocó allí donde el amor pasa a una velocidad imperceptible para nuestros ojos.

por José Luis Cancio

Notas

(1) Viera, María: "Cassavetes working methods: interviews with Al Ruban and Seymour Cassel", en *Post Script-Essays in film and the Humanities*-, Volumen 11, N° 2, Invierno 1992, p.15.

(2) Idem.

(3) Idem.

(4) Ehrenstein, David: *The Martin Scorsese Picture: The art of Martin Scorsese*.

(5) A la copia argentina de **Una mujer bajo influencia** le fueron suprimidos 25 minutos; a la de **Maridos**, 10 minutos.

Relámpago sobre el agua

Apuntes sobre el método
de John Cassavetes



filmografía

comentada

John Cassavetes nació en Nueva York, el 9 de diciembre de 1929 y falleció el 3 de febrero de 1989. Su obra como realizador es la siguiente:

Shadows (Sombras, 1958-59)

Guión y Dir.: JC. Fot.: Erich Kollmar (16 mm.). Asist. de cámara: Al Ruban. Mús.: Charlie Mingus. Mont.: Maurice McEndree. Int.: Ben Carruthers (Ben), Lelia Goldoni (Lelia), Hugh Hurd (Hugh), Anthony Ray, Dennis Salas, JC. Prod.: M. McEndree y Nikos Papatakis, y asociado, Seymour Cassel. Dur.: Primera versión de 1958 en 16 mm.: 60 minutos; 2da versión de 1959 ampliada a 35 mm.: 87'.

En 1957 John Cassavetes tenía 27 años, una promisoriosa carrera como actor cinematográfico y televisivo y un taller de actuación donde se reunía con amigos y alumnos para buscar alternativas al estilo actoral hegemónico de Hollywood y Broadway: el de Lee Strasberg y su Actor's Studio.

Una noche fue invitado al popular programa de radio *Night People*, conducido por Jean Shepherd, para publicitar el último film en el que había participado: *Edge of the City* (*El hombre que venció al miedo*), de Martin Ritt. Pero en lugar de hacer lo que se esperaba de él, es decir, repetir frases al uso sobre lo bien que todos lo pasaron y lo interesante y atractivo del film, Cassavetes sorprendió a la audiencia y a su anfitrión manifestando que el film no era gran cosa y que, en todo caso, él podría hacer uno mejor.

Aseguró que si los oyentes enviaban uno o dos dólares, él haría una película "sobre la gente". Unos días después, la radio le entregó 2000\$ en billetes de un dólar y monedas de todos los tamaños. Y una se-

mana más tarde comenzó la filmación de lo que sería la primera versión de **Shadows**.

Todo permite suponer que Cassavetes se hubiera puesto a dirigir de cualquier modo, para no se puede negar que ese comienzo constituye una excelente historia para iniciar cualquier biografía.

Shadows se realizó a partir de improvisaciones de los actores del taller, sin guión previo ni técnicos profesionales, con una cámara 16mm. "Cometimos todos los errores posibles", dijo Cassavetes más tarde. Y Ray Carney —uno de sus biógrafos— consigna que incluso tuvieron que contratar a un lector de labios para poder doblar algunas escenas donde no sólo no se oía lo que habían grabado sino que nadie había pensado en llevar un registro escrito de lo dicho.

El film fue estrenado en 1958 pero, profundamente insatisfecho con el resultado, Cassavetes lo hizo de nuevo casi por completo, esta vez con un guión más estricto basado en las improvisaciones del anterior. Además, cierta crítica vinculada al cine experimental había elogiado el film, y eso lo puso en guardia contra lo que consideraba giros afectados de estilo que quiso suprimir en la nueva versión. Lo horrorizaba la idea de que su película fuera incluida en un movimiento que consideraba tan artificial y rebuscado como el más clásico cine de Hollywood.

Como un homenaje a los actores, conservó de la primera versión un cartel final que informa que el film fue realizado a partir de improvisaciones, aún cuando todo lo que los actores dijeron en la segunda versión estaba previamente escrito. Esto confundió eternamente a la crítica posterior.

"Dramáticamente incorrecto" se dice varias veces de Cassavetes en este dossier, por muchas y variadas razones. En principio porque deliberadamente decide contar una historia sin apoyarse en los resortes tradicionales de la narrativa clásica. Así, personajes,

argumento, conflictos, introducción y desenlace son conceptos que Cassavetes pone en cuestión permanentemente.

Shadows nos presenta a tres hermanos, dos hombres y una mujer, de los que sabemos muy poco, salvo lo que puede notarse a primera vista: que son negros, que el mayor es músico de jazz y anhela ser reconocido por su arte, que ella está buscando un futuro tal vez en la literatura y que el menor podría ser músico pero no tiene la menor intención de esforzarse para ello. La bohemia del Greenwich Village y el jazz son el marco para un conjunto de piezas sueltas en la vida de estos tres jóvenes de la "generación perdida" de los cincuenta. Ella tiene un novio que se aleja al conocer a sus hermanos y descubrir que es negra: la piel de Lelia Goldoni no es oscura ni clara y de ahí la confusión de Tony, interpretado por el hijo de Nicholas Ray. A Cassavetes no le gustaba que dijeran que era un film sobre el racismo, prefería decir que era un film sobre sentimientos humanos. Ray Carney sostiene que **Too Late Blues** es una remake de **Shadows** con personajes blancos, para mostrar los mismos problemas universales.

Con una aproximación casi documental, procura evitar todo formalismo que aprisione el momento del rodaje; no quiere hacer del encuadre una naturaleza muerta ni controlar de antemano lo que sea que viva delante del objetivo en el momento de encender la cámara. La trama —y este es uno de los conceptos que **Shadows** discute— se va desenvolviendo ante nosotros con la naturalidad de una situación que no se explica ni se juzga. La "historia" en **Shadows** se cuele a través de momentos que parecen elegidos al azar en la vida de sus personajes. Y también la idea de personaje debe repensarse aquí: los personajes de **Shadows** no admiten ser conocidos en su intimidad, no son lineales ni coherentes y sus problemas no tienen una solución

única y final. Apresar la vida "de la gente": para ello se vale de la improvisación y de una puesta de cámara desenfadada, libre de las restricciones de la perfección técnica, de las reglas de continuidad respetadas a rajatabla y de la iluminación trabajada y falsa.

Pero no se trata de una especie de documental reconstruido. Como en el jazz (y la música de Charlie Mingus es un maravilloso acompañante para el film), la improvisación es libre pero limitada, imprevista y previsible. Se trata de capturar lo que de único tiene el momento del rodaje, pero todo está escrito en un guión que debe respetarse. La diferencia está en que en lugar de tomar todos los recaudos para evitar que lo imprevisto se cuele en un plan de rodaje programado, Cassavetes deja respirar a sus actores, al decorado, al aire que los rodea. Como él decía, es un film sobre los sentimientos, y el amor que siente por sus actores y por los personajes que interpretan recorre el aire como una corriente de electricidad que no puede apresarse con palabras.

Paula Félix-Didier

Too Late Blues

(La canción del pecado, 1961)

Dir.: JC. Guión: JC y Richard Carr. Fot.: Lionel Lindon. Mús.: David Raksin. Mont.: Frank Bracht. Int.: Bobby Darin (John "Ghost" Wakefield), Stella Stevens (Jess Polanski), Everett Chambers (Benny Flowers), Nick Dennis, Rupert Crosse. Prod.: JC, para Paramount. Dur.: 103'

Fueron muchas las voces que, desde geografías y perspectivas diversas, insistieron en conectar la obra de Cassavetes con el jazz, y no sólo por la decisión del director de incluir jazz en la banda sonora de sus films. Rodrigo Tarruella en Argentina, Brian Priestley en Gran Bretaña y Jonathan Rosenbaum en Estados Unidos —quien llegó a dividir la obra del autor en "un período-jazz" y "un período-Rowlands", comparándolos con los períodos azul y rosa de Picasso—, entre otros, definieron modos complementarios de abordaje. Varios de esos trabajos y autores, sin embargo, no dejaron de apuntar que *Too Late Blues* está tensionada entre el "estilo-Cassavetes" y el "estilo-Hollywood". No parece ilógico: la puesta es tan clásica que por momentos obliga a interrogarse si el director es el mismo que dos años antes había deslumbrado con la radicalidad de *Sombras*. La dificultad se resolvería sin mayores problemas, de no mediar algunas consideraciones indispensables.

La primera, es que las relaciones conflictivas que corren a los personajes no están muy distantes —en el sentido dramático— de las que exponían autores "clásicos" como Vincente Minnelli y Frank Capra, a los que, por otra parte, Cassavetes se refirió en más de una ocasión. Es decir: vínculos auto-destructivos entre personajes en conflicto con el medio, en clave de comedia (Capra) o en clave de melodrama (Minnelli). Y no es ocioso destacar que el pasaje de la tragedia melodramática al efecto cómico, siempre fue uno de los "secretos" del arte de Cassavetes.



La segunda, está en cómo se resignifica *Too Late Blues* al relacionarla con los otros films de Cassavetes. De tal modo, cuando "Ghost" (Bobby Darin) desata su crueldad hasta el absurdo al presionar a Jess (Stella Stevens), parece anticipar la situación análoga entre Gazzara y su mujer en *Maridos*, o entre Cassavetes y Rowlands en *Opening Night*.

Y la tercera consideración consiste en que *Too Late Blues* forma parte de los "mundos de artistas", en los que, una y otra vez, reincidiera Cassavetes. *Too Late Blues* es la música —y una obvia fuente inspiradora del *New York, New York* de Scorsese—, así como *Opening Night* es el teatro y *Torrentes de amor* es la literatura pop.

Sergio Wolf

A Child Is Waiting (Un niño espera, 1963)

Dir.: JC. Guión: Abby Mann, sobre su obra para TV. Fot.: Joseph LaSelle. Mús.: Ernest Gold. Mont.: Gene Fowler, Jr. Int.: Burt Lancaster (Dr. Matthew Clark), Judy Garland (Jean Hansen), Gena Rowlands (Sophie), Steven Hill, Bruce Ritchey. Prod.: Stanley Kramer, para United Artists. Dur.: 102'.

A lo largo de los años las opiniones sobre el productor-director Stanley Kramer han permanecido divididas. Por un lado se ha destacado su voluntad de independencia y su constancia para emprender films sobre cuestiones sociales invariablemente ásperas. Por el otro, la naturaleza de esos temas hacía que criticar los films fuera algo así como "ponerse en contra de los mismos ángeles", en opinión de un crítico.

Pero hay una nitida diferencia entre los films que Kramer dirigió y los que produjo. Ni el esquematismo con el que se arrojó a los prejuicios raciales en films como *Fuga en cadenas* (*The Defiant Ones*, 1958) y

¿Sabes quién viene a cenar? (*Guess Who's Coming to Dinner*, 1967), ni la grandilocuencia de superproducciones bienpensantes como *El juicio de Nuremberg* (*Judgement at Nuremberg*, 1961) o *El mundo está loco, loco, loco, loco* (*It's a Mad, Mad, Mad, Mad World*, 1963), están presentes en films como *El triunfador* (*Champion*, de Robert Rossen-1949), *Mis seis presidiarios* (*My Six Convicts*, de Hugo Fregonese-1952), *Vivirás tu vida* (*The Men*, de Fred Zinnemann-1950), *A la hora señalada* (*High Noon*, de Zinnemann-1952) o *Un niño espera*.

El mayor argumento en contra de este film han sido las quejas de Cassavetes, que vuelven automáticamente maldito a Kramer ante la posteridad por diez mil generaciones. "Dios reconocerá a los suyos", le gusta decir a Godard, y ya se sabe que Cassavetes es hombre de Dios, mientras que Kramer, no.

La verdad acerca de las tensiones entre ambos debe haber sido compleja, sin embargo. Kramer no era el peor de los productores que Cassavetes podía encontrar en el Hollywood de 1963. De hecho, no era percibido como parte del sistema y mantenía una considerable independencia de criterio. Cassavetes, por su parte, atravesaba un período en el que buscaba adaptarse a una forma de producción más convencional que la que le había permitido hacer *Sombras*. Deprimido por no haberlo logrado, ni con Kramer, ni con la anterior *Too Late Blues*, el hombre dejó de intentarlo, se dedicó a juntar dinero y volvió a la independencia total con *Faces* en 1968.

Un niño espera tiene un estilo típico del cine social de la época: el blanco y negro poco contrastado, la música que tiende al exceso, la verbalización de lo evidente, un final conciliador hasta donde el tema lo permite, algún desajuste de *casting*. Burt Lancaster, si bien es genial, parece siempre un trapezista antes que un psiquiatra especialista en niños retardados. Otro factor en contra del film es el sólido precedente que suponía la producción independiente *David y Lisa* (Frank Perry, 1962). Allí el argumento se centraba en jóvenes psicóticos y no en niños retardados, pero el tono de la aproximación era similar, y el clima también consistía en una fuga que hacía temer por la suerte del disminuido protagonista.

Pero el tiempo ha sido indulgente con *Un niño espera*. Ha permitido, por ejemplo, la realización de películas como *El octavo día* de Jaco Van Dormael, frente a las cuales la de Cassavetes sólo puede compararse favorablemente. También se pueden mencionar varias razones que surgen desde el interior del film:

La primera es una evidente honestidad, compartida —si no por Kramer— por Cassavetes, Lancaster, Garland y el autor Abby Mann, que la había escrito para ser representada en TV hacia 1957.

La segunda es la resolución formal de varias escenas, como la llegada del niño Reuben al internado, el instante en que salta de su cama decidido a escaparse o el momento en que Garland intenta ensayar una canción con los niños.

La tercera es su firmeza: mientras *David y Lisa* insinuaba la posibilidad de mejoría en sus protagonistas, Cassavetes no sólo se niega a hacerlo sino que además expone a los suyos con una franqueza que les

proporciona una relevancia dramática inédita desde *Freaks* (Browning, 1932).

La cuarta es Lancaster, que a pesar de su baja credibilidad como universitario, dispone para Cassavetes algunos de los momentos más económicamente emotivos del film, como la escena en la que intenta comunicarse con el impenetrable Reuben.

La quinta es Bruce Ritchey, el joven actor que interpreta a Reuben; cuando aparece ante Garland repitiendo su nombre con una combinación de ansiedad, angustia y desesperación, deja impreso para siempre su personaje en nuestra memoria.

Fernando Martín Peña

Faces (1968)

Guión y Dir.: JC. Fot.: Al Ruban (16 mm.). Dir. mús.: Jack Ackerman. Mont.: Al Ruban y Maurice McEndree. Int.: John Marley (Richard Forst), Gena Rowlands (Jeannie Rapp), Lynn Carlin (Maria Forst), Seymour Cassel (Chet), Fred Drapper (Freddie), Val Avery. Prod.: M. McEndree, y asociado, Al Ruban. Dur.: Primera versión, marzo '68: 220'; segunda, agosto '68: 129'.

Fuga de la norma y de las limitaciones, *Faces* es la denuncia de una toma de posición: es un film que teoriza sobre la entidad "personaje" llevando hasta el extremo el concepto de "juego" y, al mismo tiempo, discute el sentido de su propia puesta en escena, se propone como una exploración o interrogación sobre la barrera que separa a la "filmación" de la "vida".

No hay distinción ni coordenadas definidas: Richard y Freddie no saben con precisión por qué han ido hacia Jeannie. Se dejan llevar por el destino y el desarrollo del "juego" —amoroso, hiriente, cándido— más que por una ilusión de resolver conflictos. Y Cassavetes no fuerza su material para hacer "lo dramáticamente correcto", no fuerza su material para clarificar nada sino que, más bien, expande esa potencialidad, abriendo un camino decisivo respecto del uso sostenido del desenfoque dramático como montaje en cuadro, casi treinta años antes de que Woody Allen lo empleara —en *Maridos y esposas*, con personajes que tienen más de una conexión respecto de los de *Faces*— como si se tratara de un hallazgo propio.

Aunque sus tres excitados personajes pertenecían a otra clase social, *Faces*, como antes *Shadows*, se revelan como las escasas evidencias de filiación en la obra de Cassavetes: en más de una oportunidad defendió con fervor el neorrealismo italiano como la tendencia que introdujo un nuevo tipo de acercamiento de la realidad al film de ficción; *Faces* constata aquel fervor, aunque a los ojos de un Zavattini o un Rossellini quizás apareciera como una frivolidad de burgueses agobiados.

Filiación que iguala al film neorrealista con el de Cassavetes, en tanto se interrogan antes que dictaminar, muestran en vez de juzgar, prefieren la duda de las pruebas a la fuerza de los hechos. Quizás por su autoconciencia de lo que significan sus hechos.

Sergio Wolf

Husbands (Maridos, 1970)

Guión y dir.: JC. Fot.: Victor Kemper. Mús.: Stanley Wilson y Jack Ackerman. Mont.: Peter Tanner. Int.: Ben Gazzara (Harry), Peter Falk (Archie), JC (Gus), Jenny Runacre, Jenny Lee Wright. Prod.: Al Ruban y Sam Shaw, para Columbia Pictures. Dur.: 140'.

Tres historias que no se nos develan, tres personajes. Más: tres hombres, tres "maridos". Un hecho que los une: la muerte de un amigo, el cuarto amigo. Y a partir de allí un viaje, y la desorientación. Un dolor que en vez de inmovilizarlos parece liberarlos, ponerlos en marcha. Luego de perderse entre la multitud de gente que asistió al entierro, los tres comienzan a moverse, a viajar —en tren, en ómnibus—, vuelan a Londres, corren, como si quisieran escapar, para reencontrarse.

En la escapada también encuentran diversión, y le dan al film el tono que lo sostiene. La diversión como modo de sentir. El humor al máximo, como un límite traspasado luego de la pérdida, como una forma de entender el mundo, antes y después de la muerte (del amigo). No parar de reír, molestarse, jugar, cantar, pelearse. Casi como hombres, casi como niños. Harry (Gazzara) puede maltratar a su mujer, pedirle que se arrodele y le diga que lo quiere, y también puede llorar delante de las tres mujeres que los acompañan esa noche en Londres. Archie (Falk) puede darle explicaciones a su esposa o hacerle planteos a la chica oriental, y también puede intercambiar juguetes con Gus (Cassavetes) —el más serio, quizá— para que ambos tengan exactamente los mismos muñecos. Vuelven a su casa, abrazan a sus niños, pero se preguntan qué hará Harry sin ellos. Es la vuelta al hogar, a la familia, a la vida cotidiana de la que intentaron escaparse por un rato.

Harry, Archie y Gus son físicamente parecidos, se visten con sobretodo negro, se confunden entre sí, como si fueran un trío que juega. Así, invierten el comienzo con las fotos fijas y en color que abren el film..., cuando todavía eran cuatro. La cámara los recorta, los enmarca, los aísla del otro mundo, el externo a ellos, el del dolor, el de la muerte, el de las responsabilidades. La cámara los sigue, los acompaña, casi imperceptiblemente, para dejarlos al descubierto. Para dejar que ellos, los actores, los personajes, den todo lo que tienen.

