

Film

Pacino

Buscando a Ricardo III

Aristarain

Martín (Hache)

Mastroianni

Sostiene Pereira



Cine&Drogas

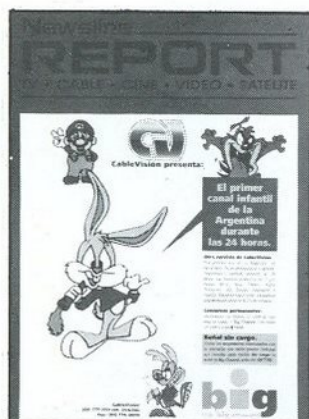
cine mudo cocteau cine argentino burroughs cine ácido

Film24

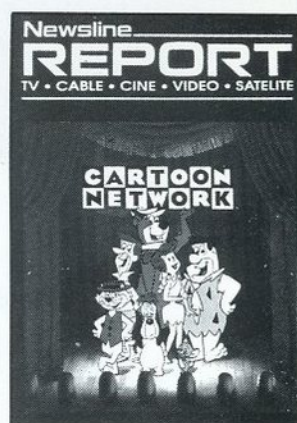
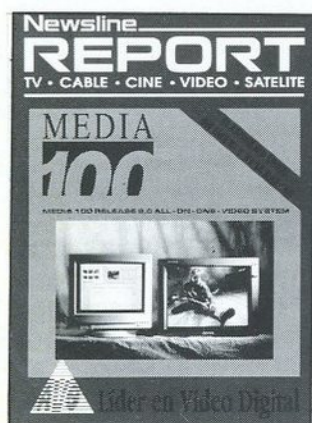
Año 4 Marzo/Abril 97



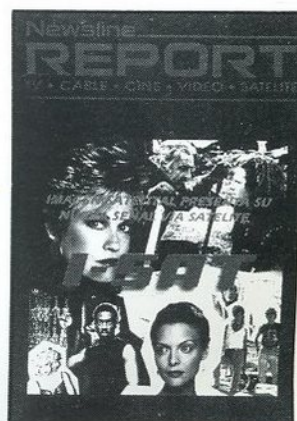
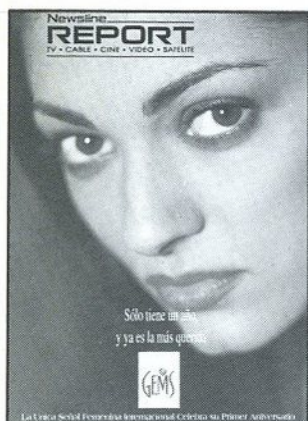
\$7



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

6 Malón

Los Vampiros, King Vidor, Gabriela Golder, **Funny Bones**, **El arcángel**, *Hitchcock & Selznick*, láser, diseño, música.

18 Adolfo Aristarain

Entrevista de Diego Curubeto, frente a la inminencia de **Martín (Hache)** y al calor de algunas andanzas previas.

22 James Stewart

El último monstruo sagrado se arrima a los 89. Evoca Fernando Martín Peña, con **Música y lágrimas** en los ojos.

30 Beavis & Butt-head do America

Desde Los Angeles, Guillermina Zabala demuestra que el verdadero creador de **Beavis & Butt-head** es un ecuatoriano llamado Mike Judge y no un argentino llamado Tinelli. Entrevista exclusiva.

36 Dossier Esclavos del alcaloide

Este dossier nocivo se conformó a partir de algunos cruces: Burroughs y Cronenberg por Elvio Gandolfo, Chayefsky y Russell por Marcelo Dos Santos, Cocteau y Cocteau por Betina Lippenholtz. Además Diego Curubeto viaja por el abundante cine lisérgico de los '60, Raúl Manrupe enciende a casi toda la producción nacional sobre el tema y Fernando Martín Peña desempolva algunos vicios arcaicos. Para terminar una refinada selección con aportes de Paula Félix-Didier, Octavio Fabiano, Sergio Wolf y Luis Trilnik.

54 Sostiene Pereira

Tabucchi, Mastroianni, Portugal y el tribunal de la Historia, bajo la mirada de Paula Félix-Didier.

58 Buscando a Ricardo III

Después de cinco años de producción, Pacino debuta como realizador con una obra de singular complejidad. Carlos Vallina une diversos puntos, aunque no estén numerados.

62 Cine y literatura argentina Arlt

Una evocación de Valentino y una apología casi delirante a **Los afincados** son prolijamente rescatadas por Jorge Miguel Couselo.

64 Clásicos nativos

Los muchachos de antes no usaban gomina

Daniel López revisa este film, a sesenta años de su estreno, junto con todos sus desprendimientos.



Film24

Marzo/Abril 97



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
Paula Félix-Didier
Aldo Paparella
Diego Cabello

Dirección Editorial

Fernando Martín Peña
Paula Félix-Didier

Diseño

Diego Cabello

Dirección Comercial

Aldo Paparella

Colaboran en este número

Marcelo Bello
Jorge Miguel Couselo
Diego Curubeto
Marcelo Dos Santos
Octavio Fabiano
Christian Kupchik
Victoria Lescano
Betina Lippenholtz
Daniel López
Raúl Manrupe
Alain Maudet
Fernando Pereyra
Sergio Francisco Pineau
Luis Trilnik
Carlos Vallina
Sergio Wolf
Guillermina Zabala

Corresponsales:

N.York

Gabriela Chistik

Los Angeles

Guillermina Zabala

Alemania

Claudia Palozzo

Holanda

Alejandra Szir

París

Valeria Ciezar

Stgo. del Estero

Gustavo Caro

Impresión

Sociedad Impresora Americana

Distribución

Capital

Vaccaro Sánchez & Cia.

Interior

Disa

en la tapa:

Ricardo Pacino III

en la página anterior:

James Stewart, cine lisérgico, Al Pacino
y, de yapa, Beavis & Butt-head

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.

Nuestra editorial se comunica con **movicom**



ESCUELA SUPERIOR DE ESCENOGRAFIA Y VESTUARIO PARA CINE

CARRERAS

ESCENOGRAFIA Y VESTUARIO Duración: 3 años

MAQUILLAJE Y CARACTERIZACION Duración: 2 años

Profesores:

Beatriz Di Benedetto • Marcelo Salviole • Beatushka Wojtowicz

**Av. L. M. CAMPOS 889 - Tel/Fax: 771-2651 / 2736 Informes: 15 a 21 hs.
ABIERTA LA INSCRIPCION AÑO 1997**

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

lanzamientos secretos y risas

Sobre *Funny Bones*, de Peter Chelsom
por Christian Kupchik



Que hacer reír es un asunto serio, hoy ya resulta una verdad de Perogrullo incapaz de sorprender a nadie. Y sin embargo, el nivel de gravedad que encierra para Tommy Fawkes la imposibilidad de divertir a los demás tiene un efecto demoledor, tanto para él como para quienes lo observan. "Voy a morir pronto", no deja de exclamar Tommy, un joven cómico marcado por el estigma de su padre, el inigualable George Fawkes, ídolo máximo de la risa en los escenarios norteamericanos. Como bien queda expresado en este notable film que es *Funny Bones*, básicamente existen dos tipos de cómico: aquellos que lo llevan en la sangre y los otros, para quienes no es más que un oficio. O, expresado de otra manera, los que están dotados de un talento natural y los que imitan ese talento e intentan progresar a fuerza de obstinado trabajo.

Funny Bones, segundo film del inglés Peter Chelsom, sorprende en más de un sentido. Para comenzar por algo que ni el propio Chelsom pudo tomar en cuenta: el desprevenido degustador de cine que recorre las góndolas de un video-club argentino es muy probable que siga de largo ante el envase de su film. Sobre fondo blanco, una figuras grotescas están paralizadas en una mueca extraña. El título en castellano tampoco invita demasiado: Una familia delirante. De los actores, sólo sobresale el nombre de Jerry Lewis (en el rol de George Fawkes). Uno puede imaginar tranquilamente una comedia ligera filmada por un americano, con un bolo de Lewis ejecutando una suerte de Sandrini decadente (resulta interesante seguir con cuidado la última parte de la carrera de Lewis, en particular a partir de *El rey de la comedia*, de Scorsese). No obstante, Chelsom es un director singular, que ya había sorprendido a público y crítica con su primera obra, *Hear My Song*, una comedia romántica donde se encargaba de demostrar por qué el género –la comedia, específicamente– es la flor más frágil del *show business*, la que se marchita por nada con cada cambio de estación.

En *Funny Bones*, esta idea es llevada al extremo. El film comienza con un absurdo episodio que parece tomado de una vieja película de piratas. Luego da un giro y el espectador sufre con el anuncio de un fracaso, cuando Tommy –magistralmente interpretado por Oliver Platt– escucha en su camarín de Las Vegas a su padre de pie en forma imprevista sobre el escenario, contando los mismos chistes que poco después debía recitar su hijo. La debacle no se hace esperar y Tommy decide desaparecer, convencido de que su muerte como humorista está ligada en forma directa a su muerte física.

Para asumirla, para sobrevivir, escapa al lugar que lo vio nacer y donde pasó los años más felices de su vida, los primeros: Blackpool –también ciudad natal de Chelsom–, una suerte de anacrónico parque de diversiones inglés. Allí, el film adquiere nuevo vigor, fundamentado en un excelente equipo actoral y una historia que va tejiendo un compacto entramado de secretos y mentiras (muy caros a los ingleses, según parece).

En buca de los mejores cómicos de la ciudad, que se define como "la más cómica del mundo", Tommy decide comprar literalmente un número que lo ayude a triunfar en lo Estados Unidos. Aparece así una galería de bizarros personajes que ocupan toda la gama del espectáculo: un *collie* en miniatura que canta, un enano gaitero, un hombre que ejecuta una extraña danza con pasteles, etc. Cuando el nivel de locura parece superarlo todo, queda algo más: la familia delirante a que hace alusión el título en castellano. Ella está compuesta por los hermanos Parker, viejos comediantes retirados que se mueren de hambre animando el tren fantasma de la ciudad; Katie, ex esposa de uno de ellos (increíble Leslie Caron); y sobre todo, un niño prodigio, Jack Parker, un muchacho algo atolondrado pero dueño de un talento único.

En contacto con esta familia cobran vida las cicatrices del pasado y *Funny Bones* toca una fibra dramática sin perder jamás su esencial hilaridad. Pero es sobre todo en el contrapunto entre Tommy y Jack que se resuelven las claves temáticas del film. Los dos están marcados por los cruces entre el arte y la vida, aunque sobre ambos flota como un cuervo la sombra de una muerte metafórica: la amenaza del tiempo en los límites del género y las dudas entre lo que significa talento natural y adquirido.

Homenaje sentido y profundo a esa extraña raza que son los comediantes, desde los circenses al vaudeville para llegar a los *stand-up comedians*, por *Funny Bones* atraviesan también Buster Keaton y Fellini, en lo que significa el esfuerzo por definir una de las artes más difíciles que existen: hacer reír.