La narración en Cassavetes se vuelve sencilla y "pura". Sus personajes, y todo lo que ellos sienten, está allí, expuesto, al alcance de nuestra mirada que los espía. Cassavetes deja que nuestra tentación se despliegue y podamos observarlos de cerca, desde un lugar privilegiado, diferente del "tradicional". De golpe, sus rostros son captados como fuera de contexto, como recortados por el encuadre que contiene a todos los demás. Las voces fuera de campo permanecen, funcionan como referencia, pero sus rostros construyen un cuadro aparte, como un momento de tiempo suspendido en que son atrapados por la mirada del narrador y puestos ante nosotros, espectadores, para ser develados. Captamos así un momento instantáneo. El espectador, la mirada, y ellos. Así es un poco Cassavetes.

Yvonne Yolis

Cassavetes como actor



- 1951 **Fourteen Hours** (*Horas de espanto*), de Henry Hathaway, c/ Paul Douglas, Richard Basehart, Barbara Bel Geddes. *Extra*.
- 1953 **Taxi** (*Sola con tu amor*), de Gregory Ratoff, c/Dan Dailey, Constance Smith, Neva Patterson, JC.
- 1955 **The Night Holds Terror** (*Terror en la noche*), de Andrew L. Stone, c/ Jack Kelly, Hildy Parks, Vince Edwards, JC.
- 1956 **Crimes in the Streets** (*Crimen en las calles*), de Don Siegel, c/James Whitmore, JC, Sal Mineo, Mark Rydell.
- 1957 **Edge of the City** (*El hombre que venció al miedo*), de Martin Ritt, c/ JC, Sidney Poitier, Jack Warden. **Affair in Havana** (*Fuego carnal*), de Laslo Benedek, c/JC, Raymond Burr, Sara Shane, Lila Lazo.
- 1958 **Saddle the Wind** (*Furia maldita*), de Robert Parrish, c/Robert Taylor, Julie Lodon, JC, Donald Crisp. **Virgin Island** (*Dos en un paraíso*), de Pat Jackson, c/JC, Virginia Maskell, Sidney Poitier. *Producción inglesa*.
- 1964 **The Killers** (*Asesinos-Amor de víbora*), de Don Siegel, c/Lee Marvin, Clu Gulager, JC, Angie Dickinson, Claude Akins, Ronald Reagan.
- 1967 **The Dirty Dozen** (*Doce del patíbulo*), c/Lee Marvin, Ernest Borgnine, Charles Bronson, JC, Jim Brown, Telly Savalas. **Devil's Angels**, de Daniel Haller, c/JC, Beverly Adams, Mimsy Farmer.

- 1968 **Rosemary's Baby** (*El bebé de Rosemary*), de Roman Polansky, c/ Mia Farrow, JC, Ruth Gordon, Ralph Bellamy.
Gli intoccabili (*Los intocables*), de Giuliano Montaldo, c/JC, Britt Ekland, Peter Falk, Gena Rowlands. *Producción italiana*.
- 1969 **If It's Tuesday This Must Be Belgium** (*Si es martes debe ser Bélgica*), de Mel Stuart, c/Suzanne Pleshette, Ian McShane. *Cameo*.
- 1975 **Capone** (*Al Capone, el diabólico*), de Steve Carver, c/Ben Gazzara, Susan Blakely, Harry Guardino, JC, Sylvester Stallone.
- 1976 **Two Minute Warning** (*Pánico en el estadio*), de Larry Pearce, c/ Charlton Heston, JC, Martin Balsam, Beau Bridges.
- 1976 **Mikey and Nicky**, de Elaine May, c/Peter Falk, JC, Ned Beatty, Rose Arrick.
- 1978 **The Fury** (*Furia*), de Brian DePalma, c/Kirk Douglas, JC, Amy Irving.
Brass Target (*El blanco de 4 estrellas*), de John Hough, c/JC, Sophia Loren, George Kennedy, Max von Sydow.
- 1979 **Flesh & Blood**, de Jud Taylor, c/ Tom Berenger, Mitchell Ryan, Denzel Washington, JC. Largometraje para TV.
- 1981 **Incubus**, de John Hough, c/JC, Kerrie Keane, Helen Hughes, John Ireland. *Producción canadiense*.
Whose Life Is It, Anyway? (*Al fin y al cabo es mi vida*), de John Badham, c/Richard Dreyfus, JC, Christine Lahti, Bob Balaban.
- 1982 **Tempest** (*Tempestad*) de Paul Mazursky, c/JC, Gena Rowlands, Susan Sarandon, Vittorio Gassman, Raul Julia.
- 1984 **Marvin and Tige**, de Eric Weston, c/JC, Gibran Brown, Billy Dee Williams.

pag. 40:
Husbands

pag. 41:
Cassavetes y Rowlands,
en clave doméstica

pag. 42:
Una mujer bajo influencia

Minnie and Moskowitz

(Minnie y Moskowitz, 1971)
Guión y dir.: JC. *Fot.:* Alric Edens, Arthur J. Ornitz y Michael Margulies. *Supervisión de mús.:* Bo Harwood. *Mont.:* Robert Heffernan. *Int.:* Gena Rowlands (Minnie), Seymour Cassel (Moskowitz), Zelmo (Val Avery), JC (Jim), Tim Carey, Katherine Cassavetes. *Prod.:* Al Ruban. *Dur.:* 115'.

Se trata de uno de los films más bellos de Cassavetes. Moskowitz (Seymour Cassel) usa el pelo largo y tiene unos bigotes un poco ridículos. Parece un hippie recién salido de un recital de Crosby, Still & Nash. Le gusta el Bogart de *El halcón maltés* y ocupa la mayor parte del tiempo molestando a las mujeres que se le cruzan en el camino, cuando no está peleándose con alguien en un bar.

Minnie (Gena Rowlands) es elegante y muy hermosa. Trabaja en una biblioteca. Tiene un amante que está casado y la golpea regularmente. Le gusta el Bogart de *Casablanca*, aunque piensa que el cine es una conspiración, ya que nunca pasan esas cosas en la realidad.

Film ejemplar de esos dramas psicológicos llenos de afecto en los que Cassavetes siempre profundizó, es también la obra que más lo acerca a la tradición del cine clásico norteamericano. Por momentos, la relación fortuita que une a Minnie con Moskowitz recuerda a algunas de las comedias más desenfadadas de Frank Capra, como *Lo que sucedió aquella noche* (*It Happened One Night*, 1933). Con sus momentos realmente divertidos—como aquel donde Moskowitz amenaza con cortarse el bigote si Minnie no le dice que lo ama—, esta película es una de sus obras más optimistas. El final, a toda orquesta, utópico, casi imposible, reúne a todos los personajes en una fiesta al aire libre, rodeados de niños, serpentinatas y globos.

Es una película fundamental para acercarse a la obra de John Cassavetes, aunque no está editada en video, y sólo circula con irregularidad por cable.

José Luis Cancio

A Woman Under the Influence

(Una mujer bajo influencia, 1975)
Guión y dir.: JC. *Fot.:* Caleb Deschanel. *Mús.:* Bo Harwood. *Mont.:* Elizabeth Bergeron, David Armstrong y Sheila Visellear. *Int.:* Gena Rowlands (Mabel Longhetti), Peter Falk (Nick Longhetti), Matthew Cassel (Tony Longhetti), Matthew Labordeaux (Angelo Longhetti), Christina Grisanti (Maria Longhetti), Katherine Cassavetes (Mama Longhetti). *Prod.:* Sam Shaw. *Dur.:* 146'.

Dos hechos recientes volvieron a poner de relieve el valor de *Una mujer bajo influencia*, no solamente en el marco de la obra de John Cassavetes sino también en el contexto del cine norteamericano todo. Para celebrar su quinto aniversario, la revista estadounidense *FilmMaker*, dedicada al cine realizado al margen de Hollywood, publicó en septiembre una encuesta rea-

lizada entre críticos, curadores y cineastas—Jonathan Rosenbaum, Béatrice Reynaud, Richard Linklater y Ulrich Gregor, entre otros— que buscaba “los más importantes 50 films independientes” del cine norteamericano. En primer lugar, por encima de títulos de Jim Jarmusch, Spike Lee, Steven Soderbergh, John Sayles y Kenneth Anger, se ubicó cómodamente *A Woman Under the Influence*. Por esos mismos días, el Festival Internacional de Toronto le pidió a Gena Rowlands (invitada especial de la muestra) que eligiera para la sección “Diálogos” una película que para ella tuviera un significado especial y que quisiera presentar frente al público. De los siete films que realizó junto a Cassavetes, prefirió también *Una mujer bajo influencia*, porque “*me permitió examinar un espectro emocional enorme y recorrer un territorio que hasta entonces no había sido explorado por el cine*”.

Esa *terra incognita* es la de una simple ama de casa de la clase trabajadora, que comienza a sufrir graves desórdenes emocionales, desatando una crisis familiar que su marido (Peter Falk) no sólo no está en condiciones de manejar sino que además—en su desesperación, en su ignorancia— contribuye a agravar. A partir de este pequeño núcleo argumental, Cassavetes va desarrollando un film de una tremenda intensidad emotiva y al mismo tiempo de un rigor absoluto, que no sabe de concesiones de ninguna especie. La versión completa de *Una mujer bajo influencia* (en Argentina se estrenó en una copia mutilada) permite apreciar hasta qué punto Cassavetes era capaz de dominar la materia dramática de su film, regulando de forma maestra los tiempos de sus actores hasta conseguir una impronta realista que nadie antes ni después de él estuvo en condiciones de igualar. Hay una autenticidad, una verdad esencial en *Un mujer bajo influencia* que Cassavetes parece descubrir como quien se asoma por primera vez a una región ciertamente nueva, inexplorada.

Una de las leyendas que han circulado alrededor del cine de Cassavetes era aquella que decía que dejaba improvisar a sus actores. “*De ninguna manera*”, corrigió Gena Rowlands en la presentación de *A Woman Under the Influence* en Toronto. “*Todo lo que decíamos estaba siempre en el guión y en esta película en particular no recuerdo que hayamos improvisado siquiera una sola línea. Lo que John nos daba, en cambio, era una gran libertad de movimiento. Usábamos pequeños micrófonos escondidos en la ropa (aun a costa de la calidad de sonido); John trabajaba con una luz general para toda la escena y el verdadero héroe era el cameraman, que tenía que mantener siempre el foco aunque no supiera hacia dónde nos íbamos a mover. Esa técnica le daba una gran espontaneidad al trabajo y por eso a veces se creía que improvisábamos*”.

Según declaró Rowlands en Toronto (otros testimonios la contradicen), Cassavetes tampoco era de ensayar demasiado con sus actores. “*Cuando terminaba un guión, John me lo entregaba y no volvíamos a hablar del personaje hasta el día del rodaje. Era una enorme responsabilidad, porque te decía: 'Nadie sabe mejor que vos cómo es este personaje'. Claro, él escribía especialmente los personajes para cada actor*”.

y sabía que nosotros íbamos a hacer bien los deberes. Después, en el rodaje, mientras seguía una escena, detrás de la cámara, agitaba los brazos como si estuviera dirigiendo una orquesta que nadie más que él era capaz de escuchar”.

Luciano Monteagudo

The Killing of a Chinese Bookie

(1976-1978)

Guión y dir.: JC. Fot.: Mitchell Breit. Mús.: Bo Harwood. Mont.: Tom Cornwell. Int.: Ben Gazzara (Cosmo Vitelli), Timothy Agoglia Carey (Flo), Seymour Cassel (Mort Weil), Robert Phillips, Morgan Woodward, John Red Kullers. Prod.: Al Ruban. Dur.: Primera versión de 1976: 135'; segunda versión de 1978: 108'.

En busca de los antecedentes estéticos del cine de Cassavetes, el crítico Raymond Carney explicaba—en *American Dreaming: the Films of John Cassavetes and the American Experience*, su libro de 1985—que una de las raíces es el *kammerspielfilm* alemán de los '20 y '30, con sus tramas domésticas y sus pocos personajes interactuando emociones de enorme sutileza.

Esta apreciación le convendría a obras como *Faces*, *Una mujer bajo influencia* o bien *Opening Night*. En cambio, en *The Killing of a Chinese Bookie*, la plataforma sobre la que despliega sus temas es la del cabaret alemán de los '30 y '40. Hay un presentador llamado Mr. Satisfaction cuyas pantomimas se alternan con la sonrisas de chicas que se desvisten y hacen chistes con doble sentido. Pero hay más: las chicas aman y responden con fidelidad al dueño del local “Crazy”, Cosmo Vitelli, que ha hipotecado su vida y su futuro en el juego de cartas. Y allí ingresa otro “soporte” del relato, como es el film de gangsters.

Es evidente que Cassavetes suele moverse con habilidad cuando trabaja en torno de formatos de género. Nunca olvida que no dirige películas para reverenciar fórmulas, sino para contar lo que le interesa y del modo que le interesa valiéndose “de” los géneros, y es por eso que no queda apresado en ellos. Por eso, como siempre en sus films, hay aquí una escritura dramática singular, única e irrepetible: hay cabaret, y por tanto comedia, con la canción de *La adorable revoltosa* (*Bringing Up Baby*, 1938), de Hawks, cantada a capella por Mr. Satisfaction; y hay film de gangsters, y por tanto tragedia, retomada años después con *Gloria*.

Lo que ocurre es que, pese a esos condicionantes que siempre inspiraron los desafiantes proyectos de Cassavetes, hace casi un documental oculto sobre la soledad de Cosmo: se toma todo el tiempo, casi veinte minutos, para describir su mundo, sus itinerarios, su relación con un abanico de mujeres que terminan por ser ninguna. Agonista como pocos en la obra de Cassavetes, Cosmo busca y actúa, quiere algo más grande que sí mismo, y pierde. Su pasión lo pierde. No es el único personaje de Cassavetes—ver el *Ghost of Shadows*—cuya derrota lo dignifica.

Sergio Wolf



Opening Night (1978)

Guión y dir.: JC. Fot.: Al Ruban. Mús. y son.: Bo Harwood. Mont.: Tom Cornwell. Int.: Gena Rowlands (Myrtle Gordon), JC (Maurice), Ben Gazzara (Manny), Joan Blondell (Sarah Goode), Paul Stewart (David Samuels), Zohra Lampert, Laura Johnson. Prod.: Al Ruban, y asociado, Michael Lally. Dur.: 144'.

Myrtle Gordon es una *star* que recién ha iniciado la curva del implacable ocaso. El paso del tiempo se tornó obsesional: los años no fueron generosos y ella no fue generosa con los años. El teatro es todo en su vida. Su adicción profesional devoró la posibilidad de afectos duraderos, de construir una familia o edificar una relación amorosa estable. Es en ese preciso “fragmento de vida” donde sitúa Cassavetes a su heroína, en medio de las funciones de una nueva pieza en ciudades menores, como pasos previos a la *opening night* en Nueva York. Como si esto fuera poco, una adolescente llamada Nancy se suicida bajo las ruedas de la limousine de Myrtle, completando el cuadro de desasosiego y depresión.

Cassavetes expone en *Opening Night* uno de sus exámenes más lúcidos sobre un proceso de demolición que establece un puente notorio con el de Mabel Longhetti en *Una mujer bajo influencia*. La sucesión de ensayos y representaciones—única zona en que Myrtle se sabe fuerte—se transforma en una cadena pesadillesca y alucinatoria, atravesada por la irrupción de la imaginación cada vez más desenfrenada de su heroína. Para Myrtle, los reclamos de la suicida Nancy se unifican con las propias insatisfacciones y deudas que tiene para con ella misma, en una paranoia que sólo es calmada por el alcohol y acaso por el trabajo.

En torno de Myrtle, no hay nada mejor: el director de la puesta, Manny (Gazzara), solo puede ofrecer

su cinismo; su co-protagonista Maurice (el mismo Cassavetes), busca su tranquilidad a cualquier precio; la dramaturga Sarah (Blondell) está demasiado preocupada por no torcer una carrera de éxitos y no hace mayores esfuerzos por comprenderla; y el productor David (el gran Paul Stewart), solo ansía cuidar los detalles de una trayectoria que ve amenazada por el desborde emocional de su actriz. Esos hombres no le dan el amor total que ella anhela y esa mujer no le entrega la amistad que necesita. Es indudable: ellos no calman su sed de amor.

Como en todo film de Cassavetes, aquí su protagonista responde a una interrogación tácita: ¿es posible sostener un espacio de afectividad y singularidad que resista los embates de las miserias humanas que están alrededor? Felizmente—como corresponde a un gran artista—, Cassavetes apenas puede ofrecer preguntas, aunque su obra sea en sí una confirmación y una respuesta.

Sergio Wolf

Gloria (1980)

Guión y dir.: JC. Fot.: Fred Schuller. Mús.: Bill Conti. Mont.: George C. Villaseñor. Int.: Gena Rowlands (Gloria Swenson), John Adames (Phil Dawn), Buck Henry (Jack Dawn) Julie Carmen, Tony Knesich. Prod.: Sam Shaw. Dur.: 110'.

Las relaciones parentales siempre han jugado un rol central en los films de Cassavetes. Tanto en su primer hito, *Sombras* (1959), como en el que considera su “testamento” filmico, *Torrentes de amor* (1984), están presentes los desencuentros traumáticos entre hermanos y hermanas. A lo largo del cuarto de siglo en que se desarrolló su carrera, los films de JC fueron desenmascarando los vínculos de atracción y rechazo que se dan en el marco simbólico de la comarca familiar. Aunque resulta convincente aclarar que el director entiende el concepto “familia” de un modo mucho más elástico, más dinámico que en su acepción natural. “Familia”, a los ojos de Cassavetes, significa explotar la dimensión parental (de pares) en función de las contradicciones a las que éstos se ven sumergidos en su contacto con el entorno. Vale decir que toma el significado más estereotipado para llevarlo a un plano que sobrepasa en mucho su contexto de origen. Por lo general, muchas películas de Cassavetes parten de un vínculo que en su contacto con la comunidad—otra versión posible de la “familia”—retorna modificado, contagiado de algún virus extraño y, en consecuencia, deviene marginal por efecto de las tensiones que se dan en ese trayecto. Al margen, entonces, de la convención. Sólo basta recordar que el propio Cassavetes construyó una suerte de familia cinematográfica (que incluyó la auténtica) a partir del trabajo constante y consecuente con su mujer, Gena Rowlands, y algunos de sus más dilectos amigos: Peter Falk, Ben Gazzara, Seymour Cassel, Al Ruban, y otros. El resultado: la “familia Cassavetes” fue considerada un cuerpo extraño dentro de la familia hollywoodense y, por lo tanto, independiente marginal. No podía ser de otra manera.

Una bibliografía

What's Wrong in Hollywood, por John Cassavetes; revista *Film Culture* nº19, Abril 1959.

El director es la estrella, por Joseph Gelmis, Anagrama, Barcelona, 1970.

Entre el "underground" y el "off-off", por A. Arbasino y J. Mekas, Anagrama, Serie Cine, Barcelona, 1970.

Movie Making: An Interview with John Cassavetes, por Tony Galluzzo, revista *Modern Photography*, 36, junio 1972.

Three: The Actor, por Donald Chase en *Filmmaking, the Collaborative Art*, Boston, Little, Brown and Company, 1975.