Funny Bones (1994)

Dir.: Peter Chelsom; libreto: Peter Flannery;
fot.: Eduardo Serra; mús.: John Altman.
Con: Oliver Platt, Le Evans, Jerry Lewis, Lelie Caron,
Richard Griffiths, Oliver Reed, Ian McNice, Gavin Millar,
Ruta Lee.
Editó: Gatavideo. 128'.

libros hitchcock no sabía narrar

Sobre *Hitchcock & Selznick*, de Leonard J. Leff
por Marcelo Dos Santos

alfred Hitchcock y David O. Selznick trabajaron como director y productor en sólo cuatro films, a saber: *Rebecca* (*Idem.*, 1940), *Cuéntame tu vida* (*Spellbound*, 1945), *Tuyo es mi corazón* (*Notorious*, 1946) y *Agonía de amor* (*The Paradine Case*, 1947). Como recordará el hitchcockiano militante, todas ellas representan lo mejor de la producción de Selznick pero se encuentran lejos de las obras maestras que el rechoncho londinense concibió durante la década siguiente.

Sin embargo, el libro *Hitchcock & Selznick*, de Leonard J. Leff debía llenar un vacío periodístico sobre el período más álgido de la pelea que los productores sostuvieron para conservar el poder en un Hollywood que parecía escapar a su control: muchos directores trataban ostensiblemente de independizarse, las estrellas tomaban conciencia de su popularidad y exigían más poder, la censura tradicional impuesta por la oficina del Código de Producción retrocedía (lentamente, pero retrocedía) y en cambio la censura gubernamental avanzaba en paralelo con la caza de brujas.

El libro de Leff es bastante consciente de estos tejes y manejes, pero también hace de la relación concreta entre Hitchcock y Selznick un cotorreo digno de cuatro gordas en una verduería, deteniéndose mucho más en lo accesorio que en lo medular. También adelanta teorías sobre el montaje, el *tempo* y el relato cinematográfico, demostrando claramente que no tiene la menor idea acerca de lo que critica y desarrollando, desde esa ignorancia, juicios que en más de un caso se aproximan peligrosamente al sacrilegio.

Selznick, judío combativo y consciente de su fuerza, y Hitchcock, católico *cockney* y criado para colmo en la Compañía de Jesús, corporación fundada por San Ignacio de Loyola, de organización claramente militar (su fundador es llamado *General Ignatius*), estaban destinados a no congeniar desde el principio. Pero Leff articula este antagonismo sólo desde un aparente placer morboso, del que se vale para describir vicios y debilidades de sus protagonistas. Así, parece que Selznick "Comía como un cerdo" y "Era una persona tan poco deportista que una vez, y sin darse cuenta, se golpeó a sí mismo en el ojo con su propia raqueta. Otro día se rompió un dedo del pie al levantarse de la cama, y en otra ocasión, en la que se encontraba desnudo frente al espejo, cerró despistadamente uno de los cajones de su escritorio y se pilló el pene". Mientras uno puede suponer sin ayuda de Leff que Hitchcock tampoco debía ser McEnroe, el autor nos sorprende describiendo una presunta obsesión sexual con su secretaria Joan Harrison, pese a haber asegurado algunos párrafos antes que "el sexo no le interesaba". También se nos proporcionan minuciosos detalles sobre el modo en que el inglés se caía de borracho en las reuniones donde se discutían los guiones, mientras Selznick sólo se mantenía en pie gracias a las seis pastillas de benedrina que ingería diariamente, además de ser adicto a los barbitúricos y a la adrenalina.

Cuando llega al momento de discutir lo importante (las películas), Leff se pone con decisión del lado de Selznick en todas las complicadas negociaciones que unieron y separaron a los dos ►



●
Gracia en los huesos:
Oliver Platt y Lee Evans

en frente: Ruta Lee, Jerry Lewis
y Leslie Caron con niño en auto



Libros

Abierto hasta el amanecer

por Robert Rodríguez
y Quentin Tarantino.
(Ediciones G)

¡Patapúfete!

Vida y obra de Pepe Biondi

por Elvio Tomasini
y Matías Babino
(Edición de los autores)

Mujeres guionistas en Hollywood

por Lizzie Francke
(Laertes)

Backstory

por Patrick Mc Gilligan
(Ed. Plot)

Primeros

y últimos planos

por Homero Alsina Thevenet

Edición digital no lineal

por Thomas Ohanian
(Ed. I.O.R.T.D.)

Tiempo de vivir, tiempo de revivir (Conversaciones con Douglas Sirk)

por Antonio Drove
(Ed. Filmoteca de Murcia)

Oliver Stone

por Miguel Juan Payán
(Ed. JC)

François Truffaut

por Antoine de Baecque
y Serge Toubiana
(Gallimard)

◀ hombres. Así llega a aseverar, por ejemplo, que Hitchcock "era demasiado atrevido, ya que le encantaban los experimentos. Tenía tendencia a ir en contra del argumento en lugar de acompañarlo de manera lógica". Para Leff, al contrario que para el resto del mundo, es evidente que Hitchcock era un narrador lamentable. Algunos ejemplos sobre los que elabora tan original propuesta: "Selznick benefició a su nuevo director al obligarle a poner más atención en la psicología de los personajes, ya que con frecuencia Hitchcock emparejaba su brillante y razonada lógica visual con unas caracterizaciones de lo más pobres". En Rebecca, "La vigilante sombra de Selznick consiguió extraer de Hitchcock un excelente melodrama" (...) "Selznick proporcionó al trabajo del director una buena dosis de ingenio, así como una cierta continuidad sin sobresaltos y una gran consistencia psicológica".

A pesar de las opiniones de Leff, las cuatro colaboraciones entre director y productor no son Hitch Movies sino películas de la corriente general, precisamente a causa de la constante interferencia del productor. Como si esto fuera poco, Leff interpreta psicológicamente al mayor psicólogo del cine mundial: "Trulow estaba allí [en el manicomio de Cuéntame tu vida] por megalomanía. Probablemente, con el personaje de Trulow, Hitchcock intentó una de sus tantas alusiones peyorativas hacia su jefe. (...) Tal vez Hitchcock, atado por un largo contrato que le obligaba a doblegar su arte ante la visión cinematográfica de su productor, había creado a Edwardes basándose en sus propias ansiedades y frustraciones".

Aunque desde luego, el problema principal seguía siendo la incapacidad narrativa del obeso británico: Ben Hecht se suma a la lista de benefactores ya que "Suprimió [en los personajes] las discordancias de Hitchcock y su tendencia a caricaturizar" (...) "Los escritores como Hecht lograban sacar a Hitchcock de la mediocridad". Pese a su aversión general por el director, en otras páginas Leff hace un esfuerzo evidente para admitir que Hitchcock era un verdadero

maestro para transmitir tensión, que podía dirigir correctamente al más incompetente de sus actores mediante su teoría de la "actuación negativa" (es decir, la técnica opuesta al Método de Stalislavsky según Strasberg) y que tanto su técnica de "montaje en cámara" como su sabiduría en la moviola eran capaces de dotar de una enorme fuerza formal a cualquier escena: "Cuando quería, era capaz de imponer en su trabajo la más rigurosa forma de 'montaje invisible'. Al despertarse Alicia en Miami de su borrachera, ve a Devlin de pie junto a ella con algo para quitarle la resaca. 'Tú... ¡policia!' le dice ella despectivamente. 'Cortar a Devlin', señaló Hitchcock, 'sólo si ella lo mira mientras él le dice "terminala"'. Si no ha mirado hacia arriba, no cortar". Selznick hubiera cortado la escena igual en ambas circunstancias". Bueno, entonces... ¿sabía narrar o no?

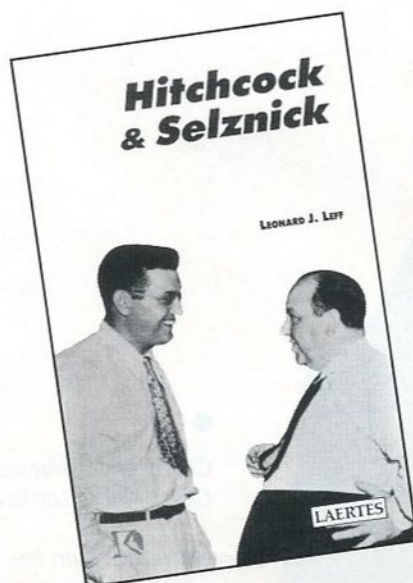
Porque de pronto, después de haber idolatrado a Selznick durante casi todo el libro, Leff comienza a caracterizarlo como un renegado y una especie de traidor a su origen hebreo: "Selznick vigilaba el guión [de Tuyo es mi corazón] igual que un mariscal de campo de batalla. Eliminó muchas de las frases y a ambos colaboradores [en la redacción del guión] les dio instrucciones muy concretas: (...) 'Les apremio a evitar cualquier referencia negativa hacia los nazis'. Por ende, este curioso judío pro nazi sufre nuevos encontronazos con Hitchcock, furioso antifascista, hasta el fin de su vida.

Una intención adicional de Leff es demostrar que Hitchcock era el director más lento y derrochador del mundo, en contra de la opinión de colaboradores como Bernard Herrmann, de los medulosos análisis de, por ejemplo, François Truffaut, y de películas como Psicosis (Psycho, 1961), Festín diabólico (Rope, 1948) o El tercer tiro (The Trouble with Harry, 1955) que todavía hoy son recordadas como modelos de velocidad, economía de medios y perfección estilística. Cualidades que los sufridos equipos técnicos y artísticos de películas como Lo que el viento se llevó (Gone with the Wind, 1939) o Adiós a las armas (A Farewell to Arms, 1957) documentadamente no han asociado nunca con Selznick.

Lo que la obra de Leff registra puntualmente son los pormenores económicos de la relación entre ambas figuras, y en ese sentido puede interesar a algún estudiante de administración de empresas, o ilustrar a algún representante artístico acerca del arte de discutir eficientemente por dinero. En todo otro aspecto, Hitchcock & Selznick quedó perdido para siempre en el limbo de las cosas que nunca fueron.

Hitchcock & Selznick

por Leonard J. Leff.
Laertes SA, Barcelona, 1991.
462 páginas.



diseño ¡joya!

por Victoria Lescano

• Los vestuaristas del cine mudo Paul Iribe y Natasha Rambova aportaron un concepto del *glamour* que hasta el momento era desconocido por Hollywood. Antes de crear el famoso traje de perlas que Gloria Swanson usó en *Macho y hembra* (*Male and Female*, Cecil B. DeMille-1919) y que fue copiado por varios vestuaristas durante los años '20, Iribe diseñaba para los joyeros y *dealers* de perlas más famosos.

Cuando la directora de arte Natasha Rambova se convirtió en Mrs. Rodolfo Valentino –la pareja se conoció en el set de *La dama de las camelias* (*Camille*, Ray Smallwood-1921, con Nazimova)– transformó el vestuario de su marido dentro y fuera de la pantalla convirtiéndolo en un auténtico *trendsetter*. Mucho antes de poner de moda el uso los relojes y encendedores Cartier en *El hijo del Sheik* (*The Son of the Sheik*, 1926), el actor popularizó las pulseras con eslabones volviéndolas de rigor en el vestuario masculino.

Y cuando Rambova gastó 85.000 dólares para que en el personaje de *Monsieur Beaucaire* (*Idem.*, Sidney Olcott-1924) su marido luciera, entre otras joyas, anillos de la corte francesa en todos los dedos de sus manos, el productor Adolph Zukor agregó una cláusula en el contrato del *latin lover* exigiendo que su mujer no participara ni en el set ni en la producción de las películas.