A Director of Influence: John Cassavetes, por Gautan Dasgupta, revista *Film* (Gran Bretaña) nº 26, mayo 1976.

The Cinema of John Cassavetes, por Landy M. y Shostack, S. revista *Cine-Tracts* 3, 1980, pp. 68-73. (Este curioso estudio procura una aproximación marxista a los films del autor).

Mavericks: John Cassavetes and Gena Rowlands Make Films the Hardy Way - With Their Own Money, por J. Calio, revista *People Weekly*, 8-10-1984.

La otra cara. Cine independiente norteamericano, por VV.AA., Universidad Autónoma de Puebla, Colección Difusión Cultural 3, Puebla, 1985.

L'etre-chair, por Hervé Le Roux; revista *Cahiers du Cinéma*, Nº 389, nov. 1986.

John Cassavetes, mon mentor, por Martin Scorsese, revista *Cahiers du Cinéma*, Nº 417, marzo 1989.

John Cassavetes, por Thierry Jousse; Cátedra, Madrid, 1992.

As Time Goes By, por Richard Combs; revista *Sight & Sound*, 1. 12, 1992.

Corazón negro, por R. Tarruella; y **Montar la muerte**, por Ma. Moreno, revista *La Caja*, nº 1, sept-oct 1992.

Annotated Bibliography - John Cassavetes, por Lucio Benedetto, revista *Post Script*, 11.2, 1992, pp. 108-111

John Cassavetes: An American Maverick, por Jacob Levich; *Cineaste*, 20.2, 1993, pp. 51-53.

The Films of John Cassavetes; Pragmatism, Modernism and the Movies, por Ray Carney; Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

Gloria explora sin concesiones esta dicotomía. Jerry Dawn y su marido reciben permanentes amenazas de la Mafia, para quien el hombre trabajaba como contador. La película se abre con la destrucción del núcleo familiar: sólo se trata de esperar a la muerte. El único que habrá de sobrevivir es el hijo pequeño de la pareja, Phil (John Adames), quien es adoptado por Gloria Swenson (Gena Rowlands), no sólo vecina de sus padres sino ex-amante del capo mafioso Tony Tanzini (Basilio Franchina). Gloria y el pequeño portorriqueño se ven obligados a huir por las calles de Nueva York tratando de evitar que la Organización complete su venganza. En esa huida, la improvisada "madre" y su particular compañero de ruta establecen una relación por demás peculiar que transita entre la atracción y el rechazo. Ambos se ven obligados a asumir un rol desconocido: la mujer soltera y dura, ya en plena madurez, que descubre una sensación de maternidad que hasta entonces había permanecido oculta, y el niño que, a la vez que debe asumir el duelo por sus padres y la aceptación de su nueva tutora, se ve presionado a ofrecer respuestas adultas. De este modo, el vínculo basado en la atracción/rechazo va sufriendo permanentes y sorpresivas modificaciones.

El cambio permanente de roles va solidificando la relación de modo incierto. Gloria en varios momentos intenta abandonar al niño; Phil en una ocasión declara: "Tú no eres ni mi padre ni mi madre". Hacia el final, creyéndola también perdida para siempre, Phil se desdice: "Tú eres mi madre, eres mi padre. Eres toda mi familia. Eres también mi amiga y mi novia". Se reunirán en el último instante, en un cementerio. Para salvar a su nueva y peculiar "familia", Gloria había logrado saldar la deuda con el otro modelo suprafamiliar: la Mafia. Ese otro modelo importa en contraste con todo lo anterior. La familia nuclear de Phil había volado por los aires, en tanto que la nueva se debatía en la endeblez del instante. La familia mafiosa en cambio es rígida, vertical, sólo importa en función de la figura del Padre o Padrino. Los roles son incuestionables y la transgresión a la "ley" clánica es pagada con la muerte. Lo fascinante de *Gloria* es la tensión producida dentro de los límites del círculo mítico que rodea a la familia, oponiendo un juego permanente con los códigos: inversión, transgresión, pero también fidelidad a las reglas.

No obstante, hay muchos otros puntos que hacen de *Gloria* un film admirable. La música de Bill Conti en este caso se acopla a la perfección con la tensión dramática. Con los créditos, se escucha una voz masculina, una guitarra de resonancias hispánicas y un saxo al que no resulta difícil adivinar como negro, bien jazzero, antes de que un fondo de violines muy de acuerdo al glamoroso estilo hollywoodense envuelva todos los registros. Conti, con mucha inteligencia, engloba en esta última secuencia la permanente lucha entre los diversos cuerpos familiares a través de la música. Este mestizaje sonoro no hace otra cosa que acompañar el mestizaje humano del Nueva York de Cassavetes. En una escena, Gloria, descendiente nórdica, escapa con su amigo portorriqueño de la Mafia italiana por la cocina de un restaurant entre lavaplatos negros y orientales. El aire ríspido de un saxo se funde con la suciedad ruidosa de una urbe en ebullición.

Nueva York es una sociedad total, plena y agujereada. El interior y el exterior forman un cuerpo sólido de vasos comunicantes que se encuentran y se separan sin solución de continuidad, en el color amarillo venenoso de sus taxis (los taxistas cumplen aquí la función de ángeles guardianes del caos cotidiano: de allí las generosas propinas de Gloria) y en las acuarelas vibrantes de sus etnias.

Esta es la ciudad, este es el mundo que nos regala Cassavetes: un color que es todos y es ninguno. Un color secreto que se esconde en los matices de su pluralidad.

Christian Kupchik

Love Streams

(Torrentes de amor) (1984)

Dir.: JC. *Guión:* JC y Ted Allan, *sobre pieza teatral de Allan. Fot.:* Al Ruban. *Int.:* Gena Rowlands (Sarah Lawson), JC (Robert Harmon), Diahne Abbott (Susan), Seymour Cassel. *Prod.:* Menahem Golan y Yoram Globus, para Cannon. *Dir.:* 122'.

Cuando Noël Burch define qué es un film, habla de una sucesión de trozos de tiempo y de trozos de espacio; aquellos trozos de tiempo entre dos planos que son elididos son las elipsis. Las elipsis pueden ser mensurables o indefinidas: las primeras son las que —con un mayor o menor grado exactitud— el espectador puede aprehender, sin desorientarse respecto del tiempo del relato; las segundas, remiten a trozos de tiempo no explicitados en cuanto a su duración, puede tratarse de un día o de varias semanas. En *Torrentes de amor* se observa la alternancia entre las dos clases de elipsis, de modo tal que no sólo desestructura la construcción dramática tradicional, sino también ésta alternancia se constituye en uno de los elementos medulares para crear la singular densidad del relato.

Durante los primeros minutos, las dos escenas de las audiencias de divorcio de Sarah Lawson (Gena Rowlands) se alternan con escenas de la vida noctámbula de Robert Harmon (John Cassavetes): aquí las elipsis son indefinidas y para el espectador la percepción del tiempo se traduce en una incógnita perturbadora, también construida en base a su desconocimiento de la relación que une a estos dos personajes. A medida que el relato avanza, las elipsis predominantes son mensurables; en muchas secuencias las escenas y los planos se suceden en rigurosa continuidad con una cámara que todo lo registra —por ejemplo, las cinco escenas siguientes al retorno de Sarah del salón de bowling— dilatando así los límites del tiempo.

Es pertinente indicar otros recursos de los que Cassavetes se vale para dilatar los tiempos, como es el caso de la duración de los plaños. Los personajes de Cassavetes dialogan y el modo de representación es el clásico plano y contraplano, pero éste modelo se ve parcialmente subvertido dejando repetidamente la voz de uno de los personajes en *off* mientras la cámara toma en primer plano al otro, aquel que escucha. Muchas más veces de las que puede llegar a parecer en una primera visión, el diálogo carga con tanto letargo que

lentamente deviene en monólogo, como en la escena en la cual Sarah empieza a hablar con Robert –anticipándole la compra de los animales– y como si se lo dijera a una pared, termina confesando su vacío y su angustia. Allí, la cámara lo registra todo –la pausa prolongada y también la súbita verborragia– de modo tal que la imagen dura lo suficiente y también un poco más para que su significado decante gradualmente.

Con frecuencia, escenas íntegras son registradas por una cámara estética, en planos enteros o generales con escaso movimiento interno; en otras ocasiones, la cámara solamente acompaña el movimiento de los personajes, reencuadrando discretamente. Ocasionalmente, un largo plano secuencia o un lentísimo *travelling* apresan en tiempo real los gestos titubeantes de una esposa rechazada, un hijo abandonado, un padre desvalido. En el juego de la fútil reconstrucción de una unidad atomizada (la/s familia/s), los personajes de **Torrenes de amor** recorren interminables laberintos –metaforizados en los largos corredores de la casa de Robert– buscando justamente aquello que desean en los lugares en que no lo van a encontrar. El encuadre dentro del encuadre –un marco de una puerta, una ventana– refuerza la condición claustrofóbica y asfixiante que pesa sobre la errática trayectoria de Sarah y Robert.

La irrupción de lo imprevisible también existe de distintas maneras en este relato de Cassavetes: a veces, violentamente, como una explosión, quizá, de una tensión subterránea siempre presente. Es entonces cuando aparecen la cámara en mano, los encuadres desequilibrados, el montaje brusco. Todo al servicio del caos, como en la escena en que el padrastro de Albie ataca a golpes a Robert, sin que antes haya existido una construcción *in crescendo* que llevara al clímax.

Cassavetes trabaja con una estructura dramática sólida que se subordina a la errática trayectoria de los personajes.

Pablo Suárez

Big Trouble (1986)

Dir.: JC. Int.: Peter Falk, Alan Arkin, Beverly D'Angelo, Charles Durning, Robert Stack, Paul Dooley. Dur.: 94'.

Los incondicionales de Cassavetes seguramente no habrán podido reaccionar luego de la primera visión de su último film. Y es que **Big Trouble** no se asemeja a ninguna de sus obras anteriores, ni como concepción ni por su desarrollo. Luego de la tensión dramática que dominó el planteo de **Torrenes de amor**, el director pareciera querer tomarse un respiro en su habitual método de trabajo, ya que elaboró una comedia liviana, más cercana en su propuesta a muchas de las *sitcom* de la televisión americana que a la extraña gravedad de su filmografía precedente.

En realidad, Cassavetes no tenía interés alguno en dirigir **Big Trouble** e incluso la negó hasta último momento. Ya estaba muy enfermo cuando Peter Falk lo convenció de que se hiciera cargo del rodaje debido a la desertión de Andrew Bergman, el director original (y autor del libreto con el seudónimo de Warren Bogle). A Cassavetes no le interesaba la idea pero razones fi-

nancieras y contractuales lo obligaron a asumir la paternidad de **Big Trouble** y, a partir de allí, comenzó a imprimirle su propio sello. El resultado final, a pesar de todo, no desmerece en nada al conjunto de su producción.

Leonard Hoffman (Arkin) es un honesto vendedor de seguros, típico representante de la clase media, que tiene entre sus desvelos la imperiosa necesidad de enviar a sus tres hijos –especialmente dotados para la música– a la Universidad de Yale. El tema, debido al costo de las matriculaciones, se torna insoluble para el pobre Leonard, hasta que conoce a Blanche (Beverly D'Angelo) y su supuesto esposo, Steve Ricky (Falk). Ambos son un par de estafadores improvisados y, con una enorme cuota de ingenuidad, le ofrecen a Leonard una alteración en lo que es su habitual ritmo de vida. Cómplice de una estafa en donde se ve él mismo estafado y cada vez menos cómplice y más protagonista, el vendedor de seguros y la trama toda asciende hasta un delirio que termina, obviamente, con final feliz.

Hasta aquí la síntesis argumental de esto que se presenta como una suave “comedia blanca”. Sin embargo, una mirada más atenta permite descubrir otras lecturas algo más sutiles. Queda en claro la intención de Cassavetes de ofrecerse y ofrecer con **Big Trouble** un divertimento que, a pesar de su aire ligero, no llegue a traicionar un nivel aceptable de calidad. Y lo logra por varios motivos, pero fundamentalmente por su capacidad paródica que le permite reírse de algunos tópicos genéricos, de ciertos valores de la sociedad americana, y hasta de sí mismo.

En primer lugar, el nudo narrativo –en particular toda la conspiración fraudulenta entre el agente de seguros y la bella rubia que le ofrece el ilícito– recuerda mucho a **Pacto siniestro** (*Double Indemnity*, Billy Wilder-1944). Incluso hay cierto parecido físico entre Arkin y D'Angelo con los protagonistas de Wilder,

Fred MacMurray y Barbara Stanwyck. Aquí Cassavetes, a su modo, elabora un inteligente homenaje al cine de *suspense* de la década del '50, sólo que en una clave satírica desopilante. Por otra parte, no faltan alusiones muy irónicas respecto al *american way of life*. Ya en una de las primeras secuencias del film, la mujer intenta convencer a Leonard sobre la necesidad de que los hijos vayan a Yale, esgrimiendo que “*allí conocerán a lo mejor de la sociedad, por ejemplo, a lo basquetbolistas*”. No es que Cassavetes intente hacer de su comedia un documento social ni mucho menos, pero no deja pasar la oportunidad de agujonear con agudas pinceladas críticas.

Y en su vena paródica, JC va más lejos, permitiendo a sus actores exagerar sus roles hasta lo inverosímil. Arkin, en varios pasajes, está literalmente “pasado” en sus muecas grotescas y cambios de voces. Otro tanto puede decirse de Peter “Columbo” Falk, en particular en una escena en el supermercado en la que le confía a Leonard que, debido a una dolencia cardíaca, su rostro “*se transfigura*”. A partir de allí comienza una serie de morisquetas imposibles para probarlo. Cuando Hoffman debe saltar de un tren bajo la personalidad de Ricky y se ve interrumpido por un testigo, imita la voz de Falk, a lo que el otro señala: “*Es extraña su forma de hablar, parece un indio cajun*”. El único que pone un poco de seriedad a su papel es Robert “Elliot Ness” Stack en el rol del dueño de la compañía. La música de Bill Conti contribuye a esa atmósfera de amable familiaridad que domina la narración.

Lo que resulta evidente es que todos, actores y equipo técnico, parecen haber disfrutado mucho el rodaje. Es como si un grupo de viejos amigos se hubiera reunido para divertirse con una película como excusa. Allí puede concentrarse esa sensación de saludable frescura que transmite el film.

Christian Kupchick

SOLO CINE

Películas Libros Revistas

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



Snafu

Homenaje al dibujo desconocido

A más de cincuenta años del fin de la segunda guerra mundial, todavía se pueden ver por TV algunos dibujos animados inexplicables: Jerry derrotando a Tom con parafernalia bélica sin olvidarse de glorificar la bandera norteamericana (**Yankee Doodle Mouse**, Hanna-Barbera, 1943); una versión libre de *Los tres chanchitos* en la que el lobo hace de Hitler (**Blitz Wolf**, Tex Avery-1942); el Pato Lucas peleando contra los nazis (**Scrap Happy Daffy**, Frank Tashlin-1943) y decenas de imágenes anacrónicas que incluyen al Oso Barney recomendando comprar bonos de guerra o al Superman de los hermanos Fleischer enfrentando al imperio japonés. Por su parte, los estudios Disney han retirado de circulación hace años los films hechos durante esa época, como el corto con Donald **Der Fuehrer's Face** (Jack Kinney, 1943) o el frustrado largo **Victory Through Air Power** (David Hand, 1943).

El género fue parodiado por Matt Groening en **Los Simpson**, mediante un falso corto de los años cuarenta en el que los ultraviolentos Itchy & Scratchy decapitan a Hitler. El fenómeno es conocido: como toda la industria del espectáculo de los Estados Unidos, el cine contribuyó al esfuerzo bélico y, en ese contexto, las divisiones de animación de cada estudio tuvieron que hacer su parte.

El lado más conocido de este tipo de producción fueron los films con personajes populares, como los mencionados más arriba: todavía pueden verse y a veces están más cargados de patriotismo que películas como **Aventuras en Birmania** (*Objective, Burma!*, Raoul Walsh-1945) con Errol Flynn. Pero además hubo material cien por ciento técnico, como filmaciones de maquetas o mapas para ayudar a los pilotos a tener una idea del territorio enemigo. Muchos de los animadores alistados en la 18th. Air Force Base Unit (llamada First Motion Base Unit) desarrollaron ese trabajo, anónimo pero de necesario



por Raúl Manrupe

Filmografía

1943

Coming Snafu (Chuck Jones, junio);
Gripes (I. Freleng, julio);
Spies (Jones, agosto);
The Goldbrick (Frank Tashlin, septiembre);
The Infantry Blues (Jones, septiembre);
Fighting Tools (Robert Clampett, octubre);
The Home Front (Tashlin, noviembre);
Rumors (F. Freleng, diciembre).

1944

Bobby Traps (Clampett, enero);
Snafuperman (I. Freleng, marzo);
Private Snafu vs. Malatia Mike (Jones, marzo);
A Lecture on Camouflage (Jones, abril);
Gas (Jones, mayo);
The Chow Hound (Tashlin, junio);
Censored (Tashlin, julio);
Outpost (Jones, agosto);
Pay Day (I. Freleng, septiembre);
The Three Brothers (I. Freleng, septiembre);
Target Snafu (I. Freleng, octubre).

1945

In the Aleutians (Jones, febrero);
It's Murder She Says (Jones, mayo);
Hot Spot (I. Freleng, julio);
Operation Snafu (I. Freleng, octubre);
No Buddy Atoll (Jones, octubre);
Coming Home (Jones, no exhibida);
Secrets of the Caribbean (Jones, no exhibida).

Bibliografía consultada

Looney Tunes and the Merrie Melodies, por Jerry Beck y Will Friedwald.
The History of Animation - Enchanted Drawings, por Charles Solomon.
Of Mice and Magic; a History American Animated Cartoons, por Leonard Maltin.

Notas

1. Después del bombardeo a Pearl Harbour, como no existían relevamientos aéreos del territorio japonés, se construyeron maquetas de varias decenas de metros de superficie con el objeto de filmarlas e instruir al personal militar. La información se tomó de mapas rescatados del Japón en el momento de romper relaciones.

2. En la jerga militar de los Estados Unidos, S.N.A.F.U. significa *Situation Normal, All Fouled Up* (Situación normal, todo enredado). En el lenguaje popular es sinónimo de confusión o caos, según el Simon and Schuster's.

valor táctico¹. La unidad tenía su sede en los viejos estudios de Hal Roach, en Culver City.

Hubo también una tercera categoría de dibujos animados bélicos, que combinaba elementos de los dos anteriores: el criterio artístico de los cortos destinados al público masivo y el didactismo puro de los films de entrenamiento. A esta categoría pertenecen los dibujos animados producidos por la Warner Brothers para el U. S. Army Signal Corps desde mediados de 1943 hasta el fin del conflicto.

Pensados como apéndices del Army-Navy Screen Magazine (un noticiero que se exhibía en las bases militares), los cortos del Army Signal Corps se caracterizaron tanto por su buen nivel técnico como por su lenguaje y códigos destinados a un público muy diferente al habitual, es decir, hombres que peleaban a miles de kilómetros de su hogar y de sus mujeres.

Responsables de esa tarea fueron los directores del plantel de la Warner: Chuck Jones, Isidore Freleng, Friz Freleng, Frank Tashlin y Robert Clampett. Siguiendo el estilo del estudio, el esfuerzo devino en la creación de un personaje que sirviera de comodín para bajar línea a la tropa de un modo relajado y humorístico, que permitiera tocar temas tan delicados como las minas, los rumores, la malaria, o la rutina interminable previa a entrar en combate.

En este sentido había tenido éxito un personaje denominado **Trigger Joe**, obeso piloto de un bombardero inspirado en la figura del actor William Bendix. Fue protagonista de una serie de cortos llamada **Position Firing** y su figura se hizo muy popular entre la tropa, lo que demostró que la idea funcionaba para aligerar un poco el clima de extrema tensión que era común en las bases.

Para el ejército, la Warner creó un recluta inoperante y vago, el **Private Snafu**². A pesar de haber sido el peor soldado del mundo entre 1943 y 1945, lo que no hizo fue holgazanear: en sólo tres temporadas de ardua actividad protagonizó nada menos que 26 cortos en blanco y negro, una cifra muy respetable si se considera que, por ejemplo, Pepe le Pew ha aparecido en sólo 17 cortos.

Físicamente, Snafu nació como un tipo común, de pocas luces. Con el correr del tiempo terminó pareciéndose bastante a Elmer Fudd. Para hacerlo recapacitar, lo acompañaba siempre un Hada Técnica (Technical Fairy, First Class) que en realidad era otro soldado con alas postizas, habano, barba crecida y varita mágica. Los guiones, algunos en rima, estuvieron a cargo de Theodore Geisel (Dr. Seuss) y Phil Eastman. Años después, Geisel sería coautor de la fantástica historia de **Los 5.000 dedos del Dr. T** (*The 5.000 Fingers of Dr. T*, Roy Rowland-1953).

El pentágono tenía a su cargo la aprobación de los *storyboards*, pero los hombres de la Warner estuvieron lejos de caer en lo meramente expositivo y se preocuparon en cambio por dotar a los cortos de una buena dosis de humor. Los pocos episodios de Snafu que sobreviven en la actualidad—disponibles en video en los Estados Unidos—permiten a-

preciar hasta que punto Jones y sus compañeros llegaron con sus intenciones. En cada aparición del Private Snafu había un alto grado de surrealismo, cierto contenido erótico inédito para la época y mucho ingenio desenfrenado para mostrar cuál era la manera incorrecta de hacer las cosas:

- Si se trataba de ilustrar los peligros de echar a rodar rumores (**Rumors**, 1943), éstos tomaban la forma de globos voladores que emitían un pesadillesco e incesante parloteo.

- Una palabra de más podía ser captada por el microfono oculto en el soutien de una espía nazi. La consecuencia de la infidencia era el hundimiento del barco de Snafu y sus compañeros (**Spies**, 1943).

-Para indicar a los soldados la conveniencia de fijarse bien con quienes andaban, las mujeres de un harén ocultaban explosivos mortales bajo su tentadora apariencia de *pin-ups* semidesnudas (**Booby Traps**, 1944).

- Una nube de gas cobraba forma humana antes de atacar en **Gas** (1944), donde el mismísimo Bugs Bunny hacía una aparición especial.

El escenario de las actividades de Snafu variaba según el curso de la guerra: el Artico, Europa, Japón, las Aleutianas, Irán, Panamá... Snafu demostraba cosas atroces, imposibles de soportar con acción en vivo. Si se tiene en cuenta que muchos de los documentales de mapas técnicos de entrenamiento eran presentados por el actor Ronald Reagan, es más fácil comprender lo bien recibido que fue el inútil pero simpático Snafu. Ese éxito derivó en que otras fuerzas encargaran personajes similares a otros estudios. **Bertie the Bomber** fue realizado por la M.G.M. para la fuerza aérea y **Hook** por la misma Warner, para la Marina.

Jones recuerda que pese al control militar sobre el contenido, gozó de total libertad en el plano artístico, algo que no ocurría siempre cuando se trataba de los cortos para exhibición normal en los cines, sujetos a la mirada de las ligas de la decencia. Visto desde la perspectiva actual, el proyecto también sirvió para que Jones (que fue quien más cortos de Snafu dirigió) experimentara con recursos de un estilo más definido y audaz. Los resultados se verían después de la guerra, en un tipo de dibujo más moderno, estilizado y con argumentos cada vez más absurdos. En ese sentido, el frente de Snafu demostró ser un buen campo de instrucción. Después de Hiroshima y Nagasaki, los animadores regresaron a sus tareas habituales en Hollywood. Del trabajo realizado entonces se conserva poco, ya que al finalizar el conflicto prácticamente todo el material producido fue incinerado. Walt Disney, comprometido con el esfuerzo bélico aún desde antes del ingreso de su país en la guerra, debió soportar la dura acusación de lucrar con los cortos que hizo para el ejército.

La Warner y la M.G.M continuaron creciendo en calidad y refinamiento artístico y creativo. En tanto, lejos de los Oscars y del Technicolor, el soldado Snafu fue desmovilizado y olvidado. Tal vez no se merece un monumento, pero qué mejor recompensa que la de haber sobrevivido.

Cine bizarro

doce clásicos malditos
en la Sala Leopoldo Lugones

presentan
revista Film

Fundación Cinemateca Argentina
Teatro Municipal General San Martín

Martin, el amante del terror

George A. Romero, 1978

Suspiria

Dario Argento, 1977

El hombre bruto

Jean Yarbrough, 1946

La novia del monstruo

Edward D. Wood Jr., 1955

El horrible doctor Orloff

Jesús Franco, 1961

La noche del Walpurgis

León Klimovsky, 1970

Homicida

William Castle, 1961

Reencuentro con la gloria

Iván Grondona, 1957/62

Danger: Diabolik!

Mario Bava, 1967

Los hippies de Sunset Strip

Arthur Dreifuss, 1967

El vampiro negro

Román Viñoly Barreto, 1953

El mundo de los vampiros

Alfonso Corona Blake, 1960

presentación del libro
*Cine bizarro, 100 años de películas
de terror, sexo y violencia*
de Diego Curubeto (Sudamericana)



la mano en la trampa
festival de mar del plata



A esta altura, y con la correntada de opiniones diversas que motivó y va a motivar, parece anecdótico enfocar la reflexión sobre el 12° Festival de Mar del Plata aceptando o discutiendo que la película española de Pilar Miró **El perro del hortelano** haya obtenido el Ombú de Oro y los 625.000 dólares de premio, o que el chino Zhang Yuan fuera consagrado mejor director por la desvaída **Ding gong xi gong** (*Detrás de la ciudad perdida*), o que sea un hecho por lo menos insólito que la producción nacional de Jorge Coscia **CanCIÓN desesperada** haya sido seleccionada para participar en la competencia oficial, o que otro film argentino como **Sotto voce**, de Mario Levin, no recibiera ningún lauro, o que **Buenos Aires Viceversa**, de Alejandro Agresti, haya cosechado tres premios –incluidos un Ombú de Plata oficial y el de la FIPRESCI, compartido con la itálica **La mia generazione**, de Vilma Labate– al concursar su hacedor, por vez primera, en una sección competitiva de festival internacional “A”. Es que en este festival realizado entre el 7 y el 16 de noviembre pasados, el “centro” de la discusión o el análisis de lo ocurrido están en otro lado, muy lejos del cine.

¿Existe la más mínima posibilidad de encarar un enfoque del Festival escamoteando las implicancias de orden político? Mucha crítica joven, muchos estudiantes de cine, muchos Pilatos y afines, adoptaron la postura más irritante: “las películas son las películas, hablemos de las películas”, decían, muchos, repentinamente amnésicos respecto de las inextricables conexiones que unen al cine con la política, y en especial de acuerdo a cómo se ha desarrollado –en los últimos cincuenta años– el cine en Argentina.

El cine y la política –está ampliamente demostrado– tienen un vínculo muy estrecho: desde la lucha por las patentes encabezada por Edison, pasando por el Festival de Venecia impulsado por Mussolini, o por la obra tan polémica por singular de Leni Riefenstahl, o por la acción de gente como Hays o McCarthy, o por los manifiestos y films de “los nuevos cines nacionales”, o por el sentido último de la obra de Godard, o por los “films en clave”, respecto de la realidad de sus países, de Saura, o el primer Arístarain o Yimou, o por esos momentos únicos en que Scorsese hizo **Taxi Driver** y Coppola **Apocalypse Now**.

¿Es posible “no hablar de política”? ¿Tiene algo que ver con la estética cinematográfica el “traslado” de más de 5 millones de dólares del INCAA a la Fundación Cine Argentino que solventó el Festival? ¿Tiene algo que ver con Eisenstein, Bazin,

Burch, Aumont o Deleuze que un Festival Internacional de Cine sea inaugurado por el Presidente de la nación organizadora? ¿Acaso Mitterrand o Giscard han bendecido con su presencia, alguna vez, el Festival de Cannes? ¿Willy Brandt o Köll abrieron Berlín?. No parece muy digno hacer como si nada pasara o se tratara de dudas de mal intencionados que buscan “detectar la falla” en un “evento que nos transforma en centro cultural de Latinoamérica”.

Se podría hablar de la desesperante calamidad organizativa del Festival: de periodistas e invitados sin acreditación, de gente a la que iban mudando de hotel como si fueran muebles, de otros a los que no dejaban ingresar a las salas de proyección, del jurado oficial Arturo Ripstein portando la credencial de Héctor Alterio, de películas en competición como la bosnia **Pretty Village**, **Pretty Flame** que ya habían concursado en otros certámenes internacionales, o de películas anunciadas en las “paralelas”, como **Día de fiesta**, que no se dieron y fueron reemplazadas por otras, o de títulos que irrumpieron misteriosamente sin que hubiera mayor información para la prensa como **La muerte y la brújula**, que resultó ser un trabajo de Alex Cox sobre el texto de Jorge Luis Borges. Pero hablar de esas cuestiones, hoy, en este contexto, parece casi un acto de frivolidad irresponsable. El hecho de que diversas *starlets* se hayan enojado con los representantes oficiales y se hayan ido, o que el ya mítico fotógrafo Gabriel Figueroa, por no tener acreditaciones para sus familiares, haya retornado a México sin quedarse ni un día en el festival, o que personalidades diversas –Alberto Sordi y Nelson Pereira Dos Santos, entre otros– hayan sido anunciadas y finalmente no arribaran a Mar del Plata, parecen circunstancias, puestas en relación con otras, cuanto menos insignificantes.

Porque de lo que habría que hablar es del origen de la iniciativa: ¿por qué reflotar este festival?. Un dato más que relevante –y que evidentemente animó a los organizadores– es que Mar del Plata tenía la categoría de certamen internacional “A” que heredó de sus lejanos esplendores de los '60, es decir que revivía con la ayuda de la historia, como si la calificación tuviera que ver con razones hereditarias o de sangre, en el sentido feudal de la expresión. No se puede desconocer, asimismo, otra implicancia política que me ocupé de remarcar al colega cubano Luciano Castillo– y es la cercanía de fecha, tres semanas antes, con el Festival de La Habana, espa-

por Sergio Wolf

cio ya tradicional en que la crítica “se pone al día” respecto de todo el quehacer del cine de Latinoamérica. Hagamos el siguiente razonamiento: ¿un productor de un film latinoamericano presenta su obra en un festival prestigioso pero que no ofrece el anzuelo del dinero para una coproducción (La Habana), o la incluye en uno cuyo prestigio aún debe revalidarse pero que ofrece 625.000 dólares para hacer un nuevo film (Mar del Plata), y que además es un festival de categoría “A”, lo cual es un sueño que difícilmente podría cumplir en Berlín, Cannes o Venecia?. Es obvio que la segunda alternativa se impone, en un cine como el latinoamericano que no siempre compite en igualdad de posibilidades con el norteamericano o el europeo, en el marco de los festivales clase “A”.

Todas las interrogaciones están encadenadas, y otra podría ser ésta: cuando se hacía en los '60, el Festival de Mar del Plata estaba en consonancia con un interés global y oficial en la cultura, con un espacio que la cultura tenía en el imaginario social y que se reflejaba en los tipos de consumo de bienes culturales de toda índole; hoy, con la ausencia de política y planificación cultural, con un estado-gobierno ocupado en minimizar o bastardear toda reflexión e intercambio culturales, ¿con qué está en consonancia el Festival de Mar del Plata? Es decir: ¿qué otras iniciativas “enmarcan” a este Festival? Al fin y al cabo, Mar del Plata motivó que la gente se encuentre y dialogue, más allá de que desde la organización misma del evento esto fue apenas contemplado.

Es un hecho irrefutablemente noble y hasta emocionante asistir a todas las funciones del festival —exhibase el film de la procedencia que fuere— y percibir el interés y el respeto de salas tan colmadas como entusiastas. Es también una decisión digna del mayor elogio, que un gran número de esos asistentes sean jóvenes, que quizás tengan una de las pocas ocasiones de ver obras de cinematografías tan distantes y desconocidas, y que deban pagar 3 pesos, o 1,50 en el caso de quienes estudian. Sin embargo, conviene interrogarse sobre si esta “ficción” que ocurrió en Mar del Plata tiene algún asidero en lo “real”, si este milagro tendrá continuidad o consecuencias beneficiosas futuras, o si será apenas un disparo en la sombra, un hecho fuera de contexto y subvencionado por el Instituto sin más interés que el de poder decir “becamos a 500 estudiantes”. Más que poner un palo en la rueda, el punto en cuestión es que esos mismos estudiantes, cuando esos films se exhiben en la Sala Leopoldo Lugones del Teatro General San Martín, muy pocas veces concurren, siendo que allí también la entrada cuesta alrededor de 3 pesos...

Pasó en mi barrio

La discusión —como siempre, por otra parte— está en el sentido de las cosas, en el punto de vista adoptado para posicionarse ante un “acontecimiento cinematográfico” como es un festival internacional de cine organizado con esta administración y en estas con-

diciones de premura e improvisación. Así, no parece demasiado pertinente esconder la cabeza en un mar de películas, ni retozar entre fotogramas agradeciendo a la providencia el haber podido ver ciertas obras relevantes o de cinematografías inusuales, y olvidar el origen y el desarrollo espúreo del festival.

No hay duda que la jactancia ignorante de Julio Mahárbiz ha sido un signo inequívoco del Festival de Mar del Plata, y el homenaje a Libertad Lamarque realizado el sábado 9, es una evidencia. Ante un auditorio que sólo ansiaba hablarle y oír a su estrella favorita, Mahárbiz, micrófono en mano, se refería a la pasión de su madre Irene por Lamarque y aludía también, con insólito orgullo, al hecho de que él, en su infancia, sólo veía films nacionales. Quizás, en esa “visión parcial”, estén las huellas de una cierta estrechez de miras casi folklórica en su argentinidad. Pero hacer referencia a ese aspecto —además de casi interminable, de acuerdo con el bochornoso anecdotario recogido—, opacaría otros aspectos, más relevantes.

Habría que hablar entonces, en primer lugar, de un festival cuya entidad organizadora, la Fundación Cine Argentino, hasta el mes de octubre, sólo había realizado —según consta en el libro de actas de dicha entidad— tres o cuatro reuniones con la mayoría de sus miembros. Una fundación que nunca proporcionó a sus integrantes las copias del presupuesto ni el listado de salarios, y cuyas erogaciones no fueron sostenidas por licitación sino por adjudicación, y a un costo por espectador exorbitantemente millonario. Debiera hablarse, también, del festival que un mes antes de su apertura ya tuvo renunciadas efectivizadas —como la de Roberto Miller, de SICA (Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina)—, y otras anunciadas —como la de Diana Frey, de CAIC (Cámara Argentina de la Industria del Cine)—, que buscaron anticiparse al bochorno.

No tendría que dejarse de lado, además, que el presidente de la Fundación, también Mahárbiz, prepoteó y presionó a parte de la prensa especializada, como lo confirmaron ciertos enviados del diario *La Nación*, para que no cuestionaran el evento, lo cual logró en la mayoría de los casos. Mahárbiz apareció como el patrón de estancia de un festival que, en todo caso, no le pertenece: ni la categoría “A” es suya, ni los fondos son suyos, ni los contactos internacionales son suyos.

Un festival que, por último, lamentablemente para nuestro cine, ya tiene su mancha, ya tiene “en su haber” un pedido de informes del diputado del FREPASO Darío D’Alessandro a la Comisión de Cultura de dicha cámara. Ante este cúmulo de irregularidades, ¿es posible pensar en la pureza estética de los films que se pudieron ver, desdeñando toda toma de posición crítica sobre los “pormenores” del evento?

Más allá del olvido

Con algunas excepciones como la ya apuntada del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argen-

tina —acusado elípticamente por Mahárbiz de “pequeño grupo que tengo bien identificado” en la reunión del Consejo Asesor del viernes 8 de noviembre—, el medio cinematográfico en su mayoría apoyó la realización del festival. Pero habría que decir que “finalmente apoyó”, de acuerdo con el desarrollo de las críticas que devinieron en inusitadas alianzas, en una suerte de “olvido” generalizado muy a la usanza de esta época de fin de las ideologías. No se trata de que muchos “olvidaron sin querer”, sino del “deseo de olvidar”, quizás buscando una buena ubicación junto al poder ante la posibilidad de que el festival “salga bien”. Y éste ha sido el arma mediante la cual Julio Mahárbiz logró vencer resistencias, acallar voces disonantes y cooptar voluntades díscolas. Algunos ejemplos:

1) Cuando Mahárbiz asumió al frente del Instituto, muchos realizadores de distintas épocas y edades —Héctor Olivera, Oscar Barney Finn, Nicolás Sarquis, Eduardo Calcagno, Javier Torre, el propio José Martínez Suárez manifestaron pública o privadamente su desacuerdo. Esos mismos hombres fueron quienes terminaron integrando la llamada Fundación Cine Argentino, “entidad” cuya principal fuente de recursos sigue siendo desconocida para el periodismo y el medio especializado todo. Esos hombres aportaron más modestas o más suculentas sumas personales para que el festival se materialice, seleccionaron títulos, y hasta aceptaron posar en las fotos con estrellas internacionales que aman el cine siempre que se les paguen 25 o 50.000 dólares a cambio de pasearse durante dos días por los salones del festival. En esos hombres, hubo motivaciones disímiles: desde los que cobraron salarios increíbles —que orillaron entre los 3.000 y los 6.000 dólares—, hasta los que emplearon el certamen para devolver atenciones pendientes y abrochar negocios futuros, pasando por otros que lo hicieron impulsados por su indudable amor por el cine y que no percibieron peso alguno, como fue el caso de Martínez Suárez.