• Sarah Bernhardt también sostuvo el éxito de sus apariciones cinematográficas sobre un despliegue de adornos y vestuario. Por su casa de París desfilaban tanto dramaturgos y novelistas como diseñadores de vestuario y joyeros. Para la versión cinematográfica de *La reina Elizabeth* (*Queen Elizabeth*, Louis Mercanton-1912), no sólo lo contrató como vestuarista a Paul Poiret, el revolucionario que liberó a las mujeres del uso del corset, sino que además, para que las joyas tuvieran rigor histórico, hizo que el productor de la película consiguiera prestados documentos de la Corona Inglesa.

La Bernhardt se transformó en la musa inspiradora de los principales joyeros *art nouveau*: René Lalique diseñó para ella libros encuadrados con diamantes, reptiles con ojos de rubies y un famoso diamante con forma de lágrima que le regaló el poeta Victor Hugo. En su colección se destacaba un juego de tocador de Tiffany con un recipiente de plata del tamaño de una bañera.

• Gloria Swanson fue la primera diva que exigió en su contrato 50.000 dólares por año para comprarse joyas. La protagonista de *El ocaso de una vida* puso de moda los collares largos de perlas y las joyas multipropósito. También tenía varios colgantes que le permitían esconder el lápiz de labios y el polvo para la cara.



• En los años '30 la joyería Trabert & Hoeffler era la cita obligada de las estrellas. Allí Marlene Dietrich, una de las mejores clientas, compró el aderezo de esmeraldas y diamantes que luego usó en su rol de ladrona de joyas en *Deseo* (*Desire*, Frank Borzage-1936). Chaplin consoló a su esposa Paulette Goddard por la pérdida del rol de Scarlett O'Hara en *Lo que el viento se llevó* con un collar y aros con motivos florales y pétalos de esmeraldas comprado en este templo del Hollywood clásico.

• Las películas de gánsters fueron la mejor excusa para que los hombres usaran diamantes en los anillos y trabas de corbata. Sus mujeres aportaron las boquillas de oro, platino y brillantes como las que Jean Harlow usó en *El enemigo público* (*Public enemy*, William Wellman-1931).

• Ningún director dio tanta importancia en sus tramas a las joyas como Alfred Hitchcock. En *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, 1943) un anillo de esmeralda es la prueba de un asesinato. En *Ocho a la deriva* (*Lifeboat*, 1944) Tallulah Bankhead es una naufraga con una pulsera de diamantes Cartier, una cigarrera y encendedor de oro, y esas pertenencias glamorosas se vuelven fundamentales para su supervivencia. En su personaje de Charlotte en *Desesperación* (*Stage Fright*, 1950), llena de joyas de diamantes, Marlene Dietrich dice a un policía "Soy lo que usted podría llamar un accesorio". En *Pacto siniestro* (*Strangers on a train*, 1951) un encendedor se vuelve la prueba de un asesinato y en *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954) un anillo de bodas es la principal evidencia. En *Para atrapar al ladrón* (*To Catch a Thief*, 1955), Grace Kelly puso de moda los collares de platino. Durante esa filmación la

● El largo brazo de Marlene, y los enormes brazaletes de esmeraldas y diamantes creados para la diva por Trabert & Hoeffler-Mauboussin y Paul Flato

malón

◀ actriz se comprometió con el Príncipe Rainiero y recibió el anillo con un gran diamante con el que aparece en el musical *Alta sociedad* (*High Society*, Charles Walters-1956).

- "Los diamantes son los mejores amigos de una chica" cantaba Marilyn en su personaje de Lorelei Lee, una cazadora de magnates del diamante. Aunque luego se supo que los diamantes que ella usó eran falsos, el film *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953) marcó a fuego los gustos de las americanas y puso de moda los collares de brillantes.

- Joan Crawford tenía pasión por las pulseras con dijes, especialmente los iconos *kitsch*. Su motivo favorito eran los perros caniche y los tenía en distintas versiones: con ojos de zafiros y alas de perlas, con cuerpo de platino y ojos de rubíes... También se colgaba corazones con declaraciones de amor de sus cuatro maridos, herraduras de la suerte y lámparas de Aladino.

- Desde que Elizabeth Taylor se casó con el dueño de la cadena de hoteles Hilton hasta ahora, cada romance le aportó nuevas joyas. Su segundo marido, el empresario Mike Todd, la sedujo con un anillo de diamantes de 29 kilates y medio y, durante el año que duró el matrimonio, le regaló una joya todos los sábados. Su historia de amor con Richard Burton agregó importantes piezas a la colección ya que el actor la premiaba ante cada esfuerzo. Como recuerdo de su actuación en *La noche de la iguana* (*Night of the Iguana*, Huston-1964) le regaló una réplica de esa criatura diseñada por Jean Schlumberger en oro con ojos de zafiros, boca de esmeraldas y el cuerpo de diamantes.

malón

música dos CDs dos

por Fernando Pereyra
y Sergio Francisco Pineau

hay directores que encontraron al compositor que mejor supo potenciar sus imágenes con la música: Hitchcock y Bernard Herrmann, Steven Spielberg y John Williams, Federico Fellini y Nino Rota, Tim Burton y Danny Elfman, David Lynch y Angelo Badalamenti o Brian de Palma y Pino Donaggio, entre otros. En el caso de la colaboración entre Peter Greenaway y Michael Nyman, es posible que el vínculo establecido no haya tenido una enorme repercusión (la música de Nyman recién "se puso de moda" luego de *La lección de piano*, de Jane Campion), pero sin duda es tan sólido como cualquiera de los ejemplos mencionados.

The Essential Michael Nyman Band es, justamente, una recopilación de los trabajos del compositor para el cineasta inglés, y debido a que éste encarga la música *antes* de filmar, las obras de Nyman suelen ser, en concepto y forma, piezas de concierto. En este caso, ese criterio implica consecuencias estéticas muy concretas: la música de Michael Nyman siempre suena a Michael Nyman.

¿Es esto bueno o malo? ¿Es recomendable que un compositor desarrolle un estilo tan fuerte en sus trabajos para la pantalla? En términos generales, esa es una cuestión mayor que excede el alcance de estas líneas. Sin embargo, y con respecto al *team* Greenaway/Nyman, bien puede ensayarse una respuesta: la personalidad del compositor de ninguna manera desmerece la obra del cineasta; por el contrario: la potencia. En el estilo muy personal de Greenaway, cargado de símbolos, influencias pictóricas y elementos ciertamente "bizarros", el minimalismo de Nyman encuentra el contexto adecuado para desarrollarse.

Esto se hace particularmente notorio en *Conspiración de mujeres* (*Drowning by Numbers*, 1987), una partitura basada en variaciones de uno de los movimientos de la *Sinfonía Concertante* de Wolfgang A. Mozart. En la suite de tres temas que forma parte de este CD, dicho criterio queda al descubierto básicamente en *Fish Beachy Wheelbarrow Walk*.

En *Time Lapse*, de Zoo (*A Zed and Two Noughts*, 1985) la música adquiere un carácter más oscuro y pulsante, un ciclo que avanza y se renueva, impiadoso, como queriendo definir el sabor de lo inevitable. Es tal vez el caso donde el concepto del "minimalismo" (fundado sobre la repetición y la mínima variación de los materiales), resulta en verdad estructurante en la imagen y en la partitura. El tiempo actúa sobre la naturaleza de la misma forma que sobre las notas: corrompiéndola y transformándola.

Dramática y tensa (en el ambiguo punto entre el dolor y el placer) *Miserere Paraphrase* de El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante (*The Cook,*



the Thief, His Wife and Her Lover, 1989) se ve enriquecida con la voz de la soprano Sarah Leonard en esta versión. En la película era cantada por uno de los personajes, un chico con aspecto angelical, y es probable que el cambio de timbre vaya en detrimento de la inocencia y la pureza buscadas por Greenaway para esta escena, pero sin dudas la obra gana en expresividad.

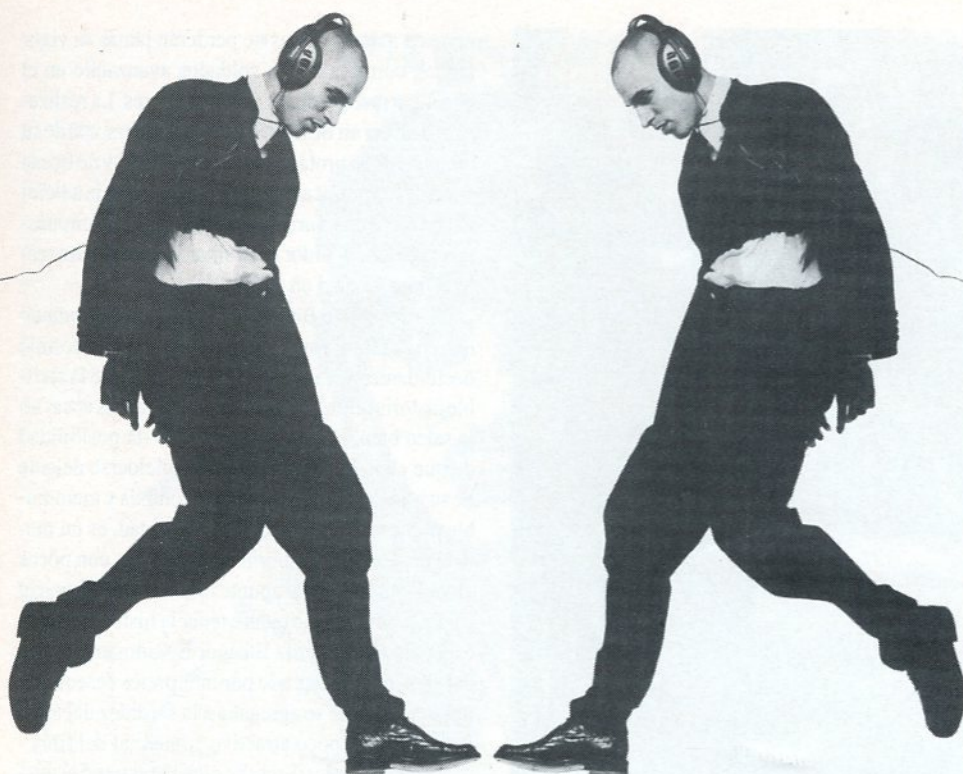
Para la catarata de imágenes planteada en *La tempestad* (*Prospero's Books*, 1991), Nyman aporta *Miranda*, una pieza igualmente caótica en cuya partitura utiliza como recurso la superposición de estratos rítmicos, melódicos y tímbricos. Cabe destacar en este caso un deseo muy concreto de saturar al espectador, ya que la desmesurada cantidad de información audiovisual se incrementa además con los monólogos de Prospero. Esa intención complica aún más la vida del incauto que llegue al cine sin saber inglés, ya que el subtítulo se agrega como un plano informativo más y tratar de seguirlo sin perderse lo que pasa en la pantalla es imposible.

Nyman nació en Inglaterra en 1944, estudió piano y composición en la Royal Academy of Music y, además de sus trabajos para cine, compuso cinco óperas, tres cuartetos para cuerdas y diversas obras por encargo de instituciones, como *London Brass*. Es también el director y primer pianista de la Michael Nyman Band.

The Essential Michael Nyman Band

(Selección de piezas de Zoo, *La tempestad*, *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*, *Conspiración de mujeres*, etc.)

de Michael Nyman, por The Michael Nyman Band
Argo - 436 820 2 - Dur.: 67'20".



bastan sólo dos notas para darle vida a un personaje? John Williams diría que sí. Al fin y al cabo, eso fue todo lo que necesitó para que el feroz Tiburón de Spielberg aterrorizara a varias generaciones.

El uso de este mismo sistema, el *leitmotif*, logró en *Superman, the Movie* nuevamente su objetivo: establecer una de las más satisfactorias interrelaciones entre la música y el drama narrativo. Poseedor de una sobrehumana capacidad para plasmar la esencia de un personaje sobre el pentagrama, Williams consigue que su música refleje, en este caso, al Hombre de Acero tal cual es y ha sido siempre: poderoso e ingenuo, eterno defensor de la justicia y adscripto a un férreo sentimiento patriótico. No por casualidad este tema se ha convertido en una de las marchas más famosas de la historia del cine.

Compuesta en 1978, tan solo un año después de *Star Wars*, la música de *Superman* está magistralmente lograda en muchos aspectos. Es una banda sonora original (BSO) donde cada nota, cada detalle, tiene su sentido y su razón de ser. Como el nostálgico adagio que acompaña la partida de Clark Kent de su hogar adolescente para convertirse en Superman, o la solemne fanfarria que nos introduce en Kriptón, a modo de advertencia de lo que vendrá, y que describe un planeta en el que la arrogancia de una sociedad de científicos supondrá su propio fin.

De las catorce pistas que componen este CD, que originalmente era un álbum doble del que hubo que suprimir dos cortes por problemas de espacio, algunas merecen una mención especial: *The Trip to Earth* es un brillante *scherzo* que viaja con el crío extraterrestre desde Kriptón hasta la Tierra; *The Fortress of Solitude* tiene una atmósfera oscura y mística que muta gradualmente hacia la belleza impresionista; *Superfeats* es otro *scherzo* aunque de

carácter tenso y dramático, y *The March of the Villains* resulta una excelente contrapartida al tema de Superman, compuesto para definir a su archienemigo Lex Luthor y resaltando su carácter ridículamente pomposo, aunque amenazador. *The March...*, registrada aquí en una "versión de concierto" distinta a la que aparece en el film, llena de sutiles recursos de orquestación, es sin duda lo mejor del CD. En conjunto, la edición es ideal para convencer de lo contrario a cualquiera que insista en afirmar que este tipo de música no se sostiene (ni puede disfrutarse) más allá de su entorno filmico.

Nacido en 1932, John Williams debe ser el más prestigioso compositor norteamericano de BSO. A lo largo de su carrera escribió la música de más de setenta películas, incluyendo *Jurassic Park*, *Infierno en la torre*, la trilogía de *Indiana Jones*, *JFK*, *Encuentros cercanos del tercer tipo* y *El imperio del sol*, además de ganar el Oscar por sus trabajos para *Tiburón* (1975), *Star Wars* (1977), *E.T.* (1982) y *La lista de Schindler* (1993). También recibió un Oscar por la Mejor Adaptación Musical de *El violinista en el tejado* (1971), además de numerosos premios Grammy. Desde 1983 es el director de la orquesta Boston Pops y sus obras "serias" han sido estrenadas por músicos de la talla de André Previn y Yo-Yo Ma. Pocos recuerdan que también compuso el tema de la serie *El túnel del tiempo*, cuando todavía se llamaba *Johnny Williams*.

Superman, The Movie

de John Williams,
por The London Symphony Orchestra
Warner Bros - 3257 - Dur.: 72'48".



Video Lanzamientos

El monstruo

de y con Roberto Benigni
(AVH)

Alianza macabra

de Tobe Hooper
(Transeuropa)

Screamers

de Christian Duguay,
con Peter Weller
y Jennifer Rubin
(Transeuropa)

El pueblo de los malditos

de John Carpenter,
con Christopher Reeve
y Kirstie Alley
(AVH)

La Sra. Parker

y su círculo vicioso
de Alan Rudolph,
con Jennifer Jason Leigh
y Matthew Broderick
(Transeuropa)



clásicos vidor por tres

Sobre *The Big Parade*, *The Crowd*
y *Show People*
por Fernando Martín Peña

The Big Parade (EE.UU., 1925)

Argumento: Laurence Stallings. guión: Harry Behn.
intertítulos: Joseph W. Farnham. fot: John Arnold.
con: J. Gilbert, Renée Adorée, Hobart Bosworth,
Claire Adams, Robert Ober.

The Crowd (EE.UU., 1928)

Libreto: John V. A. Weaver, Harry Behn. intertítulos:
Joseph Farnham. fotografía: Henry Sharp.
con: Eleanor Boardman, James Murray, Bert Roach,
Estelle Clark, Daniel G. Tomlinson.

Show People (EE.UU., 1928)

Arg: Agnes Christine Johnston, Laurence Stallings.
int: Ralph Spence. guión: Wanda Tuchock.
fot: John Arnold.
con: Marion Davies, William Haines, Dell Henderson,
Paul Ralli, Harry Gribbon, Sidney Bracy.
editó: Kinema.

King Vidor comenzó a dirigir largometrajes en 1919 pero tuvo su primer gran éxito con **The Big Parade** (*El gran desfile*) en 1925. Durante toda su carrera, que se prolongó hasta 1960, hubo sitio tanto para proyectos comerciales como para un cine personal, pero trabajó siempre con inquietud y en un alto grado de formulación visual. Cada vez que pudo utilizó técnicas nuevas y recursos narrativos originales para desarrollar mejor sus temas y escaparse de lo que él llamaba "cine efímero". Es curioso que entre sus películas más recordadas figure **Duel in the Sun** (*Duelo al sol*, 1946), cuyo complicado rodaje vinculó a cinco directores distintos, pero también lo es el hecho de que una editora local lo recuerde por medio de estos films. Los tres pertenecen al período mudo y eran inhallables hasta hace algunos años, aunque dos de ellos figuran en todas las historias del cine. El tercero no ha merecido el beneficio de los memoriosos pero se trata de una auténtica curiosidad para coleccionistas.

El gran desfile fue uno de los primeros films que se arrimaron a la gran guerra con cierta perspectiva. Había precedentes formales en las escenas bélicas de **Hearts of the World** (*Corazones del mundo*, D.W.Griffith-1918) y de **The Four Horsemen of the Apocalypse** (*Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, Rex Ingram-1921), pero en este caso las secuencias espectaculares (algunas en Technicolor, que no se han conservado) tenían un contrapunto adecuado en el desarrollo de los personajes centrales, que es minucioso hasta la intimidad. Algunas escenas se desbordan, a pesar de la nitidez de su intención, como sucede con la despedida entre Renée Adorée y John Gilbert cuando el ejército se

pone en marcha. Otras no perderán jamás su vigor inicial, como la de los soldados avanzando en el bosque, a merced de los francotiradores. La realización de **El gran desfile** fue una causa personal de su director, de su protagonista John Gilbert y de buena parte de los implicados, pero tuvo la ventaja adicional de recuperar varias veces su costo. Esa circunstancia colocó a Vidor en la situación ideal para realizar **The Crowd** en 1928.

Estrenada en Buenos Aires como *...Y el mundo marcha*, **The Crowd** pone un tratamiento formal decididamente vanguardista al servicio de la terrible historia de un hombre común, al que las cosas no le salen bien. El climax dramático —la posibilidad de que el protagonista resuelva suicidarse delante de su hijo— alcanza una eficacia rotunda y memorable porque, a pesar de toda su densidad, es un modelo de realización sobria. El final llega con pocos alivios y un magistral apunte visual para subrayar el carácter general que quiere tener la historia. Con la excepción de la actriz Eleanor Boardman, el resto del elenco fue integrado por intérpretes desconocidos, un dato que se agregaba a la sordidez del tema para definir el poco atractivo comercial del film.

Show People (*Gente de cine*) se estrenó el mismo año que **The Crowd** y se hizo para lucimiento de Marion Davies, famosa amante del magnate William Randolph Hearst. Desde **El ciudadano** para acá la historia del cine ha sido cruel con la actriz: a diferencia de la ficticia Susan Alexander, ella tenía encanto y un verdadero talento para la comedia. Hearst había querido darle fama en inmensos y tediosos dramas de época, pero el productor Irving Thalberg supo cómo cambiar esa imagen y sugirió que Marion interpretara vehículos más ligeros. Vidor la dirigió en tres de sus mejores films, de los cuales **Show People** es el más interesante. Es la irónica historia de una joven ingenua que ingresa a Hollywood haciendo comedias de *slapstick* y progresa hasta convertirse en la estrella de inmensos y tediosos dramas de época. Había un modelo obvio en Gloria Swanson para ese argumento, pero Davies apunta su sátira a otras engreídas divas del momento y en particular a Mae Murray, de quien tomó directamente varios gestos arquetípicos. A lo largo de 82 minutos hacen breves apariciones una larga lista de estrellas invitadas, incluyendo a John Gilbert, Douglas Fairbanks, William S. Hart (que ya estaba retirado del cine), Charles Chaplin ...y la propia Marion Davies, que en un momento antológico se encuentra con Peggy, el personaje que ella misma está interpretando en la ficción. "*Esa es Marion Davies*", le explica un amigo. Peggy la observa, hace un gesto de disgusto y niega con la cabeza.

Aunque el dato no está convenientemente difundido en la edición local, los tres films han sido restaurados por los especialistas británicos David Gill y Kevin Brownlow, y tienen un acompañamiento orquestal compuesto y dirigido por Carl Davis. Esto, por un lado, garantiza la calidad de las copias; por el otro, evita el esfuerzo de revisar estos films en la penuria de un silencio para el que no fueron concebidos.



El 7 de marzo pasado comenzó un ciclo retrospectivo de cine francés en el cine Maxi, Pellegrini entre Tucumán y Viamonte, frente al Colón. La película inaugural fue *Los Vampiros*, de Louis Feuillade, una serie en episodios realizada en 1915.

Un periodista enfrenta a una siniestra banda de delincuentes con un buen promedio de muertos por minuto y mucha violencia de por medio, ingrediente común a la mayoría del cine de intriga contemporáneo a la primera guerra mundial. La necesidad de propaganda censuraba toda visión negativa del conflicto y estas películas se convertían en una buena forma de catarsis social, aprovechando además una doble fuente de inspiración: las noticias policiales de los periódicos y los folletines por entregas.

Los Vampiros en cuestión son los sanguinarios miembros de una banda de asaltantes, dirigidos por la legendaria Musidora, una morocha de voluptuosas curvas enfundada en un apretado buzo de seda negra y capaz de las mayores acrobacias para realizar el Mal. Su nombre: Irma Vep, anagrama de *Vampire*. Su carácter: de perros.