2) Al incluir dentro del festival la sección “Panorama del Cine Argentino 1996”, los organizadores se aseguraron la presencia de gran parte del cine nacional contemporáneo, dado que se exhibió “todo” lo estrenado en esta temporada que tuvo películas desde los '80 al '95. Es bueno que el público marplatense conozca ciertos films que no gozaron de una distribución importante, y que se vieron solamente en el Complejo Tita Merello. Pero, ¿no es un acto desdeñoso hacia algunas obras importantes, como *Rapado*, de Rejtman, o *Cazadores de utopías*, de Blaustein ponerlas junto a *Policía corrupto* de Carlo —Galetini— Campanile, o de la miserable *Adiós, abuelo*, de Vieyra?. Ese acto de falacia democratizadora, por tanto, permitió que “todos” estén en el evento.

3) Los mismos cineastas jóvenes y estudiantes de cine que protestan y maldicen haber nacido aquí por la falta de seriedad y por el desinterés oficial en financiar cortometrajes o dar créditos para *operas primas*, viajaron al evento, colmaron las instalaciones consumiendo películas de nacionalidades poco

ortodoxas, que cuando se exhiben en Buenos Aires jamás se interesan en ver. Es más que elogiable que se otorguen becas a 530 estudiantes o se proporcionen descuentos a otros 1000 estudiantes, mayormente de cine, así como que se les haya fijado un descuento del 50% sobre cada entrada, que ya de por sí era de 3 pesos. Este fue uno de los reaseguros para que las funciones se dieran a pleno y no tuvo un correlato lógico desde los organizadores del festival: no hubo encuentros, ni intentos de buscar alternativas en el plano de los modos de producción que alienten a esa masa estudiantil que esperaba, por lo menos, espacios de discusión oficial sobre sus problemas. En este sentido, la anunciada reunión de productores —entre los que se contaron Sabina Sigler y “Kiko” Tenenbaum— en vez de proponer o pensar modos de supervivencia del cine argentino, rubricó su tarea redactando una suerte de documento de apoyo al festival...

4) El caso de los críticos y la prensa especializada, estuvo a la altura de las circunstancias, con honrosas excepciones que puntualizaron defectos y problemas nucleares, sin aludir solamente a los tan mentados errores organizativos. Estos fueron los casos, básicamente, de la excelente y punzante cobertura de Daniel López en *La Razón*, del equipo de periodistas de *La Nación* y de Luciano Monteagudo en *Página/12*. Otras actitudes y posiciones, en cambio, merecen ser mencionadas. Hace no más de seis u ocho meses, el crítico Claudio España aguijoneaba a Mahárbiz con preguntas capciosas, en una entrevista en *La Nación*. Pasado ese período de tiempo, colaboró escribiendo —junto a varios integrantes de su equipo de trabajo universitario— los textos de la folletería empleada para re-lanzar el redivivo Mar del Plata durante el Festival de Cannes. No sólo éso: también formó parte del jurado de la muestra competitiva...

La revista *La Maga* no estuvo, tampoco —en términos editoriales más que particularizando en personas—, a la altura del tono que venía sosteniendo respecto de la gestión de Mahárbiz. En la edición del miércoles 6 de noviembre —un día antes del inicio del festival— hizo una cobertura decididamente celebratoria, expresando las bondades de que se reaviva el evento y de que se exhiban no pocas obras de interés. A la semana siguiente, ya el enfoque había “variado”, cuestionando distintos aspectos, pero centrándose en nimiedades como el tipo de bebida o comida que se había consumido en la fiesta inaugural, o en el caos organizacional —lo cual motivó represalias de Mahárbiz con la ya desbordada jefa de prensa del festival, Matu O'Connor, y que trajo aparejado la asunción de la “jefa de prensa paralela”, Alicia Grosso— pero sin abocarse a los centros neurálgicos del festival.

Y hubo otros casos penosos, como el de la revista *El Amante Cine*. En diciembre de 1995, una nota que figuraba en la portada como “En contra de Márbiz”, titulada “Las aguas bajan turbias” y escrita por Quintín, fue “respaldada en cada línea por los restantes editores”. El texto definía una posición dura, lúcida, buscaba polemizar con el poder

institucional de la cinematografía nacional y mostraba alarma sobre las “continuas invocaciones patrióticas”, apuntando sospechas acerca de que el 50 % de la música que emitía Radio Nacional era de la empresa grabadora de Mahárbiz —que todavía empleaba como apellido el escudo “Márbiz”—, lo cual rubricaba Quintín diciendo “cuánto tiempo habrá de pasar para que se sospeche que en el nuevo búnker de Márbiz se cometen atrocidades semejantes.”

Pasó algo menos de un año. Dos informes del ciclo televisivo periodístico *Día D¹* dijeron ante cámaras, en un horario central y con documentos probatorios en mano, lo que todo el medio cinematográfico sabía pero prefería no divulgar: que no hubo *sponsors* que solventaran los gastos del festival, que los famosos 5.600.000 dólares que pretendidamente costó el evento pasaron sin mayor trámite de las arcas del INCAA a las de la Fundación Cine Argentino.

Aparece como un acto de auténtica liviandad cómplice, que quienes se suponen críticos “distintos” —los otros, se sabe, casi no cuentan— ya fueran gozosos a inundarse de películas y contactos internacionales, y decidieran ser comensales del festín ayudando a las autoridades del festival a organizar actividades diversas, asistiendo como “organizadores”. Resulta inexplicable que se haya dejado triunfar un mísero deseo de reconocimiento por encima de las convicciones, presentando, a falta de una, tres actividades del festival —“Entrevista pública a Jerry Schatzberg”, “Encuentro con *Cahiers du Cinéma*” y “Retrospectiva Nouvelle Vague”—, y codeándose con directores artísticos de dudosa estirpe, que son funcionarios y al mismo tiempo reciben dineros del estado en créditos para filmar o a modo de salarios, en tanto timonean decretos para que los residentes en el exterior —caso Babenco con su proyecto *Foolish Heart*— no puedan tener créditos de su propio país natal. Otros periodistas especializados, por otra parte, dieron una clase magistral de patetismo. Ya sea recibiendo un pago como seleccionadores y luego criticando en su medio los films que ellos mismos habían contribuido a elegir (!!!), o percibiendo, según sus propias palabras, nueve mil dólares por la confección del catálogo de la muestra, o bien participando como jurados de la competencia y queriendo escribir sobre el festival al mismo tiempo...

En síntesis, esta “nueva” crítica hace lo mismo que la “vieja”, se deja tentar —por dinero, por temor de “quedar afuera del festín”, por reconocimiento— y mete la mano en la misma trampa. Esta supuesta crítica independiente, nueva y poco contaminada, actuó esta vez como el pobre tipo que cobra su salario y se quiere comprar el *shopping* entero. Se mostró fascinada por la abrumadora cantidad de películas, excitada ante semejante orgía fílmica continua, queriendo verlo todo, hechizada, tal vez, por la intensidad y los contactos que ofrece un festival internacional, quizás por aquello de “vida cotidiana y alienación” de que hablaba Sebrelli en los '60 al aludir al medio pelo que iba a Mar del Plata.

El Festival venía con enormes dudas de los

críticos menos complacientes, y su desarrollo se ocupó de confirmarlas.

5) Con una gestión al frente del Instituto que muchos califican como aquella donde hubo menos dedo y más “democracia” en la concesión de créditos, Manuel Antín —luego de una negativa inicial y una visible disidencia con Mahárbiz—, terminó presidiendo el jurado de la competencia oficial. No sólo éso: encabezó la conferencia de prensa (!!!) que el jurado realizó hacia la mitad del festival, aparentemente en procura de desmentir que recibían presiones y tratando de demostrar un pretendido campo de decisiones libres. Inquietante e insólito, al punto que fueron pocos quienes recordaran algo semejante en un festival competitivo de tipo internacional.

La ley de la frontera

Hay —o había— muchas maneras de asistir al Festival de Mar del Plata, y la dirección de *Film* discutió muchas horas el modo de “participar” del festival. Finalmente, por votación dividida, y dado que un festival de cine es un hecho insoslayable, la revista concurre parcialmente: tres de quienes hacen la publicación optaron por no ir, yendo en su lugar un colaborador, y otros dos responsables de la publicación —uno de ellos, quien ésto escribe— asistieron en función de otro medio y otra actividad afín al festival. Estaba claro que *Film* no haría un “desembarco masivo” en el festival. La idea consistió en ir con reservas, a discutir todo y con quien sea, buscar que nos convenza el festival o los argumentos de quienes lo apoyaban aun a costa de que su honorabilidad se manchara.

Antes de terminar, todo debe ser dicho, hubo dos films extraordinarios en las muestras paralelas: el gran melodrama **Profundo Carmesí**, del mexicano Arturo Ripstein —presentado por Claudio España, miembro del jurado (!!!)—, y **Nitrato d'argento**, película sobre la recepción cinematográfica popular a través del siglo, del notable Marco Ferreri. Y hubo dos excelentes obras argentinas en competencia: **Buenos Aires Viceversa** y **Sotto voce**, de Alejandro Agresti y Mario Levin, respectivamente. Pero esa, es otra historia.

Esa otra historia será narrada por Christian Kupcnick en el próximo número de *Film*

1. Emitidos los domingos 10 y 17 de noviembre por América TV, según investigación de Silvina Chaíne, quien se encolerizó maldiciendo a la gente de cine por negarse —en su mayoría, y por razones diversas— a dar la cara en sendas emisiones.



24° Festival de Gramado

Gramado valía el viaje

por José Martínez Suárez

Gramado, al sur de Brasil, es una ciudad desperdigada entre montañas. Extendida, pintoresca, mediterránea; y, por qué no, exótica: es uno de los pocos puntos de ese país en el que nieva. (Aunque esta vez, no ocurrió). Está ubicada a ciento treinta kilómetros hacia el este de Porto Alegre, y a unos mil de Buenos Aires. Allí se desarrolló, entre el 9 y el 17 de agosto, el 24° Festival de Cine Latino y Brasileño.

Ya hace unos diez años, Alfredo Oroz, que había concurrido a uno de sus festivales, me había elogiado la cordialidad auténtica y memorable del riograndense. Y ahora, en esta oportunidad, todos los invitados tuvimos ocasión de comprobarlo. Concurrí como jurado para filmes de largometraje latinos. Me sentí muy bien acompañado, pues mis colegas en la mesa de resoluciones eran la directora uruguaya Beatriz Flores Silva, la realizadora sueca Nitza Kakoseos, el crítico portorriqueño Ramón Almodóvar Ronda, los directores Silvio Back (Brasil), Ruy Guerra (Mozambique) y Pastor Vega (Cuba).

El jurado sesionó todos los días durante alrededor de dos horas, excepto el último en que la sesión duró más del triple. No comentaré lo que por ética debo callar; pero sí que a partir del primero de esos encuentros advertí que la suerte de la película argentina que había abierto la muestra, **Casas de fuego**, estaba echada: no había interesado demasiado.

De todas formas debo manifestar que nunca, en ninguna de las charlas, encuentro e intercambio de opiniones que en sesión o fuera de ella tuve con los colegas, advertí alguna, la más mínima actitud que pudiera conllevar un acuerdo oculto, una animadversión solapada, o un frente "a favor de" o "en contra de". Eran, todos ellos, gente de bien. De los que prefieren ("De los que preferimos", mejor dicho), perder un campeonato antes que hacer un gol con la mano.

Cuando la última noche se conoció el dictámen, algunos amigos argentinos, más o menos amistosamente, me comentaron su disconformidad con la premiación. E incluso, con la firma de Quintín apareció en un número de la revista *El Amante*, un artículo en el que

el autor se preguntaba "cómo hizo el mexicano Gabriel Retes para que su película *Bienvenido, Welcome* ganara un premio importante". Yo ya se lo había respondido en Gramado y no me incomoda volver a repetírselo: Retes hizo lo que al jurado le pareció que merecía el premio.

Algunas consideraciones finales: si en alguna oportunidad a Ud. se le ocurre organizar un festival cinematográfico, busque la colaboración de un hombre llamado Hiron Cardoso Goidanich. Vive en Porto Alegre y se lo conoce por "Goida". En Gramado fue coordinador técnico. Debe haber estado despierto durante todo el tiempo del festival. Hizo todo, y lo hizo bien. Goida demostró que, en definitiva, los festivales no son patrimonio exclusivo de uno u otro país: son de gente que los organizan porque quieren al cine.

Otro sí, digo, con cariño y admiración: ojo a los cortometrajistas brasileños. Vimos cosas importantes de ellos. Se vienen con todo. Bienvenida esa prometedora generación.

Y las dos últimas:

Primero, a no perderse (si es que alguna vez nos llega), la película brasileira dirigida por Vinicius Mainardi **16060**. Título raro; pero, para no andar con incógnitas, *dieciséis mil sesenta* son los días vividos por el protagonista, al cumplir 44 años. (Aunque quien la tituló, olvidó computar los días de los años bisiestos...). **16060** es, para decirlo brevemente y sin mayor énfasis, una película inolvidable, en el mejor sentido de la palabra. El jurado de cine brasileiro no la premió. Una lástima; pero practiquemos la vieja y precisa frase: el calavera no chilla.

La otra, que para nada le va en zaga: **La comedia de Dios**, portuguesa, dirigida por —muy posiblemente— un súper dotado llamado Joao Cesar Monteiro. Tiene 60 años. Y por el excelente cine que demuestra hacer, que viva muchos más.

Cómo se hace por Paraná Sendrós

El Festival de Gramado no será clase A pero tampoco da pérdidas y ha impulsado notablemente el crecimiento de una curiosa ciudad. Efectivamente, casi todos los habitantes de Gramado son rubios tipo alemanes o italianos, viven en casas alpinas, sobre hermosas y empinadas colinas, y en julio contemplan la nieve cubriendo suavemente su hortensias. Como dice su slogan turístico, una ciudad "naturalmente europea".

Gramado queda en Brasil, en las serranías más altas del poderoso Río Grande do Sul, pero apenas se ven pobres, negros o policías (alguien supone que los policías están a la entrada de la ciudad, cerrando el paso de los pobres negros). Una vez por año tiene lugar aquí el *Festival de Cinema Latino*, que esta vez convocó 16 largometrajes y 51 cortos en competencia, más otros 12 *hors-concours*, varios homenajes, algunos anticipos, la presentación de unas cuantas revistas y diez libros diez de cine brasileiro, unos anuncios del ministro de cultura y del gobernador estadual aumentando el dinero disponible para producción, una conferencia de prensa de Héctor Olivera sobre el festival de Mar del Plata ("¿Cómo?", fue la única pregunta, "¿Libertad Lamarque todavía vive?") y una mesa redonda de directores latinoamericanos organizada por Lingenti y Quintín (que insistía en hablar de estética mientras los otros hablaban de financiación y distribución, sin lo cual no habría dónde meterse la estética).

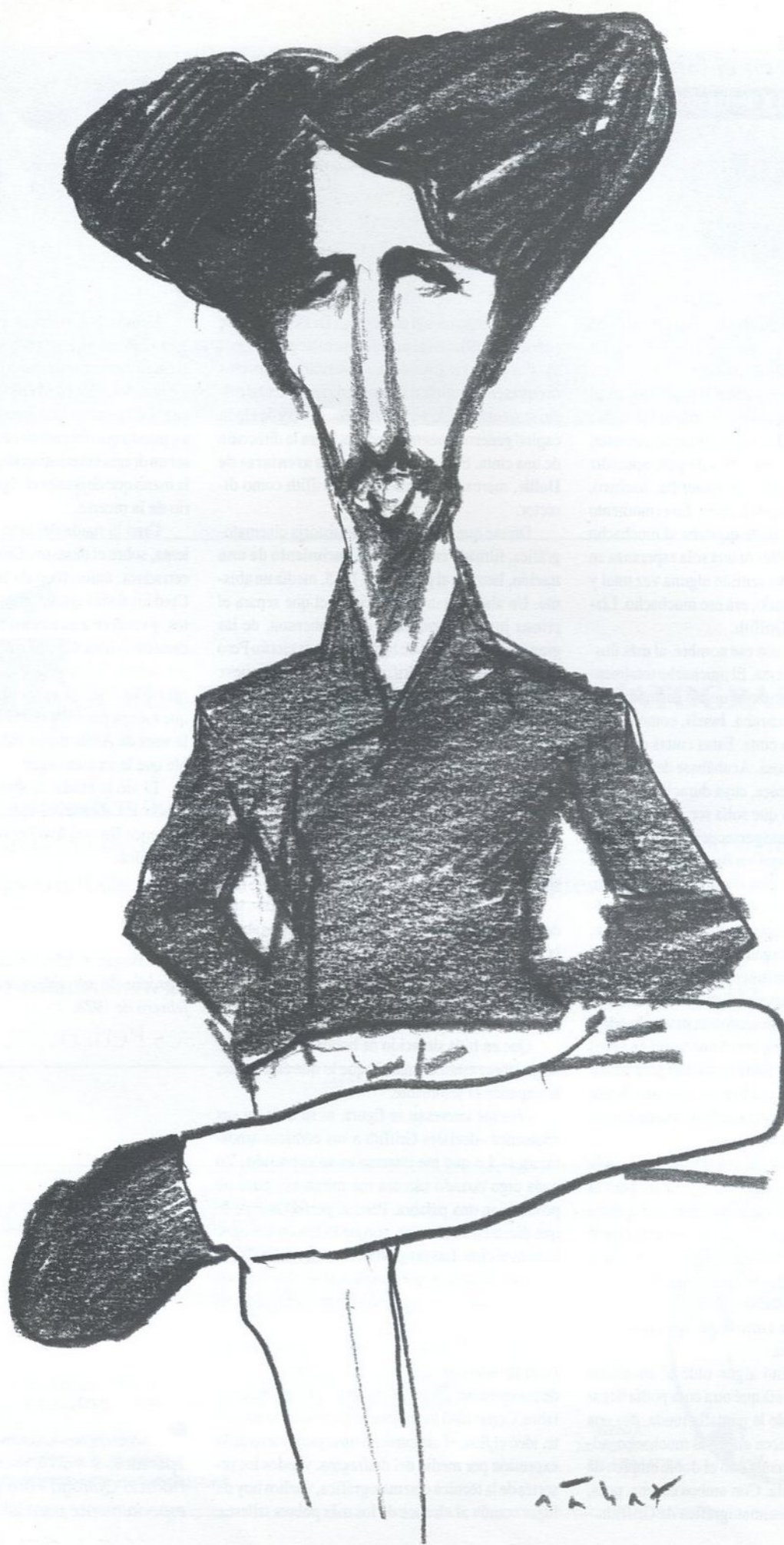
También hubo un par de fiestas impresionantes, unos 1.200 invitados, unos 300 empleados, once personas en la comisión organizadora, un presupuesto de millón y medio de dólares, gran movimiento de hoteles y restaurantes, y un mercado donde estuvo presente media latinidad, incluyendo una empresa rumana que vendía una película con la verdadera historia de Vlad Tepes, dos brasileñas que vendían videos de clásicos locales, y el stand del INCAA (que el festival ofrece en forma gratuita) perfectamente vacío por segundo año consecutivo.

Hiron Goidanich, en la organización del Festival desde hace veinte años, "sólo por placer", explica que la intendencia cambia cada cuatro años, pero la comisión técnica (6 miembros) sigue, porque es claramente apolítica, y además son todos de Porto Alegre. A la comisión organizadora (5 miembros) le toca el resto, es decir, codearse con el personal contratado para la ocasión (seguridad, recepcionistas, técnicos) y con los servicios contratados (musicales, chóferes, cócteles), los hoteles que ofrecen un 35% de su capacidad y los gobiernos.