La banda se reúne en alocadas orgías: beben y comen en abundancia y se abrazan gesticulando mientras señoritas en enagua bailan perversamente sobre la mesa. Mientras tanto, el elegante periodista engominado, raya al medio y potencial yerno perfecto para la abuela, sigue diversas pistas para desbaratar la organización. Su primer ayudante es Mazamette, verdadera caricatura viviente que cada vez que mete la pata esgrime la foto de sus hijos y cartas de acreedores varios. Avanzado el film, se les une Mazamette Jr., niño de unos seis años que se

ciclos ¡sanguinario golpe de los vampiros frente al teatro Colón!

por Alain Maudet

malón



VideoClásicos

Homenaje a Max Linder

14 cortometrajes
protagonizados por el primer
genio cómico del cine.
(Época)

La dama sin camelias

de Michelangelo Antonioni
(Yesterday)

El balcón de la luna

de Luis Saslavsky
(Sólo Para Coleccionistas)

La rueda

de Abel Gance
(Epoca)

Diferente de los otros

de Richard Oswald
Uno de los primeros films
en tratar abiertamente
una relación homosexual.
(Epoca)

La mandrágora

de Henrik Galeen,
con Brigitte Helm
(Epoca)

Nobleza baturra

de Florián Rey,
con Imperio Argentina
(Sólo Para Coleccionistas)

Colección Laurel & Hardy

8 cassettes con 13
cortometrajes y 3 largometrajes
de la mayor pareja cómica de la
historia del cine.
(Época)

Lejos de Vietnam

(Loin de Vietnam, 1967)
de Alain Resnais, Joris Ivens,
Jean-Luc Godard, Agnes Varda,
William Klein y Claude Lelouch.
(Yesterday)

◀ roba cada una de las escenas que le tocan. No es casual: está interpretado por Bout-de-Zan (algo así como *Cacho-de-caramelo*), estrella infantil del primer cine francés que tuvo su propia serie de cortometrajes cómicos también dirigida por Feuillade.

Los Vampiros, que como producto de la empresa Gaumont debía adelantarse a una serie de corte similar a punto de ser estrenada por la productora rival Pathe, se hizo en pocas semanas y en base a la improvisación, utilizando unos pocos decorados elementales y muchos escenarios reales, anticipando en varias décadas el descubrimiento del verdadero París por la Nouvelle Vague. Cuando Los Vampiros secuestran al héroe para asesinarlo, por ejemplo, se lo llevan a las fortificaciones que rodeaban la ciudad y que, por estar en desuso, eran un gigantesco baldío con numerosas villas miserias. El sitio fue demolido después y convertido en el "Périphérique", la General Paz parisina.

Conforme a la tendencia posterior del género, Los Vampiros y sus oponentes recurren en abundancia a las nuevas tecnologías. La policía los ataca montando rápidas bicicletas, delincuentes y periodista utilizan automóviles con chofer y arranque a manivela, la iluminación de las casas ya es eléctrica, como se ocupan de especificarlo los primeros planos de modernos interruptores rotativos de loza blanca. Un cañón silencioso y desmontable, que entra en una valija de viaje, parafrasea los cañones reales que masacran a miles de jóvenes en el frente, así como el gas del Dr. Venenos debe entenderse como un equivalente a las primeras armas químicas utilizadas en el conflicto. La mujer se hacía cargo de la situación cuando el hombre no estaba disponible y, en este caso, es la vaporosa esposa del periodista quien no vacila en acribillar a quemarropa a Irma Vep.

En la escena más impactante, un veneno sutil pero fulminante acaba con una bailarina exótica en el medio de una coreografía lepidóptera. No resulta nada sorprendente que este tipo de serial, que puso la realidad al servicio de la más descontrolada fantasía, haya seducido a los surrealistas veinte años después. En el programa de la muestra, el crítico Pierre Billard citó con toda puntería un texto de Breton y Aragon: "No ha habido nada más poético ni más realista a la vez que el cine-folletín que hacía, hasta hace poco, las delicias de los espíritus fuertes. Es en *Le Mystères de New York* o en *Les Vampires* donde habrá que buscar la gran realidad de este siglo...".

malón

tv el ángel desnudo

por Marcello Bello

8.2 puntos de rating (según Mercados y Tendencias), en verano, es una marca tibia para un producto con alardes de calentar la pantalla. Es decir: la pirotecnia de *El arcángel* – alimentada por la chispa de desnudos femeninos y por los fogonazos de efectos especiales más sofisticados– lleva las de perder, por ejemplo, con el fulgurante reinado del permanente *reality show* local.

La comparación no encierra ironía. Obedece al pesimismo de elegir lo menos malo y al santísimo derecho de descreer, en este aquí y ahora, de la denuncia ficcionalizada que se arroga la pretensión de "...hacer una sociedad mejor" pero se hunde en un *maremagnum* histérico de poses, teléfonos, *diskettes*, autos, jets, barcos. La ficción de la denuncia es menos chapucera. Por lo menos elabora una lógica de la desprolijidad.

Zoom hacia atrás

Por otra parte, un par de docenas de metralletazos no van a acabar con *El Arcángel*. Si entre los ciclos '95 y '96 de *Poliladron*, El Nene Carrizo zafó del mismo trance, con más razón se va a sobreponer la criatura encarnada por Corrado: es sabido que los ángeles y los arcángeles tienen muy aceitado el celestial tráfico de influencias. Es más: hago votos por un pronto restablecimiento del héroe. Es saludablemente machista ver al tipo, como de favor, acostándose con las chicas que decoran su espasmódica actividad periodística.

Pero el desnudo más interesante, paradójicamente, lo aporta un comercial que formó parte de la tanda del programa emitido el 18 de febrero. Deja ver, con eficacia y humor, una cuestión de travestismo. El aviso empieza en plano cerrado, paneando hacia arriba desde unos pies masculinos con buen calzado, pantalón y cinturón de calidad. Al llegar a la chomba –siempre con *off* de una canción romántica de Modugno– presentimos la solución ortodoxa. Una bella estampa de varón constelada por los habituales logros que se asocian a su buen vestir: flor de mina, un autazo, y alguna clase de cortejo (amoroso o de personal a su servicio). Pero, de repente, la música craquela; el artificio del *zoom* hacia atrás, realzado en sonido, devela que se trataba de una elegante indumentaria aplicada sobre un espantapájaros. Y así, por el absurdo, quedamos enterados de una intención nítida: promocionar una liquidación verano del Soleil Factory.

Por prepotencia de creatividad, un piedrazo sobre el icono de presentación y/o separador de *El Arcángel*. Rodeado por un entono oscuro, parado delante de un ventana inundada de azul cielo, Corrado en la piel de Santiago figura un híbrido entre una estampita religiosa del culto católico y una imagen de Miguel Ángel. Esta silueta a contraluz, deja paso al reencuadre que será utilizado como separador de cada bloque: de tener los brazos extendidos hacia los costados, *El Arcángel* comienza a flexionarlos hasta que sus manos se adelantan y escapan al cono de sombras del resto del cuerpo. ¿Cristo?, ¿*mani pulite*...? En el primer capítulo compete a Andy (Paola Krum) aportar más significados de la pose. Están en la redacción de *La verdad* y ella dispara su cámara sobre la carita arcangelical de Gabriel. Él: que trabaje. Ella (histrionica): que ¡Ay! Y que la disculpe porque seguramente se equivocó de hombre. Que está buscando, ji-ji, a un tipo hiperkinético, hipersensible e hiperinteligente. Y a esta altura, a juzgar por las ecografías que hace del alma de su compañero, se desliza otra posible interpretación: las manos de Gabriel, unidas como en un rezo, aludirían a la proverbial capacidad meditativa del protagonista.

Todavía hay más: el propio Corrado, en entrevista para *Clarín*, aclara su rol de periodista "...de los que hacen cualquier cosa por conseguir las notas". Y, efectivamente, el apunte va a encontrarse plasmado algunos capítulos después. Otra vez las manitos, con unción impostada, esta vuelta al servicio de ocultar a su jefe los móviles reales de su viaje a Israel. El embustero simpático de siempre, pero ya no para robarle un beso a Perla (donde el yeite engarzaba perfecto en los guiones de Enrique Torres). Ahora coqueteamos con *La verdad*.

Y el asunto de turno, en teoría, exige que Santiago otorgue primacía a su pasión e investigue los casos hasta llegar a la verdad desnuda.

El sexo del Arcángel

Gabriel Santiago, apóstol periodístico, no es el Padre Brown (héroe de Chesterton). Porque, aparte de coger seguido, su peripecia raramente satisface dos premisas vitales para la solución del policial: una pugna cuyos términos, nítidamente determinados, admita una (y sólo una) respuesta, pero cuya fatalidad se dosifique sabiamente al servicio de sorprendernos sin apelar al terreno de lo maravilloso.

En cambio, en un capítulo de doble duración, emitido los martes 25 de febrero y 11 de marzo, durante el primer bloque, es asesinado el periodista Román Lerman. Se trata de una represalia a su encendida participación en el programa de Mariano Bermejo, destapando un fraudulento contrato entre la empresa PCM y el Banco Nacional. En la escena del crimen hay un tal Gastón Laclaux. Al veredicto de los medios –sobre él se cierne la sospecha de haberse beneficiado con el sobreprecio del contrato investigado– se suma otra salpicadura. Tras delegar en una subordinada la tarea de cortar la lengua a Román, lo remacha a tiros sobre el sillón donde lo tiene amarrado. Aquello que debería tenernos en vilo, evidentemente, no es la identidad del criminal sino el riesgo que asume Gabriel cuando toma la posta en la tarea de desenmascarar a Lacroix y a sus negocios clandestinos. Ese móvil del protagonista es críptico, así que buena parte de la intriga (al estilo del policial inglés), consiste en encontrar la relación entre tres anotaciones perezosas: "Diego Rodríguez, Velázquez, Cáliz..." –silencio, genio conjeturando en pleno cierre de edición– "Si Velázquez es Diego Rodríguez..." –certeza de fuente inobjetable, pues Andy es una especialista de la coincidencia– "¿Qué relación tiene con la palabra 'Caliz'? ¿Y qué vínculo hay entre Laclaux y el contrato de PCM con el Banco Nacional?" Este momento de reflexión no sólo desafía al pragmatismo de Ulises, jefe de Gabriel, quien decide que *La verdad* no hace periodismo de periodistas. Abre el juego a una impensada intriga internacional (la pista del falsificador de obras de arte Velázquez, a la sazón hallado muerto en su atelier, conduce a un contacto en Israel) que produce un desparramo de nombres (Uri Goldman, Monzer, Norman Cohen) y locaciones alrededor del cáliz que, aparte de haber sido presuntamente sustraído a Lacroix habría pertenecido a Juan Pablo, el del corto papado.

Santiago en Israel es una suerte de Indiana Jones que, con la desventaja de faltar a la regla de la primacía del cómo sobre el quién, fatiga escenarios e indumentarias tras una alhaja puesta al alcance de quince hombres, precariamente caracterizados, imaginando que averiguar de quién procedió el manotón es un asunto de considerable interés. Esta peripecia, tan gratuita como extenuante, se ve plasmada en el Desierto de Judea. A bordo de un camello, acentuando hasta lo caricaturesco los rigores de la travesía, Santiago es alcanzado por dos autos de la policía local. Descartando la conjetura de que se trate de un guiño intertextual hacia el esforzado maestro del film *La deuda interna*, lo que la escena deja en limpio es un imaginario que, desbocado de las normas, hace del comisario local un necesario y sensato *deus-ex-machina* a fines de aplacar la caravana histérica de Gabriel y sus anodinas reacciones.