"A veces la prefectura asume algunos costos", dice Goida, "porque el gobierno estadual no paga lo acordado en término, y éste le retribuye luego, por ejemplo, con asfalto. El presupuesto general no llega al millón y medio, porque casi la mitad se arregla con canjes (pasajes, comidas, estadías), así que los gastos efectivos son mucho menores. Es más, el año pasado sobraron 40.000 dólares, que se invirtieron en una instalación de Dolby stereo".

Cine y literatura argentina (hacia una probable antología) Sobre cine en general y acerca de estrellas de la pantalla o films en particular, no pocos escritores rioplatenses se interesaron desde principios de siglo. No obstante, los investigadores coinciden en destacar a **Horacio Quiroga** (1878-1937) como el primer crítico cinematográfico del país, empeñado en un enfoque entonces insólito, a contracara de la mayoría de sus colegas en cuanto a la relación de la pantalla con la literatura. De ahí que admiraba al cine norteamericano, maestro de acción y síntesis narrativa, contra el europeo, al que juzgaba una prolongación o desfiguración de la novela y el teatro. En algunos de sus cuentos el cine emerge en ensoñación y realidad o en intercomunicación de tiempos, anticipando de lejos al Woody Allen de *LA ROSA PÚRPURA DEL CAIRO* (*The Purple Rose of Cairo*, 1984). Esos cuentos son *Miss Dorothy Phillips, mi esposa*, *El espectro*, *El puritano* y *El vampiro*, publicados unitariamente y en volúmenes en las décadas del veinte y el treinta. La crítica puntual de Quiroga apareció en la revista *Caras y Caretas* (diciembre 1919 a julio 1920, curiosamente con el seudónimo de *El esposo de D. Ph.*, en alusión a Dorothy Phillips, actriz norteamericana) y en *Atlántida* (mayo a diciembre 1922). Su alejamiento de Buenos Aires y la radicación en la selva vecina de Misiones, impidieron una dedicación regular al cine pero no su apasionada preocupación, a juzgar por notas que publicó en *Mundo argentino*, *El Hogar* y *La Nación*, preferentemente. Estuvo a punto de dirigir una versión de su cuento *La gallina degollada* y dejó un guión inédito: *La jangada*. Sobre textos suyos se filmaron *PRISIONEROS DE LA TIERRA* (los cuentos *Una bofetada*, *Un peón* y *Los destiladores de naranjas*, adaptados por Ulyses Petit de Murat y Darío Quiroga, su hijo, dirección de Mario Soffici, 1939); *LOS VERDES PARAÍSO*S (adaptación del cuento *Su ausencia* por César Tiempo, dirección de Carlos Hugo Christensen, 1947); y *CUENTOS DE AMOR, DE LOCURA Y DE MUERTE* (los cuentos *El techo de incienso*, *El desierto*, *El hijo*, *Los precursores* y *los mensú*, y fragmentos de *Yaciyatere*, *Una bofetada* y *Los desterrados*, adaptación y dirección de Nemesio Juárez, 1994). Hay imágenes del auténtico Quiroga tomadas por Enrique Amorin hacia 1930, en el cortometraje *HORACIO QUIROGA* (1974), de Luis Ángel Bellaba. La nota de Quiroga que se reproduce denota su admiración por David W. Griffith y su anticipada valoración del director en el cine.

Jorge Miguel Couselo



La dirección en el cine: David W. Griffith

por Horacio Quiroga

Hacia 1908, un muchacho de veinte años, flaco y muerto de hambre, asistía por primera vez, en Chicago, a la exhibición de un film.

Este muchacho, cuya entrada esa tarde en el salón de cine se debía a una mera casualidad, había sido ya, a su tierna edad, y sucesivamente, reporter, actor, dependiente de tienda, boy de golf, aprendiz de bombero, corista, peón de cuadrilla, hachero, aprendiz fundidor, ensayista, poeta. En el momento en que lo presentamos no le quedaba al muchacho un centavo en los bolsillos ni una sola esperanza en el alma. Si alguien se ha sentido alguna vez total y definitivamente fracasado, era ese muchacho. Llamábase David Wark Griffith.

Nadie desconoce, con ese nombre, al más ilustre de los directores de cine. El muchacho totalmente profano al cine de entonces, quedó pasmado ante el nuevo arte que comenzaba. Jamás, como hemos dicho, había visto una cinta. Estas cintas eran, sin embargo, bien pobre cosa. Acabábase de salir apenas de la historieta cómica, cuya duración no pasaba de cinco minutos, y que solía ser, desde el principio al fin, una incesante persecución. Hacia aquella época hemos visto aquí, en Buenos Aires, en una de las primeras salas de cine instaladas en el centro, aquellas cintas de aventuras más grotescas que cómicas, y de episodios sentimentales en medio acto, que no constaban, por lo general, sino de un castillo, un señor feudal, dos amantes, una equivocación y un tiro. Hace de esto apenas diez y nueve años.

El joven Griffith, de acuerdo con su vagabundaje por todas las profesiones, creyó encontrar en aquel nuevo arte su vocación. Sintióse nacido para aquél, como se había sentido nacido para cada uno de sus mil y un oficios. Pero lo sorprendente es que en este caso, y esta vez, había acertado.

Tal fue su impresión de esa noche, que ya a la tarde siguiente había escrito un argumento para la empresa Biograph, la que lo adquiría por quince dólares. Escribió más, con éxito semejante. Logró acercarse a los propietarios de aquella empresa, a uno de cuyos accionistas entretuvo largamente con sus ideas sobre lo que debía ser un film, pues a su modo de ver, aquella cintas eran apenas risibles escenas de pantomima.

El accionista prestó algún oído al entusiasta joven, y si bien él no veía qué otra cosa podía llegar a ser aquel negocito de la pantalla muda, dio una oportunidad —como dicen ellos— al muchacho, admitiéndolo en la compañía con el doble empleo de actor y de argumentista. Con ambos cargos, pues, comienza la carrera cinematográfica de Griffith.

No interesaba, sin embargo, a Di Doblíu (así se conoce a Griffith en el mundo cinematográfico, por sus dos primeras iniciales), ni escribir argumentos ni representar papeles. Él quiere dirigir. Para tal oficio se siente nacido y a fuerza de empeño y de algún capital generosamente acordado, logra la dirección de una cinta. Esta cinta, titulada **Las aventuras de Dollie**, marca el nacimiento de Griffith como director.

Dícese que entre la anterior historia cinematográfica, filmada en 1908, y **El nacimiento de una nación**, lanzada al público en 1915, medía un abismo. Un abismo tan grande como el que separa el primer juguete ferroviario de Stephenson, de las grandes locomotoras de hoy. Nada más cierto. Pero ese abismo lo salvó Griffith solo, y en sólo nueve años, con una visión extraordinaria de lo que debía ser el cine, ya que no era hasta ese momento sino un grotesco remedo de la escena hablada.

Se ha contado al exceso el rudo batallar que tuvo que soportar Griffith con los actores primeros, todo ellos de teatro, para hacerlos comprender que el nuevo arte, si quería ser arte, tenía que apartarse del teatro todo lo posible a trueque de no ser jamás sino una torpe insuficiencia de aquél.

Que la expresión debía jugar en la transmisión de los sentimientos el papel que la palabra jugaba en la escena.

Que los sentimientos surgidos nítidamente de una rica alma, hallan en la expresión del rostro su más eficaz y fiel trasunto.

Que en toda situación de honda dramaticidad, las palabras están de más. Y que lo que ésta retrae, lo expande el semblante.

—No me interesan su figura, ni su traje, ni sus ademanes —decíale Griffith a sus cómicos amostazados— Lo que me interesa es su expresión. Yo nada oigo cuando ustedes me miran así, pues no pronuncian una palabra. Pero sé perfectamente lo que dicen en su interior, porque lo leo en sus ojos. Esto es el cine. Las preguntas, las respuestas, la pasión que las crea, y que traspasa al semblante, esto es lo que interesa; y por eso quiero únicamente su rostro, en un primer gran plano.

Pues, en realidad, ésta fue la gran obra de Griffith: adivinar en el naciente cine un arte íntimo de la expresión, aparte de otro arte externo, de la palabra. Como ideó los primeros planos del semblante, ideó el *flou*, el oscurecimiento progresivo de la expresión por medio del diafragma, y todos los resortes de la técnica cinematográfica, vueltos hoy un lugar común al alcance de los más pobres talleres.

Hemos dicho técnica. Pero hubo algo más que esto. Con una visión privilegiada de lo que debía ser el nuevo arte, comprendió que el detalle sugestivo y evocador, alma de la descripción literaria, cabía en la pantalla con la misma eficacia que en el cuento, puesto que un cuento en acción era lo que debía ser un drama cinematográfico. Creó así el detalle de la mano que deja caer el cigarro, por todo comentario de la muerte.

Creó la rueda del auto volcado, que gira aún, lenta, sobre el desastre. Creó la llave que gira en la cerradura, único foco de la atención y del terror. Creó los dedos que se retardan desatando los zapatos, y vuelven a anudarlos a prisa, porque su dueño cambió de idea. Creó la mancha de sangre que filtra por debajo de la puerta que se cerró, tras mortal expectativa. Creó la nubecilla de humo —nada más— que escapa por el ojo de la llave. Creó el vaivén de la nuez de Adán, única vida de un hombre impasible que la va a entregar.

Él vio la senda, la abrió y por ella se han deslizado los directores que, como Thomas Ince y Clarence Brown, han llevado al cine a su más alto esplendor.

En El Hogar, n° 953, del 20 de enero de 1928; reproducido parcialmente en La película, 23 de febrero de 1928.

●
apertura:
Horacio Quiroga visto por Sábat,
especialmente para Film



LA
ÚNICA REVISTA
CON TODA
LA INFORMACIÓN
SOBRE LA
PRODUCCIÓN
DE

TV
VIDEO
Y
CINE

EL NÚMERO 2 YA ESTÁ
EN TODOS LOS KIOSCOS

&
ANÁLISIS
DE LOS NUEVOS
PRODUCTOS
DEL MERCADO



ESCUELA PROFESIONAL DE CINEMATOGRAFIA

Carrera de Dirección de Cine

Talleres: Dirección de Fotografía - Montaje - Dirección de Actores - Guión - Producción

Taller Profesional de Realización (para profesionales y egresados)

Dirigida por Eliseo Subiela

Guatemala 6090 - Capital Tel: 771 - 5375

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

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



DENDE
EL VIENTRE
DE MI MADRE

por César Maranghello

La estrella olvidada (segunda parte)

En 1949 la carrera de Fanny Navarro sufrió un retroceso: nuevamente integró la compañía revisteril del Maipo. Tuvo un éxito considerable pero hacia la mitad del año abandonó la revista para filmar en Lumiton **Morir en su ley** (Manuel Romero, 1949), interpretando a la hija de un policía (Domingo Sapelli) y mujer de otro (Juan José Míguez), que discurrea sobre la ley y el orden. En el film tiene dos escenas de gran fuerza emocional en las que enfrenta a Tita Merello, creyéndola amante de su marido. Durante 1949 también actuó en radio con Arturo de Cordova y grabó el tango *De mi barrio* con la orquesta de Julio De Caro. Después, por primera vez en años, detuvo su ritmo de trabajo y se dedicó a leer teatro, buscando un repertorio más exigente. A ese proceso íntimo le acompañó otro más evidente: el refinamiento en vestidos y maquillaje y una mayor discreción y elegancia en gestos y actitudes.

Por entonces intercedió ante Juan Duarte para que se levantara la prohibición de trabajar que pesaba sobre Iris Marga, gesto que fue reconocido por la actriz años después. Mientras tanto, las listas de interdictos aumentaban (Libertad Lamarque, Francisco Patrone, Santiago Arrieta, Orestes Caviglia, María Esther Podestá, Inés Edmonson, Nelly Ayllón, Tilda Thamar, Luis Saslavsky, Pablo Racioppi...). El triángulo amoroso que formaban Fanny, Duarte y Colomer suscitaba comentarios en todos los ambientes y a toda hora, mientras se murmuraban datos, elementos de juicio y fantasías eróticas. Desde entonces, Fanny evitó su exposición pública y hoy es imposible encontrar una sola fotografía que la retrate junto a Duarte.

En su mayor parte, el ambiente artístico se colocó por empatía del lado de la expresiva, burbujeante y desinhibida Elina, quien, además, había sido fervorosa adherente a la Unión Democrática. Fanny en cambio, con su retraimiento, sus escasas amistades en el medio y su futuro fanatismo peronista fue desde siempre, en otra caracterización maniquea, la "mala" de la historia. Hay dos datos ciertos, sin embargo: por un lado ambas actrices nunca fueron amigas y casi no se trataron; por el otro, Eva Perón no toleraba siquiera que la Colomer fuera nombrada en su presencia. La aborrecía, al igual que a su hermana, la periodista Mendy.

El Ateneo Cultural Eva Perón

En 1950 la estrella filmó sucesivamente dos películas junto a López Lagar, ambas dirigidas por León Klimovsky: **Suburbio** (para Emelco) y **Mariguana** (para Sono Film). En los dos personajes populares de Laura y Marga hay muchos datos de su propio carácter: sinceridad, entereza, capacidad de entrega y de sacrificio. En suma, una encarnación de la nueva mujer bajo el peronismo. El director y sus compañeros de elencos la recuerdan cumplidora, de irreproachable seriedad, disipando rumores sobre su presunta "falta de profesionalismo". La buena relación laboral con López Lagar se prolongó hasta el escenario del teatro Cómico, donde obtuvieron un enorme éxito artístico-comercial con *Cervantes en el Neuquén*, de Regás y Albornoz. *La Nación* (nada oficialista, por cierto) sostenía: "Fanny Navarro, a quien en su altibajos de cambios de géneros hemos anotado más de un acierto cuando ha tomado el teatro en serio, mostró anoche que puede hacerlo, pues imprimió un gran relieve a su heroína, con bríos, con arrebatos, con fuerza dramática, diciendo con sentido y ritmo largos parlamentos difíciles".

Fue recién en agosto de 1950, mientras disfrutaba de su ansiado status de estrella, cuando Fanny conoció a Eva Perón. Ésta, dada la cercanía de la puja electoral en la que se jugaría la reelección de Perón, decidió enfrentar a los opositores en varios frentes. Para el ámbito artístico imaginó un "Ateneo Cultural" que llevase su propio nombre, cuya función primordial sería la de sumar al justicialismo a las más prestigiosas figuras, aquellas que se mantenían al margen de la política o que eran francamente opositoras. Para ello necesitaba como presidenta de la entidad a una mujer joven, entusiasta, que supiese cumplir órdenes y no tuviera ambiciones políticas. Su propio hermano Juan le sugirió el nombre de Fanny Navarro. Más tarde, Eva completó la comisión directiva el Ateneo con otras incondicionales: Silvana Roth, Sabina Olmos, Pierina Dealessi, Perla Mux, Nelly Daren, Malisa Zini, Iris Marga, Tulia Ciámpoli, Rosita Contreras, Roa Catá, Lea Conti y Ariana Alcock. Del

elenco original sólo desertó Virginia Luque. En secreto, la señora de Perón les cedió un piso que pertenecía al Partido Peronista Femenino y estaba situado en Diagonal Norte y Florida. Con fines propagandísticos, se sostuvo que las actrices habían fundado esa entidad por su cuenta y sin el menor apoyo oficial. Raúl Alejandro Apold, subsecretario de informaciones de la presidencia, ayudó a publicar el nacimiento del Ateneo.

Pero algo más ocurrió luego de ese primer encuentro entre Eva Perón y Fanny Navarro. Nació entre ellas una verdadera amistad, que en poco tiempo alcanzó para Fanny los contornos de un fanatismo sin cuestionamientos. Ella, que siempre se había reconocido apolítica, se transformó en una ferviente peronista. Sus gestos y ademanes se tornaron imperiosos, breves, abarcadores y la voz adquirió un tono entre coloquial y severo, todo lo cual reflejaba a su modelo de mujer y la caracterizaría de allí en más. El "yo" fue suplantado por el "nosotras", o el "Mis hermanas y yo...".

Fanny amó a Evita y ésta le devolvió esa amistad, con una calidez y una capacidad de entrega que hacía años (desde la muerte de Anita Jordán) no encontraba interlocutora adecuada. Hablaban de todo y a toda hora, y Eva decidió sublimar las frustraciones de su propia carrera de actriz con los triunfos de su amiga y protegida, a la que admiraba sinceramente. Así, le prestó su propio vestuario y joyas para las nuevas escenas que se agregaron a **Suburbio**, o ejerció el rol de productora ejecutiva de *La fierecilla domada* de Shakespeare, que se estrenó en el Cervantes el 17 de octubre de 1950. Allí, Fanny mostró su talento y su belleza rodeada por la flor y la nata del peronismo: dirección de Enrique Santos Discépolo, escenografía de Gregorio López Naguil, vestuario de Jamandreu y, como compañeros, Daniel de Alvarado, Pablo Palitos, Jorge Lanza, Zoe Ducós, Eloy Álvarez, Herminia Franco, Jorge Salcedo, Juan Sarcione, Mario Danesi, Pedro Aleandro, Rufino Córdoba...

El 5 de octubre, finalmente, se inauguró el Ateneo Cultural Eva Perón, que no haría más que aumentar el "mito negro" de Fanny, ahora con nuevas variantes. Toda actitud de diva, todo desplante, toda espera prolongada en la antesala, se transformaba para sus antiguas compañeras en una herida imposible de cicatrizar, en una cuenta pendiente para el futuro. Pero Fanny no tenía poder propio y sólo ejercía los modales que había copiado de la "mandona máxima" del país.

Junto a ello, sin embargo, nadie recordaría en ese futuro el accionar de la Navarro en favor de los obreros y técnicos de la industria, ni su apoyo a oscuros actores de reparto o a jóvenes promesas a quienes conseguía roles en sus películas o en las de sus compañeras de entidad. Para ello forzaba a los productores y se hacía odiar por ellos, hipotecando su futuro artístico. Tampoco se recordarían las viviendas que hizo entregar a peluqueros, maquilladoras o utileros en los nuevos barrios de Saavedra o Ezeiza, ni las pensiones gratificables que conseguía para viejos actores, a los que sólo ella recibía.

Cult. E. Perón

abuso

Clásicos. Nativos



Humana

"Si creemos a las actrices", afirma hoy Silvana Roth con conocimiento de causa, "todas habrían sido perseguidas; ninguna colaboró espontáneamente con la obra del gobierno, a pesar de las fotografías, los documentos y la solicitudes. Pero lo que motivó los rumores sobre Fanny fue la envidia, indudablemente. Porque la mayoría de las estrellas era antiperonista, pero decía: '¿Quién es esta Fanny Navarro para estar ahí?' o '¿Por qué no puedo estar yo?' Y así se fue agrandando el rumor y deformando la verdad; lo cierto fue que muchas actrices envidiaron a Fanny profundamente". Una declaración similar, desde una posición antiperonista, fue ofrecida por la periodista Valentina en *Ahora*, octubre de 1955: "Que Fanny Navarro fue leal al peronismo, nadie lo pone en duda. Siempre fue una muchacha complicada, difícil, caprichosa, pero no mala. Ofendía sin dañar. Se consta, y es un deber decirlo, de qué manera se preocupó por 'levantar la tapa' que se había puesto sobre tantos y tantos colegas".