Técnica

Para *Replay*, la columna que apareció en el suplemento de espectáculos de *Clarín* el 16 de febrero, nos encontramos frente a una propuesta de "realización técnica casi irreprochable". Pero, sin restarle mérito a ese juicio –sustentado en la semejanza de factura que tiene el programa con *Poliladron*–, es oportuno plantear el alcance dado a la palabra "técnica". Parte del auge obtenido por el ciclo de Suar obedece a que su dupla de guionistas (Tabernise-Bechini), responsables de una dramaturgia bien plantada, no escatiman recursos a la hora de establecer un verosímil constantemente apuntalado por la investigación. ¿Esto no es "técnica"? La otra clave del éxito –quizás desconocida por sus mentores– consiste en haber despejado el tabú idiosincrático que impedía conciliar el apetito de aventuras y el apetito de legalidad dentro del género policial. En el artículo "Los laberintos policiales y Chesterton", Borges dice que "Martín Fierro, santo desertor del ejército, y el aparcero Cruz, santo desertor de la policía, profesarían un asombro no exento de malas palabras y de sonrisas ante la doctrina británica (y norteamericana) de que la razón está con la ley, infaliblemente; pero tampoco se avendrían a imaginar que su desmedrado destino de cuchilleros era interesante o deseable". El Nene Carrizo, lejanamente emparentado a ellos en su calidad de *outsider*, concita simpatías gracias a un entorno de personajes entrañables (Celia o El Tarta, por ejemplo) y al sencillo expediente de abreviar –no ya de a caballo sino en una formidable camioneta 4x4– en un folklore barrial que linda con el costumbrismo.

Para *El arcángel*, en cambio, la filiación es otra: dando por buenas las observaciones de Álvaro Buela en el n° 23 de *Film*, me atrevo a postular que la pretendida "Crónica de una pasión", escrita por Luis Majul, es un exponente singular del llamado *mondo bizarro*. Y, para ser más terminante, clase Z.

Basta exponer una especie de manifiesto, extraído de una de las pocas veces que se atisba en Gabriel una cuotita de sudor productivo. En el monitor de su PC escribe, como impronta de la orientación del narrador, que lucha "..." *con la cándida idea de que si escribimos la verdad vamos a ayudar un poco, aunque sea un poco, a hacer una sociedad mejor*". Si de lo que se trata, citando a Buela, es de "..." *las proyecciones desbordadas, las deformaciones que pueden dislocar la realidad*..." los reparos se justifican con creces: alcanza con evocar la farragosa política de lo verídico en Carlos Monzón, el segundo juicio, film que descargaba sobre las asentaderas del espectador incauto un alud de letales tecnicismos judiciales desentendiéndose

de la tarea de construir un verosímil. Para el caso de *El Arcángel*, lo ridículo linda con la canallada. Porque el cuento de *La Verdad* con mayúsculas es el cuento de la buena pipa. Y "Donde sólo cuenta la verdad..." ese lugar trascendente imaginado por el gral. Balza para sortear la evidencia del brutal terrorismo de estado, es un viaje de ida.

En cambio acá, en este lugar real, es tiempo de mostrar agallas en el lugar adecuado.

NO SE OLVIDEN DE CABEZAS



JOSE LUIS CABEZAS, REPORTERO GRAFICO.
ASESINADO EN PINAMAR EL 25 DE ENERO DE 1997

utpba
Unión de Trabajadores
de Prensa de Buenos Aires

realizadores gabriela golder

por Paula Félix-Didier

malón

En diciembre de 1996 se estrenó en el Centro Cultural Recoleta *Es todo*, un largometraje experimental de Gabriela Golder, una joven videasta argentina, que despertó reacciones encontradas de los asistentes, principalmente de desconcierto. En cierto sentido, se trata de un trabajo absolutamente personal, original, que abre, sin proponérselo, nuevos caminos en la reflexión sobre las relaciones entre el soporte video y el filmico y sobre los límites entre la realidad y la ficción.

El género del video-arte o experimental, como suele llamarse a una categoría que todavía no encuentra su rótulo definitivo en los catálogos y festivales, es un género donde la exposición del autor aparece muy mediatizada por el efecto de extrañamiento que producen los recursos técnicos y la necesaria combinación de espontaneidad y racionalización que supone la manipulación tecnológica de los materiales visuales y sonoros. En los trabajos de Golder, desde su temprana incursión en el género en 1991, sorprende siempre la sensación de revelación personal que tienen sus imágenes, además del cuestionamiento a lo que ya son lugares comunes del género, como por ejemplo la discusión acerca del lenguaje específico del video o su independencia respecto de los códigos cinematográficos.

Es *todo* es un largometraje que combina material grabado en video a lo largo de casi dos años con escenas filmadas en 16 mm. Para el largo y accidentado trámite de su realización contó con un subsidio del Fondo Nacional de las Artes, y con el apoyo de L'Ecole des Beaux Arts de Rennes, donde fue invitada por el realizador Alain Bourges y del Centre International de Creation-Video en Montbéliard,

donde realizó una residencia de creación en mayo de 1996.

El film se presenta como la puesta en escena de las relaciones íntimas de una pareja, la de ella misma y Juan Manuel Seoane (a la sazón colaborador principalísimo en la realización del film), de sus avatares sistemáticamente registrados por el ojo de una cámara a la vez *voyeur* y participante. La necesidad compulsiva del registro obedece a la búsqueda de una comprensión de la propia vida, pero a la vez a una voluntad de exposición total del realizador ante el público. No se trata de un diario personal que se abre al interés morboso de un público ávido de penetrar en la intimidad del prójimo ni tampoco de un psicodrama que busca la interpretación de un profesional. Se trata de una puesta en imágenes de los elementos y momentos que hacen a la construcción y disolución de una pareja. Pero además atrapa la belleza y poesía de ciertas imágenes fotográficas, especialmente las secuencias en la playa con el sonido del mar de fondo, y el clima que recrea la hermosísima voz de Roxana Amed.

El film incomoda, produce rechazo o adhesión espontánea, desconcierta o simplemente irrita al espectador, especializado o no. Pero esas reacciones obligan a reflexionar sobre un material inusual que apuesta a una utilización poco frecuente e irreverente de los recursos del cine y el video y no se detiene ante límites autoimpuestos del *deber ser* de la experimentación audiovisual.

Gabriela Golder nació en 1971, es egresada de la Universidad del Cine y desde 1991 viene realizando videos de creación que han sido premiados en festivales nacionales e internacionales.

Video-filmografía

Es todo (largometraje en 16mm y video) 1996
Lettre 1 (video) 1996
La difuntita (video documental) 1996
Mujer, pájaro y otros en el paisaje (16mm) 1995
El hombre de las manos gastadas (videoclip) 1995
Apuntes de vuelo (video) 1995
La invención mínima (16mm) 1994
El artista y su obra (serie de 4 cap., video) 1994
La negación del hombre (video) 1993
Tratado sobre una figura (video) 1992
Pre-ludo inconcluso (video) 1992
Punto de fuga (video) 1991

Es todo

Guión y dirección: Gabriela Golder; realizada junto a Juan Manuel Seoane; *fot:* Hernán Bouza; *cám:* Golder-Bouza; *mont:* Golder-Seoane; *música:* Agustín Torre; tema musical *Cielo Lunar*, de y por Roxana Amed. *duración:* 70'. 16mm y Betacam.



laser la colección particular

por Diego Curubeto

The Abyss Special Edition (Fox Video)

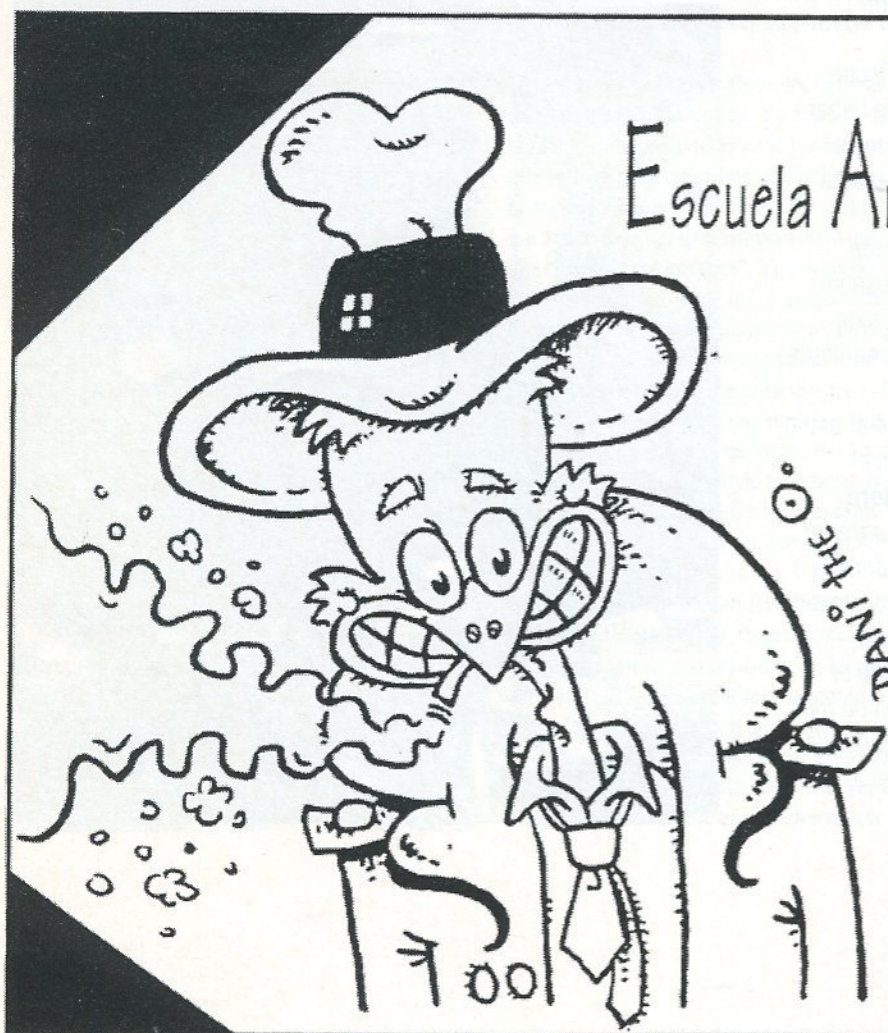
Aunque está editada desde hace varios años, esta caja conteniendo el *director's cut* de El abismo es una joya difícil de superar. Especialmente porque da la posibilidad de apreciar una película que se estrenó mutilada (por culpa del propio James Cameron que cedió ante los ejecutivos que pedían una duración menor) en una versión sin demasiada coherencia argumental.

Cuando se estrenó, casi todo el mundo se quejó de lo ingenuo de un fin abrupto que no tenía mucho que ver con el resto de la película. Ahora, con una duración de 171 minutos -27 más que en la versión original- el guión tiene sentido, especialmente gracias a una muy comentada escena en la que una ola gigante generada por extraterrestres, está a punto de barrer con ciudades enteras.