La vocera del régimen

Demostradas las falacias de los primeros "mitos negros", queda por desactivar la falsedad del más grave: el que supone a Fanny Navarro redactora de "listas negras".

Durante el primer gobierno peronista, sólo dos personas tuvieron el suficiente poder como para imponer "listas negras": Eva Perón y Raúl Alejandro Apold. Fue por ello que el encuentro providencial entre la ex-actriz y el ex-jefe de publicidad de Argentina Sono Film arrojó resultados tan nefastos para los artistas opositores al régimen. Más allá de su agobiante y eficaz triple labor (en la Fundación, en la relación del gobierno con los gremios, en la presidencia del partido femenino), donde María Eva Duarte de Perón tuvo más éxito fue en amordazar al ambiente artístico. Para entonces era una verdadera fanática y sostenía que en el país no debía quedar un solo argentino que no fuese peronista. El escenógrafo Mario Vanarelli recordó para Diego Curubeto la opinión que Eva tenía sobre los dirigentes del cine nacional: "¡En el cine argentino se ocultan todas las ratas antiperonistas del país, toda la escoria de la sociedad argentina!".

Fue en ese contexto que Fanny debió desarrollar su labor frente al Ateneo (1950-1953) y hay abundantes testimonios de que, a lo largo de esos años, intervino activamente para que se levantaran prohibiciones o se solucionaran ostracismos. Entre otros, los casos de Luisa Vehil, Esteban Serrador, Pepe Arias, Enrique Serrano, Blackie, Elisa Christian Galvé, Francisco de Paula, Antonio Cunill Cabanellas, Roberto Escalada, Alberto de Mendoza, la maquilladora Aída Fernández, los críticos Roland o Valentina, la coreógrafa Esmée Bulnes... Otros nombres, en cambio, engrosaron el camino del exilio: María Rosa Gallo, Camilo Da Passano, Pedro López Lagar, Ulyses Petit de Murat, Arturo García Buhr, Aída Olivier, Tulio Demicheli, Carlos Hugo Christensen, Susana Freyre... En algunos

casos, por negarse a firmar un documento a favor de la reelección de Perón, auspiciado por la Gremial de Actores (encabezada por Rufino Córdoba y José de Angelis). En otros, por expresa disposición de Evita. Y en el apartado de los directores, por la presión de directores consagrados sobre su amigo Apold, para librarse de colegas con demasiado talento.

Por entonces, Fanny comenzó su actividad como vocera del peronismo, tanto en actos al aire libre, donde era ovacionada por la multitud, como en las audiciones extraordinarias que la Subsecretaría de Informaciones preparaba para cada festejo oficialista. Allí alababa sin descanso a Perón y a Evita, con palabras de conocidos autores (Fernández Usain, Vacarezza, Martínez Payva, Castiñeira de Dios, Etc.) y un tono encendido y militante que alcanzaba alturas de barricada. La "otra" Argentina, desde luego, la odiaba sin límites. También con frecuencia, acompañada por colegas del Ateneo, llegaba a hospitales, asilos, hogares de tránsito o a la propia Casa del Teatro, llevando regalos y la palabra de Eva, siempre convencida y convenciendo. También decía por entonces a *Caras y Caretas*: "Debo a Eva Perón todo cuanto soy. Desde el instante mismo en que la conocí, mi vida estuvo regida por su ejemplo. De ella aprendí a tender la mano a los necesitados, a adquirir conciencia de patria auténtica, a fortificar en mí un sentido de rebeldía ante la injusticia".

A comienzos de 1951 filmó el corto de propaganda *Ayer y hoy*, bajo la dirección de Ralph Pappier, con Pedro Maratea, diciendo con convicción los versos de Fernández Unsain. Su rostro y su voz demuestran su cambio espiritual: hay verdadera alegría en sus actitudes, en sus gestos, en la conmovedora sinceridad de su decir. Después, llevó *La fierrecilla domada* al Auditorium de Mar del Plata, otra vez con Discépolo y allí consolidó su amistad con el poeta. A su regreso, aceptó el guión de *Deshonra*, que desde el principio,

por encargo de su productor Juan José Guthman, fue pensado para ella, Tita Merello y Mecha Ortiz, las tres bajo contrato con la empresa Interamericana. Otra leyenda que se derrumba: tanto el coguionista Emilio Villalba Welsh como el asistente José A. Martínez Suárez confirman el aserto: nunca se pensó en otras figuras, ni se eligió un reparto de actrices desconocidas. El mito pertenece al director Daniel Tinayre, quien aseguró además que el nombre de Navarro le había sido impuesto por Apold, en un cocktail, tres días antes de comenzar el rodaje. Apold no necesitaba encontrar a Tinayre en ningún cocktail para hacerle "sugerencias" ya que ambos mantenían una estrecha amistad.

También fue en esa temporada que Fanny estrenó en el Cervantes una obra escrita especialmente para ella por Leopoldo Marechal, *Antígona Vélez*, la tragedia trasladada a la pampa argentina, hacia 1820. La dirigió nuevamente Discépolo y la actriz pocas veces tuvo a su cargo palabras tan bellas, a las

que supo brindar su sensibilidad y su caudal emocional hasta quedar disfónica, noche tras noche, con el sufrimiento de su personaje.

Mientras tanto, la prolongada filmación de *Deshonra* dio lugar a otro mito: el de sus continuas llegadas tarde, a veces, hasta seis o siete horas después del momento en que se la esperaba para filmar. Sus compañeras de entonces corroboraron esas tardanzas, al igual que lo hizo Tinayre. Hasta Martínez Suárez tuvo algún fuerte encontronazo con la estrella por el mismo tema. Pero no era el divismo exacerbado lo que la mantenía ausente, sino su compromiso de amistad con Eva Perón. Diariamente, apenas pasadas las ocho, Fanny se dirigía a la residencia presidencial de la calle Austria y desde allí, con la señora de Perón, se dirigía a Trabajo y Previsión. Dados los incómodos síntomas provocados por su cáncer uterino, Evita sólo confiaba en sus hermanas o en Fanny para que la asistieran en la intimidad. Recién cuando era reemplazada en esa tarea solidaria, Fanny se dirigía a los estudios Mapol, donde la esperaba impaciente el equipo, que ignoró siempre los motivos de sus tardanzas. Por el contrario, todos las achacaron a su posición política. En suma, varias disputas (Tinayre-Navarro, Merello-Navarro) volvieron legendario el rodaje de *Deshonra*. Sin duda, protagonista y realizador no quedaron en los mejores términos al finalizar el film, pero consiguieron un melodrama fascinante.

A fines de 1951, Navarro compró un petit-hotel en Castex 3336, Barrio Parque, con una hipoteca a levantar en tres años. En el verano de 1952 llevó a Mar del Plata *Nacida ayer* y *El baldío*, con Juan José Míguez y la dirección de Cunill Cabanellas, a quien reintegró al medio. A su regreso, aprovechó todos los momentos libres para estar en la residencia, al lado de la señora de Perón. Fue la única personalidad artística que integró el grupo más íntimo y allegado a Evita hasta su muerte. Muchas veces le llevaba pequeños presentes que otras actrices le entregaban para entretener a la célebre enferma. También por esos meses, la señora de Perón, presintiendo su próximo fin, fue entregando pertenencias a sus amigas y colaboradoras. Así, Fanny recibió varias alhajas, pieles y hasta una medalla de oro, con la firma y la efigie de Eva Perón, dedicada especialmente a su gran amiga.



Las primeras biografías de Evita

Para que pudiese cancelar la hipoteca sobre su mansión, Eva consiguió para Fanny, a través de Apold, un contrato con radio El mundo, y la autorizó para que pudiese personificarla en el radioteatro *La razón de su vida*, adaptado de su autobiografía por Roberto Valenti. Así, Fanny fue la precursora de la larga lista de actrices que encarnaron en distintas épocas a Eva Perón, y fue la única autorizada expresamente por aquella. Mientras tanto, estrenaba en el Cervantes *Mi prima está loca*, con dirección de Luis Mottura, y preparaba la próxima presentación de *Como gustéis*, de Shakespeare. *La Nación* volvía a elogiarla: “El personaje es también grato a Fanny Navarro, que realiza una labor ágil y dinámica, dominando juvenilmente el único papel femenino de lucimiento”.

También por su labor en *Deshonra* los críticos la cubrieron de elogios. En pocas semanas, el film se convirtió en un éxito sin precedentes en la historia de la exhibición argentina. Su récord sólo fue superado dos años después por *El manto sagrado* (*The Robe*, Henry Koster-1953), aunque con entradas muchísimo más caras. Al finalizar diez semanas de exhibición, había recaudado en su sala de estreno casi la mitad de su costo, unos cinco millones de pesos. No caben dudas de que Fanny Navarro no fue una actriz inventada, pues éstas no atraen al público por cientos de miles en todo el país. Para comprobarlo estaba el caso de *El baldío*, un tremendo fracaso de boletería pese a sus loas hacia la política oficial.

Luego de la muerte de Eva Perón, Juan Duarte eligió compartir su vida exclusivamente con Elina Colomer y se separó en forma amigable de Fanny. Ella se dedicó por entero a sus actividades en el Ateneo y a su radioteatro biográfico. Todavía participaba en algunos actos oficiales y continuó su actividad al frente del Ateneo, apoyando activamente el Segundo Plan Quinquenal.

A fines de 1952, hartos de solicitar durante dos años una entrevista con Perón para denunciar la grave crisis que envolvía al cine nacional y los actos de corrupción de Apold, las máximas autoridades del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (S.I.C.A.), Ramón Martínez y Horacio Cantaluppi, recurrieron a Fanny y a Pedro Maratea. Ambos lograron rápidamente la entrevista con el presidente y a partir de entonces la actriz ingresó en la selecta “lista negra” de Apold, junto a Hugo del Carril, que también era aborrecido por el funcionario por su independencia de criterio.

En abril de 1953, mientras preparaba *El grito sagrado*, Fanny se enteró del suicidio de Juan Duarte. El estupor recorrió el país entero: ¿Habría sido asesinado? Juancito clausuraba su última carta a Perón con un “Perdón por la letra, perdón por todo”. Fanny suscribió desde siempre —junto con Juana Ibaguren, madre del muerto— a la teoría conspirativa. Eso desarrolló en ella un terror atávico a ser asesinada por algún grupo comando. El miedo se instaló así en su personalidad, que ya era conflictiva, insegura y propensa a la dependencia afectiva.

En el ámbito oficial se vivió desde ese momento la desaparición del grupo “evitista”. Esto incluyó a las integrantes del Ateneo, que fueron desplazadas de sus cargos por el propio Perón, a fines de abril. Así terminó la etapa política de Fanny Navarro. Poco después, fue reemplazada por la presidenta del partido peronista femenino, Delia de Parodi, que en breve tiempo transformó la entidad en Unidad Básica Cultural y en una célula política más, con hijos y entenados, y mucha propaganda. Pero no todas las integrantes del Ateneo corrieron igual suerte: a la nueva entidad siguieron concurriendo Perla Mux, Pierina Dealessi, Iris Marga...

La filmación de *El grito sagrado* estuvo rodeada de silencio y misterio. Era la única actividad pública de su protagonista, quien no se veía con ninguna otra figura artística del ambiente. Su nombre “quemaba”. Desde entonces, la Navarro se ajustó sobriamente a esa soledad dictada por sus pares. Su salario por la película, que producía Eduardo Bedoya para Artistas Argentinos Asociados, era de 250 mil pesos, el más alto que había cobrado en cine. Ayudada por su director, Luis César Amadori, y por el guionista Pedro Miguel Obligado, la actriz hizo con Mariquita Sánchez de Thompson una recreación pirandelliana: mientras se seguían las pautas biográficas de aquella, se homenajeaba abiertamente a otro personaje histórico: María Eva Duarte de Perón.

Desde esta óptica, *El grito sagrado* es el primero y —hasta ahora— más ajustado retrato de la Evita mítica y de su gesta política: su rechazo precoz al autoritarismo paterno, su casamiento por amor, la posterior liberación de su marido —en manos de los ingleses— durante las invasiones. En ese momento del film, Fanny utiliza como bandera la camisa de su esclavo muerto para echarse a las calles, seguida por sus amigas, un cura, los esclavos y, finalmente, todo un pueblo, con indudables reminiscencias del 17 de octubre de 1945.

Esa trayectoria legendaria sigue con su bregar por la liberación de los esclavos, con su promesa de la pronta aparición de “un hombre que nos verá a todos juntos y decididos”, con su lucha por la creación de un himno y de una bandera, sus reuniones con intelectuales y políticos de la época (en una recreación “ad hoc” de la Peña Eva Perón) y hasta el monólogo final de Sarmiento, poniéndola como ejemplo a todas las mujeres de la patria. Exacta en gestos, miradas, actitudes, tonos de voz autoritarios o persuasivos, adherencia psicológica y espiritual con su modelo, y teñida de vibrante orgullo peronista, esa interpretación de Fanny Navarro es de una capacidad, un poder de observación y una memoria afectiva ejemplares.

El exilio interno

Meses después de concluir aquella filmación, la actriz debió bregar duramente para conseguir quién la dirigiera en *Una noche en Samarcanda*, de Jacques Delval, en el Cervantes. Se negaron sucesivamente Cunill, Alberto D'Aversa y Narciso Ibáñez Menta. Finalmente aceptó su buen amigo Esteban Serrador, quien además la acompañó al frente de un buen elenco, en la que sería su última aparición en un teatro oficial. Volvió a triunfar con su recreación de esa farsa melancólica, donde encarnó a una pintoresca domadora de fieras.

Pasado el Festival Internacional de Mar del Plata, donde se exhibió *El grito sagrado*, 1954 resultó, paradójicamente, un año de prolongado silencio profesional. Puesta en el *index* por Apold, Fanny vio frustrarse uno tras otro varios ambiciosos proyectos: *La montaña de las brujas*, con dirección de Augusto César Vatteone; *El último perro* de Lucas Demare, para el productor David Cabouli; *Cumbres borrascosas* de Román Viñoly Barreto para la empresa Nueva Argentina; *La muerte flota en el río*, para Asociados, también por Vatteone; *El último ranquel*, coproducción de Villalba Welsh y Moglia Barth, y *A la sombra de los Andes*, para Yunque Films. Con Fanny en su elenco, ninguno de esos proyectos consiguió el aval del Banco Industrial. Por último, *Pancho Ramírez*, un deseado proyecto de Hugo del Carril para Cinematográfica Cinco, con libro de Antonio Pagés Larraya, que se iba a filmar en colores. Fanny iba a tener a su cargo el personaje de “la Delfina”, mujer del caudillo enterriano, ideal para su apasionado temperamento. Lamentablemente, poco antes de comenzar el rodaje, Apold vetó el proyecto con la excusa de querer evitar peligrosas comparaciones entre aquella heroína y Eva Perón.

Más tarde, la actriz firmó contrato con Enrique Faustín (de Atalaya) para protagonizar *El último perro* y llegó a comenzar su rodaje, el 13 de diciembre de 1954, en Campo de Mayo, a las órdenes de Lucas Demare. Filmó algunas secuencias con Domingo Sapelli, Jacinto Herrera y Mario Passano, pero fue despedida a las dos semanas de filmación. En declaraciones publicadas por la revista *Ahora* en octubre de 1955, Navarro explicó que “Firmé con



trato y me hicieron infinitas pruebas y tomas, durante varios días... Luego de infinidad de inconvenientes, me separaron del elenco sin ninguna consideración. No filmé más... Luego supe que era una maquinación debida a Apold, para impedirme actuar”.

Recién después de que Hugo del Carril se reuniera con Perón (a escondidas de Apold) para solicitarle que se levantaran todas las prohibiciones maquinadas por aquél, Fanny logró concretar un proyecto: la filmación de **Marta Ferrari** (1955), sobre libro de Carlos Gorostiza y dirección de Julio Saraceni. En esos meses, además, la actriz ganó el premio de la Academia a la mejor intérprete de 1954 por su labor en **El grito sagrado**. Por el mismo trabajo obtuvo en 1955 el premio a la mejor actriz extranjera de habla castellana de la Federación de Cronistas de La Habana (Cuba). También ensayó—pero no llegó a estrenar—el personaje femenino de *Un tal Judas*, en el Astral, en la compañía de Ibáñez Menta, con quien tuvo problemas de cartel. El rodaje de **Marta Ferrari** se llevó a cabo en medio de enormes altibajos anímicos de la actriz, que sufría psicosis maniaco-depresiva.

La caída del gobierno peronista en septiembre de 1955 le provocó nuevos sufrimientos: fue incluida—con otros colegas—en una lista de personas interdichas por el gobierno y, por el decreto-ley 5.148, perdió el manejo de sus bienes mientras se investigaba su procedencia. Recién fue absuelta a mediados de 1957, cuando ya se había visto obligada a desprenderse de muchísimos objetos de valor para sobrevivir. También debió declarar repetidamente ante la comisión investigadora del “Caso Duarte”, que se reabrió a cargo de un sujeto siniestro llamado Fernández Alvaríños.

También perdió un contrato pendiente con José Huberman, de Asociados, para realizar *La pampa y su pasión*, sobre novela de Manuel Gálvez, cuyo personaje, lejanamente inspirado en Victoria Ocampo, le hubiese permitido un enorme lucimiento. A mediados de 1956 sufrió también una seria intervención quirúrgica de la que tardó en recuperarse. Sólo pudo reconfortarla la buena recepción crítica a su trabajo en **Marta Ferrari**, que se estrenó oscuramente en agosto de 1956. Según *La Nación*, “Fanny Navarro, cuya actuación en **El grito sagrado** y **Deshonra** hemos tenido oportunidad de elogiar, cumple con hondura y vibración emotiva su papel, dando la medida de su dolor y de su reconcentrado sentimiento”. Fanny fue incluida en la terna de la Asociación de Cronistas a la mejor actriz de 1956, junto a Laura Hidalgo y a Delia Garcés, quien ganó el premio por **Alejandra**, más allá de sus méritos, en un clima político similar al reinante durante el peronismo, aunque de ideología opuesta.

Con tantas penas y olvidos

Fanny Navarro recién pudo retomar su contacto con el público en una breve temporada del Mai-pio, en 1958, con *¡La que le espera, excelencia!*, lujosa revista sobre el nuevo presidente Frondizi,

donde encabezó el cartel con Nélida Roca, Alicia Márquez y Dringue Farías. Aterrorizada por la posible reacción de los antiperonistas, sólo aceptó salir en un *sketch* vestida de *clown*, junto a Marcos Zucker. Pero apenas le reconocieron la voz, los espectadores le brindaron una ovación de más de ocho minutos que la conmovió y le confirmó que el público la seguía admirando, a pesar de las ausencias y de los mitos interesados. Las críticas auspiciosas también celebraron su retorno, que parecía definitivo. Sin embargo, fue sólo un espejismo. Sectariamente, nadie mostró interés en contratarla, ni la recordó para sus elencos.