Aunque hay otras ediciones en láser, incluyendo varias de Cameron -por ejemplo Terminator 2- que agregan escenas borradas del montaje original, en la práctica se terminan mostrando fragmentos que no aportaban demasiado. En cambio en esta caja de The Abyss las escenas nuevas relamente cambian para mejor la película.

La caja contiene tres discos. Además de la película, hay un documental, *Under Pressure: Making The Abyss*, y una interminable serie de *bonus* con diseños originales, *trailers*, efectos especiales, filmaciones submarinas, etc., etc. Además, hay un folleto con una larga serie de notas a manera de *mea culpa* del mismo James Cameron, explicando las razones de la mutilación original de la película, y comentando cada una de las tomas agregadas.

La edición es THX y tanto la imagen como el Dolby Surround son increíbles. Algunos discos son CLV y otros son CAV, permitiendo examinar cuadro por cuadro los alucinantes efectos que, entre otras cosas, popularizaron el *morphing* utilizado luego hasta la saturación en las imágenes de Terminator 2, y que ya había aparecido antes en Willow (1988) de Ron Howard y George Lucas.



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

entrevista con

Adolfo

Aristarain

las cosas

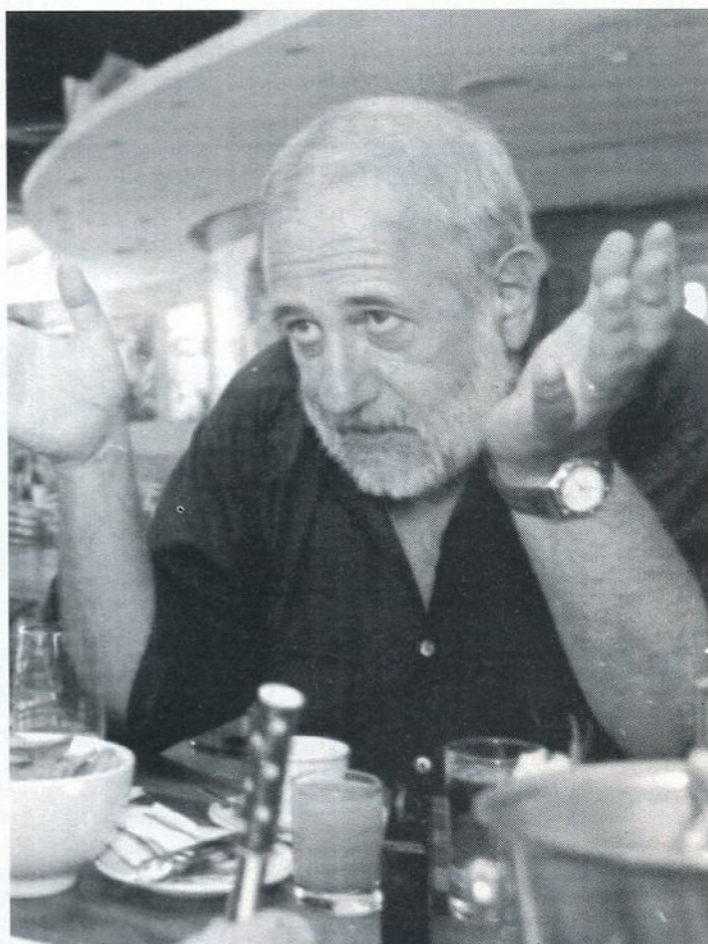
por su nombre

Adolfo Aristarain, uno de los realizadores más respetados del cine argentino de las últimas dos décadas, es de esos raros personajes de la cultura argentina que no utilizan eufemismos, ni eluden ningún tema. No tiene el menor problema en explicar su fallido intento de lograr que **Un lugar en el mundo** represente a Uruguay en el Oscar, ni tampoco en confesar que lo que más lamenta de no haber aceptado filmar una biografía de Eva Perón con Andrea del Boca es el dinero que hubiera podido ganar como guionista y realizador.

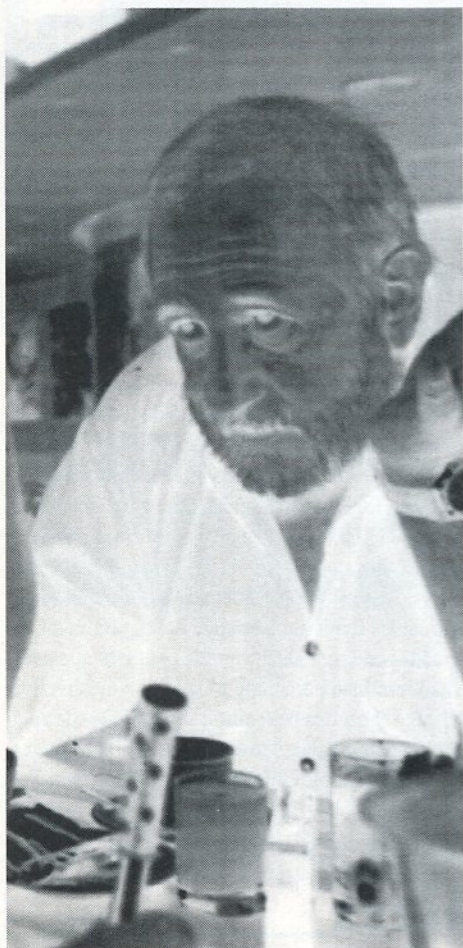
Martín (Hache) es una historia intimista protagonizada por Federico Luppi, Cecilia Roth, Juan Diego Botto, Eusebio Poncela, Ana María Picchio, Claudia Gallegos, además de un *cameo* amistoso del escritor Rodrigo Fresán. Hay conflictos generacionales y choques emocionales de todo tipo.

Quizá se pueda ver a este nuevo film como un regreso al estilo de **Un lugar en el mundo**, gran éxito de taquilla que el director no pudo repetir luego con **La ley de la frontera**.

Aristarain llama a las cosas por su nombre: "Mi film anterior fue un fracaso. Realmente no hay manera de saber cómo va a reaccionar el público ante una película. Incluso años atrás, cuando los diarios argentinos esperaban al viernes para publicar las críticas, no había forma de explicar por qué el público iba en masa a una sala y otra en la que daban un film de tema similar, o incluso con los mis-mos actores, quedaba vacía. Es una tontería pensar que alguien puede saber lo que va a pensar el público".



por **Diego Curubeto**



-Como La ley de la frontera era una película con buen ritmo y muy divertida, lejos del típico cine de autor tan argentino, hubo quien la acusó de intrascendente. ¿Influyen ese tipo de opiniones en un director al elegir un proyecto?

-A mí no me afectan en absoluto, ni tampoco creo que influyan en el público. Yo hago lo que se me cruza, lo que me divierte y me parece potable. Lo que influye para que filme una película es que la historia me resulte atractiva. Una vieja discusión que tengo es la del menosprecio de lo que se llama una "película por encargo". Yo soy un profesional, vivo de esto. Hay gente que cree que una película por encargo es una película que hacés de taquito, sin el rigor con el que hacés una película de autor. Si hacés eso sos un tipo que se desprecia a sí mismo. Si un productor te pasa una novela o una historia que te interesa, desde el momento en el que decidís hacerla esa película es tuya. Si te la encargan o no te la encargan, si cobrás o no, es un asunto económico, no tiene nada que ver con el resultado artístico.

-¿Cómo define a Martín (Hache)?

-Es muy difícil de definir. Es muy jugada, tanto a mí como a los actores nos costó mucho despegarnos de la película. El guión habla de cosas como la relación entre un padre y su hijo, o un hombre y su amante, pero deja que los personajes digan cosas que cuesten mucho decir. Por ejemplo, tiene que ver con convenciones que nos cuesten abandonar, que podrían

haber tenido sentido para cuando yo era joven, pero que ahora no tienen razón de ser y sin embargo seguimos tratando de imponérselas a nuestros hijos. El personaje de Federico Luppi presiona a su hijo de 19 años (Juán Diego Botto) para que estudie o trabaje, en vez de darle el tiempo que necesita para decidir. Eso es algo común: presionamos a nuestros hijos como si ahora trabajar de cualquier cosa le sirviera económicamente para algo, cuando en la actualidad ni siquiera una profesión universitaria te asegura económicamente el futuro.

Fue un rodaje largo, muy atípico. Como eran pocos decorados pude filmar las escenas en orden cronológico: eso es algo que ayuda mucho a los actores, que por las características de los personajes no tenían otra alternativa para componerlos que meterse mucho en cada rol. Emocionalmente, es algo muy duro. Estoy muy entusiasmado con esta película. Creo que se va estrenar en la Argentina en abril, casi simultáneamente con España.

-Llama la atención que en Martín (Hache) participan como coproductores dos canales de aire y cable españoles, pero no hay ninguno argentino, a pesar de que últimamente están produciendo cine con más frecuencia.

-Hubo acercamientos a algún canal argentino, pero querían un tratamiento más light del tema y a mí no me interesaba modificar el proyecto. En este tema hay algo que me preocupa: en la película aparecen Televisión Española y Canal Plus como coproduc-

tores, pero ellos lo que reciben a cambio de su aporte económico es el derecho de emisión del film luego de su estreno en los cines. En cambio, en la Argentina, cuando los canales de TV coproducen un film, luego recuperan su inversión de la plata de boletería, más allá de que luego vayan a emitir el film. Por eso da lo mismo si va a aportar capital un canal o una empresa de cualquier otro ramo.

-¿Qué saldo le quedó del intento de competir por el Oscar representando al Uruguay con Un lugar en el mundo?

-Se hizo lo que se podía hacer en ese momento. Cuando vimos que la película no iba a ser seleccionada para representar a la Argentina en el Oscar, averiguamos si la Academia la podía aceptar por Uruguay contando con los pocos elementos uruguayos que teníamos: un actor, y la guionista y coproductora. La Cinemateca Uruguaya servía como institución que presentara la película. Y la Academia dijo que sí, que aceptaba la participación del film en esas condiciones. Mi gran error fue, siendo un amateur, tratar de competir en las ligas mayores. Tendríamos que haber hecho un acuerdo de distribución con Miramax o Sony antes de lo del Oscar, porque era Miramax la que presionaba con **Como agua para chocolate**. Luego del rechazo de la película, comenzamos un juicio contra la Academia. Y el juez americano en primera instancia nos dio la razón, porque la Academia simplemente había cambiado de opinión contando con los mismos elementos de prueba. Porque yo, si quería engañar a la Academia, podía agregar 15 actores uruguayos más en escenas adicionales, e incluso cambiar el copyright de los títulos del final.

-¿Ha tenido propuestas para filmar en el exterior?

-Sí, pero nunca las puedo aceptar. Y no por que crea que no puedo contar historias desde otro país. Eso es una tontería, uno puede contar una historia desde cualquier lado. Lo que pasa es más simple: para filmar en los Estados Unidos tendría que mudarme a Hollywood. Y después de estar más de una semana en Los Angeles, creo que terminaría tirándome por el balcón. Aunque me hicieron miembro de la Academia de Directores de España, también lleva mucho tiempo conseguir las coproducciones con Europa, y ese tiempo que se pierde empieza a pesar mucho a mi edad. Algo que me alegra mucho, y que es muy importante para todos los que filmamos en la Argentina, es lo que consiguió Pino Solanas: en la película que está por filmar cuenta con el apoyo

de Eurimages, el fondo de apoyo al cine de la Unión Europea. Ese fondo era sólo para realizadores europeos, y ahora Solanas acaba de conseguir que también se lo den a un latinoamericano.