Reapareció brevemente el televisión, primero con Dringue en un *sketch* de *La familia GESA*, y luego, con mayor lucimiento, compuso un electrizante duelo actoral con Golde Flami en un acto de Ernesto Sábato, *La vieja bandera*, que interpretó por canal 7 en 1959, dentro el ciclo *Cita con escritores argentinos*, que dirigió Martín Clutet. Por entonces la emocionó conocer la opinión del crítico teatral Augusto A. Guibourg, quien, en un artículo de la revista *Lyra* sobre las grandes actrices teatrales argentinas, sintetizaba su aporte a la escena en apenas dos líneas breves y elegantes: “Y si la gracia es un título, como lo ha sido siempre, ese título, unido a la levedad y el dinamismo, sellan la personalidad artística de Fanny Navarro”.

En 1960 sólo asomó en televisión reponiendo por una noche su clásico *Nacida ayer*, acompañada por Esteban Serrador y por su cuñado, Jorge de la Riestra. En 1961 cumplió una temporada de verano en el Colón de Mar del Plata junto a Raúl Rossi, ofreciendo *Un hijo para Dorothy*, una comedia que le brindó satisfacciones y buenos pesos. Pero algo se había roto en su interior: estaba atemorizada, aturdida, extremadamente paranoica y precavida ante sus colegas y con el público, que sin embargo la recibió siempre con muestras de admiración y cariño.

Pero no cabían dudas de que los productores la habían condenado al ostracismo y ella pasaba largos meses recluida en su palacete de Castex, frente al recién inaugurado canal 9, sin recibir ninguna llamada telefónica.



La casa mostraba huellas de la mala situación económica: goteras, abandono del jardín, cortes frecuentes de los servicios por falta de pago. A eso se agregaba el temor a los desplantes de antiguos colegas o de recién llegados que reiteraban antiguas infamias sin siquiera haberla conocido. Pero, al mismo tiempo se había transformado en una leyenda viviente. Era como Norma Desmond, pero todavía joven, hermosa y deseable.

Desde su columna en *La Razón*, Nicolás Mancera sugirió algunas razones extra-artísticas para el silencio de Fanny. “Su exilio se debe a la resistencia de sectores que guardan obstinados rencores a su ‘época de oro’ del peronismo. Entre los enconados, se encuentra un todo poderoso de la industria [n.a.: léase Atilio Mentasti] que, al parecer, ha jurado no contratarla jamás; y algunos antiguos compañeros de trabajo. De todos modos (...) el silencio de Fanny puede quebrarse: ese día, desafiará públicamente a sus enemigos a que especifiquen las causas de su cólera. En caso de producirse el desafío, los resultados han de ser imprevisibles: la memoriosa Fanny Navarro podría sacar a relucir escalofriantes datos sobre algunos de sus más empeñosos adversarios. Entre tanta anécdota comprometedor, podría haber más de una referida, por ejemplo, a aquel poderoso de la industria”.

En 1962 reapareció acompañando a Hugo del Carril en **La calesita**, que se filmó en dos versiones, una para televisión y otra, más breve, para cine. Allí interpretó a Azucena, la madre del protagonista, y mostró su temperamento en breves escenas, como en una serenata que agradecía con suave femeneidad, o en un taller de planchado, o en diálogos arquetípicos de “mina brava de gran corazón”. Sus dolores íntimos la habían vuelto vulnerable y ello enriqueció sus interpretaciones con una sensibilidad exacerbada.

Luego filmó una película sobre el descubrimiento del petróleo en Comodoro Rivadavia, **Donde el viento brama** (1963), con dirección de Ralph Pappier, acompañada por el inglés John Loder, Guillermo Bredston y el productor-actor Alfredo Almanza. Todavía se la ve bella, elegante y melancólica, interpretando a una “puta de corazón de oro”, y hasta puede bailar un can-can sobre una mesa de cafetín. Lamentablemente, el film quedó sin estrenar por problemas financieros de su productor. Según compañeros de elenco, durante ese rodaje vivió un apasionado romance con el periodista Bernardo Neustadt, quien la visitaba con frecuencia. Luego tuvo otro flirt con el político Julio Amoedo, y uno más, el último, con el actor mexicano Sergio Corona.

Pero también vivió experiencias desagradables: en 1961, Narciso Ibáñez Menta la propuso para un coprotagonico en la miniserie *Ceremonia secreta*, en canal 9, pero tanto el autor Marco Denevi como la productora Fanny Ezcurra rechazaron su propuesta y la reemplazaron por Nelly Panizza. En octubre de 1963 fue contratada como “actriz invitada” para el teleatro *Un día llamado destino* de Alfredo Lima, en Canal 13, pero poco antes de debutar, por pedido expreso de quienes debían ser su compañeros, se le pagó

su cachet y se la reemplazó por Alba Castellanos. Durante el gobierno de Illia, Francisco Petrone, director artístico de Canal 7, impuso una prohibición absoluta: no podían trabajar en ningún programa Tita Merello, Hugo del Carril, Malisa Zini o Fanny Navarro. En 1966 Norberto Aroldi le quitó el papel principal de su pieza *Discepoliana*, que se estrenó en el Alvear con otra actriz y fracasó rotundamente en pocos días. “*Sé positivamente que todo está escrito*”, declaró con filosofía la estrella.

Meses más tarde reapareció en dos emisiones de *El show de Lucho Gatica* (canal 9), que se transmitieron desde su petit-hotel, reforzado con decorados del canal, pues estaba casi vacío por las continuas ventas y empeños. En 1964 perdió definitivamente la casa y sólo le quedó la suma suficiente para comprar un departamento en las cercanías, donde se mudó con su madre y dos sobrinos, casi sus hijos adoptivos. Por entonces obtuvo papeles sin continuidad en el 9, gracias a Alejandro Romay. Así intervino en *La morocha de mi barrio*, con Osvaldo Pacheco, o en *Los días oscuros*, con Sergio Renán y Estela Molly. En 1964, además, participó en dos temporadas teatrales: primero en el Argentino, con *La pulga en la oreja*, junto a Pacheco-Terranova-Zucker, bajo dirección de Juan Silbert; luego en *El plato de madera*, con Terranova, dirigida por el prestigioso David Licht.

Al año siguiente integró el elenco de *¡Despierta Isabel!*, de Gaciela Teisaire, que sólo se mantuvo un mes en las carteleras de Buenos Aires. Por entonces, algunas actrices “amigas” le prestaron dinero tomando como garantía de pago las últimas alhajas que había recibido de Evita. Cuando Fanny quiso recuperarlas, triplicaron su valor e hicieron imposible su rescate.

A fines de 1965 fue contratada para el Maipo, como una de las dos atracciones —la otra era Alberto Castillo— de la última revista del año, *Prohibido*, que encabezaban José Marrone, Juanita Martínez y Vicente Rubino. Los dirigió Julio Porter, quien cuidó no exponer a Fanny al ridículo en su número musical y le permitió lucirse como comediente en su esquizio. Allí entabló amistad con el matrimonio Marrone, que se mostró muy solidario con su frágil situación. La obra fue un éxito absoluto y cerró a fines de diciembre con llenos totales. Por entonces, la actriz comenzó a sentir las primeras precordialgias y fue medicada con digitálicos, pero siguió fumando muchísimo, en actitud autodestructiva.

En 1966 Romay le ofreció encabezar el elenco de *Galería Polyana*, con Susana Campos y Enzo Viena, que se mantuvo tres meses en pantalla, dirigido por Marta Reguera. Luego, en poco tiempo, rebajó veinte kilos, en parte por su estado clínico, y en parte por desnutrición, debido a que su situación económica era desesperante. En marzo de 1967 reapareció brevemente en un unitario de canal 11, *La casa sin alma*, con Milagros de la Vega, ahora en el papel que había estrenado Iris Marga en 1948. Dos días después de esa actuación, fue internada de urgencia en la clínica del Dr. Raúl Matera por *stress*, insuficiencia cardíaca y quebranto psíquico. Permaneció allí durante más de dos meses y sólo la visitaron algunos amigos: Paco Jamandreu, Malisa Zini, los Míguez, Osvaldo Pacheco y el presidente de la Asociación Argentina de Actores, Duilio Marzio.

Al regresar de la clínica, su imperiosa necesidad de subsistencia la llevó a aceptar un papel de reparto en la tira del 9 *Mujeres en presidio*, de Alberto Migré, que encabezaban María Aurelia Bisutti, Susana Freyre y Jorge Mistral. Eran tan urgentes sus necesidades que ni siquiera planteó el “cartel francés” que, por trayectoria, le hubiese correspondido. A su ingreso al elenco fue recibida fríamente, sobre todo por las dos actrices principales. Decía la Bisutti: “*Con ella no cambiaba mucho diálogo. Era una mujer retraída, apesadumbrada por su pasado... Susana Freyre no podía perdonarla*”. (sic). A partir de entonces, la Navarro sufrió maltrato psicológico pues la trataron peor que a una extra. El ambiente de la telenovela era cada vez más hostil.

En 1968, y dado su buen desempeño actoral, el canal le ofreció un rol en otro ciclo, *La pequeña señora de Pérez*, sin abandonar su papel en el teleteatro de Migré. Actuó dirigida por Enrique Carreras y con Mercedes Carreras, Carlos Estrada, Raúl Rossi y una antigua amiga, Paquita Vehil, en un ambiente cálido y distendido. Pero, de a poco, Fanny fue ingresando en un estado clínico de pánico, con un miedo irracional hacia todo lo que la rodeaba. Un artículo agravante en la revista *Primera Plana*, con un relato pormenorizado de la muerte de Juan Duarte, fue la gota que rebalsó el vaso: durante un ensayo, huyó desesperada hacia su casa, frente al canal, y cayó sobre la vereda sin llegar a la calle. Esa actitud fue tomada por algunos como un intento de suicidio y así la ofreció interesadamente la oficina de prensa del canal, para ganar unos puntos de *rating*.

Después de ese *shock* emocional, su figura reapareció por un tiempo en diarios, revistas y programas de televisión. Comentó que le llovían ofertas de trabajo pero éstas eran, en su mayoría, ilusorias. Sólo se concretaron dos “musicomedias” en el 9, un unitario como “estrella invitada” en el *Teatro de Myriam de Urquijo* y un personaje breve en el film de Armando Bo *Desnuda en la arena*. Allí, por única vez, apareció en colores. Era una corta conversación con Isabel Sarli en un bar, ambas elegantes y muy bellas. Al finalizar la secuencia, Isabel la despide en la calle con un beso. Resultó su adiós a la pantalla grande.

A fines de 1968, Hugo del Carril la incluyó en *¡Buenas noches, Mar del Plata!* En el Auditorium (un éxito sin precedentes). Fanny estrenó el “Tango en curda”, de Mariano Mores, y jugó un paso de comedia con Del Carril y Susana Brunetti. En junio de 1969 salió en gira con Osvaldo Pacheco por el interior, presentando la comedia *Institutz último modelo*, de los Pelay. En ella, los dos actores se caracterizaban como niños. En agosto la estrenaron en el Liceo y fueron vapuleados por la crítica. A las pocas semanas, Fanny debió dejar el elenco por el quebranto de su salud. A fines de ese año cometió un intento de suicidio, que repitió a me-

diados del año siguiente. En una entrevista para *Crónica*, detallaba Fanny en 1970: “*Manuel Puig está interesado en escribir un libro con mi vida. Hemos tenido algunas reuniones y, poco a poco, le voy contando lo que he vivido*”. Más adelante agregaba: “*Me siento como el que cumple una condena perpetua sin conocer el motivo de su crimen. (...) Sí, todavía me persiguen. Si pudiera saberlo, respondería por qué*”. Poco después, Kado Koszter escribió el último reportaje a la diva, para la revista *Panorama*. También había aparecido en dos ciclos televisivos: *El juicio del gato* (canal 7) con Lucho Avilés, y *Corazones solitarios* (canal 9) con Osvaldo Papaleo. Su última presentación pública fue en *Gracias por tu vida*, un programa de homenaje a Mecha Ortiz, que el 9 dedicó a la actriz argentina que Fanny más había admirado.

A partir de entonces se recluyó en su departamento, con fuertes dolores precordiales, fatigas constantes y débiles latidos cardíacos. Pero seguía fumando sin evaluar las consecuencias. Poco después de su cumpleaños número 51, el 3 de marzo, recibió un llamado de Pedro Aleandro, quien, como director del Teatro General San Martín, le prometió llevarla a trabajar a aquella sala, para brindar una nueva versión de *Antígona Vélez*. El gesto la emocionó por lo generoso e infrecuente. Pero el 18 de marzo de 1971, a la madrugada, sufrió un infarto masivo de miocardio y murió sin sufrimiento. Muchas figuras la acompañaron en su sepelio. Diez años después, un pequeño grupo debió hacer una colecta para comprarle la urna en la que fueron depositadas sus cenizas, en el panteón de Actores.

Desde 1971, Fanny Navarro fue recordada en escasas oportunidades: por los periodistas Néstor Romano o Daniel López, por los historiadores Abel Posadas o Miguel Ángel Rosado; por los actores Antonio Gasalla o Enrique Pinti; o en cierto relato breve de Osvaldo Soriano. El resto fue un premeditado mutismo...

Discreta en su declive, elocuente en sus palabras, Fanny Navarro fue una de las figuras más bellas de la pantalla argentina y también fue una gran actriz de teatro. En ella pareció inspirarse el poeta Giuseppe Ungaretti al escribir: “*Vuelven en lo alto a arder las fábulas / Con las hojas caerán al primer viento / Pero con otro soplo, / volverán nuevos centelleos*.”

Este artículo no hubiese sido posible sin la existencia del texto *Un melodrama argentino (Biografía de Fanny Navarro)*, de César Maranghello y Andrés Insaurralde, de próxima aparición.

●
apertura: *Fanny en 1950*
pág. 62: *Fanny en Deshonra (1952)*
pág. 63: *Fanny en 1949*
pág. 64: *Fanny en Marta Ferrari, de Julio Saraceni*

Sólo quería comentar, tardíamente, el desconcierto que me produjo la nota de Leopoldo Nacht sobre *Leaving Las Vegas* (*Film* 18, pag. 6). Que Nacht considere que el trabajo de Nicholas Cage "resulta estremecedor" me parece discutible. Pero que afirme que "la naranja mecánica es una bobería" al lado de este film, me parece desproporcionado.

Partiendo de la confianza que de suyo me merece la opinión de alguien especializado en un tema, he llegado a pensar que algo importante se me escapó de *Leaving Las Vegas*, pues desde que la vi no pude dejar de considerarla como un extenso y por momentos insostenible video clip realizado por Mike Figgis para dar a conocer su música. Admito que todo va en cuestión de gustos, pero supongo que la revista *Film* puede darnos algo más que opiniones nacidas del gusto personal de quien escriba.

Una más, y del mismo número: me llamó la atención que, en la filmografía sobre cine y sexo diverso, Reiner Werner Fassbinder no apareciera ni siquiera nombrado al pasar. Sin intentar erigirlo en un pilar del séptimo arte (aún no decidí dónde ubicarlo en mi mental fichero filmico) considero que algo dijo sobre el tema al hacer, por ejemplo, *La ley del más fuerte*, *En un año con trece lunas*, o *Querelle*. De todos modos, gracias por la calidad de la revista aunque, como todo en este país, resulta un poco cara para el bolsillo de un autónomo que sobrevive.

Luis Alberto Bordegaray, Buenos Aires

Me dirijo a ustedes, después de haber conocido y leído tan magnífica revista, a raíz de una peculiar situación.

Como actor que soy (o mejor dicho, intento ser; estudio con Boero después de pasar por otros talleres) amo al cine, e intento conocer algunos de sus rincones como forma de potenciar mi trabajo frente a una cámara. Este año he participado en dos cortometrajes de egresados del CIEVYC. A partir del último y gracias a su directora (Mariela Gargano) conocí la obra de Julia Solomonoff con su corto *Un día con Ángela*.

Demás está decir que me gustó mucho. A partir de eso encontré un artículo en la revista de ustedes del '94, en donde le hacían una entrevista junto a otros jóvenes directores argentinos.

Mi pequeño pedido es si ustedes conocen o pueden facilitarme alguna manera de poder contactarme con ella, para ofrecerle modestamente mis servicios como actor. Desde ya, muy agradecido.

Máximo Pagano, Capital Federal

R.: Hasta donde sabemos, Julia Solomonoff reside desde hace algún tiempo en Estados Unidos. No tenemos sus datos y también nos gustaría saber en qué anda.

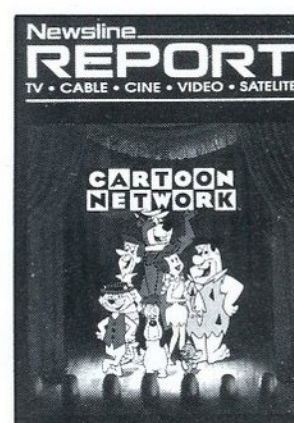
Está abierta la inscripción para participar del DerHumALC: 1er. Festival Internacional de Cine y Video sobre Derechos Humanos en América Latina y el Caribe, que se realizará entre el 20 y el 23 de marzo de 1997 en Buenos Aires. Lo organizan la Fundación Sergio Karakachoff, la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo y el Instituto de Relaciones Internacionales de la Universidad de La Plata, con el patrocinio del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos, UNESCO, OEA, Comisión Interamericana de Derechos Humanos e Instituto Interamericano de Derechos Humanos.

Informes en la Fundación Sergio Karakachoff, Libertad 145, 1er. piso, (1012) Capital Federal, Buenos Aires, Argentina.
TE (541) 384 8561 / 382 0218
FAX (541) 382 0794

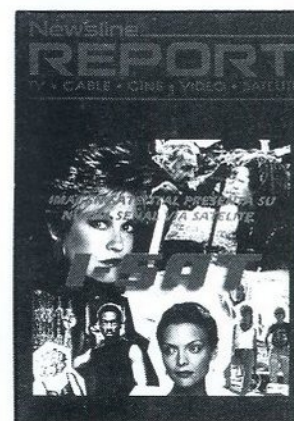
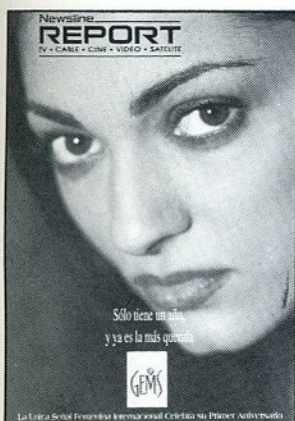
Film espera ansiosamente opiniones, críticas, peticiones y comentarios en:
Roseti 1857
(1427) Capital
E-mail dcabello@interlink.com.ar



Desde hace cuatro años, la revista



empresarial líder del sector.



Newsline
REPORT
 TV • CABLE • CINE • VIDEO • SATELITE

Informacion Estrategica

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

Eastman

E>KR

F I L M

S Y S T E M

B Y K O D A K