-¿Qué opina de la actual situación del cine en la Argentina?

-Hay cosas que deberían cambiarse, pero que no dependen del Instituto de Cine. Creo que el INCAA está atado por una ley de cine que para mí habría que reglamentar de otra manera. Porque hay un tope de un millón doscientos mil dólares por película, que es absurdo. Impide, por ejemplo, pensar en hacer bien cualquier película de época. También hay algo que es absurdo, y es que haya un comité que decida qué guión es bueno para apoyar y cuál no. Porque, por ejemplo, ahora viene Carlos Saura a filmar con Vittorio Storaro un documental sobre tango y sería absurdo pedirles un guión, pero todo el mundo está interesado en lo que van a hacer. Nadie puede decir qué guión es bueno o malo; hasta los proyectos más absurdos en papel pueden ser interesantes al filmarse. Por eso deberían medirse los antecedentes de una persona y no analizarse los guiones. Además, ese tipo de filtros siempre termina en una manera de censura. También debería haber un fondo de fomento al estilo europeo, con menos énfasis en los créditos y más en la recuperación industrial, permitiendo que uno pueda conseguir financiación por su cuenta.

-Hay gente que piensa que se están haciendo muchas películas poco interesantes.

-Seguro que se hacen muchas películas malas. Pero el Instituto se está encargando de que se filme, y eso ya de por sí es bueno. Porque en todo el mundo se hacen películas malas; lo que pasa es que acá uno no ve toda la basura que se filma en el mundo, y en cambio sí se ve todo lo que se filma en el país.

Si se hacen 30 películas por año, seguro que 20 van a ser muy malas, 5 van a ser regulares y, con suerte, 5 van a salir buenas.

-¿Es verdad que el año pasado rechazó una oferta para hacer otra película sobre la vida de Eva Perón?

-Sí, Víctor Bo me llamó para dirigir su proyecto. Pero tuve que rechazar esa película porque sólo la hubiera filmado contando con absoluta libertad creativa y todos los medios necesarios. Y a esta altura yo ya estoy grande como para que un productor me imponga actores: yo realmente no podía ver a Andrea del Boca en ese personaje. Rechacé el proyecto con gran dolor para mi bolsillo, porque era un proyecto

muy grande con el que hubiera ganado mucho como director y guionista. La verdad es que el cine de Alan Parker nunca me interesó demasiado, y por otro lado, toda la vida el musical me pareció insostenible, así que no fui a ver **Evita**.

-Entre sus proyectos no realizados hay una adaptación de la historieta de culto El Eternauta. ¿Por qué no se pudo hacer?

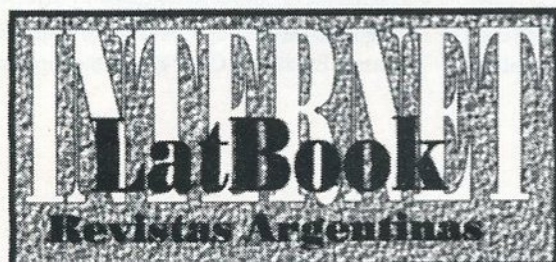
-Hubo dos motivos. Uno era un problema de derechos. El autor del comic, Héctor Oesterheld, fue desaparecido por la dictadura. Su mujer había vendido los derechos a Italia, pero al haber desaparecido también sus hijos, los derechos eran de sus nietos. Esto complicaba la parte legal. Pero, además, era un proyecto muy ambicioso y en un momento me di cuenta de que sólo podría hacerse en coproducción y no con Europa sino con los Estados Unidos. El comic era de una invasión extraterrestre pero con color local muy argentino, y este detalle no les interesaría a los americanos. Y si no tenía ese detalle, era como la serie **Invasión V**, que estaba de moda en esa época.

Ahora creo que se está haciendo en forma de miniserie: los efectos digitales que hay ahora pueden reducir mucho los costos.

-Otro proyecto en el que Ud. estaba interesado era en la adaptación de la novela sobre el submundo de las drogas Bajar es lo peor, de Mariana Enríquez. ¿El fenómeno de Trainspotting no lo alentó a seguir desarrollándolo?

-Ese proyecto ya lo abandoné. Era una historia muy dura, con personajes sin ninguna salida, una drogadicta y un taxi boy de Plaza Flores. Tan dura, que era difícil interesar a productores e incluso en un momento empecé a dudar si a mí me interesaría verlo como espectador. **Trainspotting** me pareció una comedia con un tipo de humor que a mí no me hace gracia. Realmente, después de todo lo que escuché, pensé que iba a ser más fuerte.

Actualmente me interesa más el cine de Abel Ferrara -vi **The Funeral** en España y me gustó mucho- y el de John Carpenter. Me interesa el cine americano de los tipos que logran hacerlo fuera del sistema. Porque hay otros que filman maravillosamente, como James Cameron, pero que hacen productos tan grandes que para alcanzar todo el dinero que necesitan terminan perdiendo toda la libertad creativa. Si vas a hacer una película de 100 millones de dólares, tenés que saber que el que puso la plata va a estar presionándote como loco desde el primer día.



Film

incluye a partir de mayo 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>

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

023-919330 Mar del Plata

Jefa de producción

La Pasión
por el
CINE

La Vereda de Enjunte

V C R

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

Nuestra editorial se comunica con

movicom

James el último sobreviviente Stewart

Me lo dijo el periodista Ricardo García Oliveri en una función del Cineclub Núcleo: *"Ché, llegó un cable al diario; parece que James Stewart está pidiendo pista"*. Después se mejoró, pero la posibilidad de una recaída (cumplió 88 años) me dejó alarmado. Repasé desordenados recuerdos infantiles: Stewart en la tapa de un viejo disco de mi padre con la banda sonora de **Música y lágrimas**, recortes de revistas de mi padre, mi padre pidiendo fotos de **Música y lágrimas** en una librería de Los Angeles, mi padre poniéndome frente al televisor para ver a Stewart contra John McIntire en el angustiante western **Sin miedo y sin tacha**, mi padre saltando de alegría al ver a Henry Morgan en un episodio de la serie **M*A*S*H**: *"¡Mirálo a Henry Morgan! ¡Ese siempre trabajaba con James Stewart!"*. ►

por Fernando Martín Peña



James Stewart es el último monstruo sagrado, categoría nacida del sistema de estrellas pero también de un cine que ocupaba otro lugar en la vida de la gente. Para un espectador de 1955, el compromiso con James Stewart se renovaba dos o tres veces por año, sin contar las posibilidades que ofrecían las múltiples reposiciones de viejos films. Similar relación con su público mantenían figuras como Gary Cooper o John Wayne, que supieron inspirar ese mismo tipo de incondicional afecto interpretando variantes más o menos complejas de sí mismos, proyectando una suerte de carismática sinceridad. El propio Stewart lo explicó bien: “*Estrellas como John Wayne son estrellas porque poseen la habilidad de mantener sus propias naturalezas intactas a través de cualquier guión. Y eso es lo que el público paga por ver. Una vez, alguien le preguntó a Spencer Tracy: ‘¿No está usted cansado de hacer siempre de Tracy?’ Él replicó: ‘¿Y qué se espera de mí? ¿Que haga de Bogart?’*”.

Sin embargo, John Wayne era inimaginable en una comedia brillante, Gary Cooper sólo daba lo mejor de sí mismo en roles que le exigieran hablar poco, y Cary Grant no hizo westerns. Como todos ellos, Stewart también fue un esforzado intuitivo, pero logró adaptar su personalidad cinematográfica a un muy amplio espectro de posibilidades.

Natural y sincero

James Maitland Stewart nació el miércoles 20 de mayo de 1908 en Indiana, Pennsylvania, en una familia tradicionalmente religiosa y conservadora. De niño alimentó varias vocaciones, además de colaborar en la ferretería de su padre. Escribía y protagonizaba breves obras satíricas, tocaba el acordeón, asistía a un mago y además aspiraba a convertirse en aviador. Como su padre, ingresó a la Universidad de Princeton y, tras algunas vacilaciones, eligió la carrera de arquitectura. Buena parte de su tiempo, sin embargo, resultó ocupada por su dedicación al teatro amateur de la Universidad. Allí participó de operetas cómicas que lo obligaban a cantar y que escribía un compañero de estudios, Joshua Logan. Una radiante joven, Margaret Sullivan, lo acompañó en algunas de esas obras.

En 1932, recibido de arquitecto, Stewart aceptó una oferta de Logan para unirse a una compañía teatral denominada University Players, activa durante el verano en West Falmouth, un pueblo de Massachusetts. En primera instancia, el joven alternó roles breves en diversas obras con la función más estable de utilero, y a fin de año se trasladó a Nueva York junto a la compañía para debutar en Broadway. En la ciudad, varios miembros de la compañía alquilaban un departamento más o menos comunitario y allí Stewart conoció a Henry Fonda, que había sido miembro de los University Players y ahora se hallaba sin trabajo.

En 1934 se tomó unos días para intervenir en un corto cómico denominado *Art Trouble* porque “no podía creer que pagaran cincuenta dólares diarios”. El protagonista era Shemp Howard, que lue-

go alcanzó la inmortalidad como uno de Los Tres Chiflados. Fuera del pago, la experiencia cinematográfica no impresionó a Stewart. En cambio, su encuentro con un director teatral llamado Guthrie McClintic le permitió comprender que el trabajo del actor, debidamente orientado, podía llegar a conmover al público de un modo insospechado para él. Trabajó con el director en dos obras, *Yellow Jack* y *Divided by Three*, que le valieron una serie de pruebas filmadas para la productora MGM y, finalmente, la invitación a trasladarse a Hollywood. El cazador de talentos que lo recomendó supo definir el estilo de Stewart con dos adjetivos que se mantuvieron válidos durante toda su carrera: “*En todo lo que hace, el muchacho es natural y sincero*”.

En su primer trabajo para la MGM¹ Stewart, con casi dos metros de estatura, hizo de un fotógrafo apodado Shorty (“Petiso”). El chiste no evitó que el actor pasara completamente desapercibido, pero la paga era buena y había abundante tiempo libre. Stewart alquiló una vivienda con Henry Fonda y se dedicó a esperar lo que le dieran. En poco tiempo descubrió a un instructor de aviación en la zona, tomó lecciones y algunos años después compró un avioncito de dos plazas con el que iría a visitar a sus padres en Pennsylvania, orientándose por las vías del ferrocarril. Su primer protagonista no se lo dio la MGM sino la Universal, en el film *Cuando volvamos a amarnos* (*Next Time We Love*, de Edward H. Griffith-1936), para el que fue convocado por insistencia de Margaret Sullivan. La actriz había llegado a ser una estrella combinando un enorme talento con su rara intensidad personal, podía imponer ciertas condiciones y recordó al espigado joven de Princeton. El film fue un fracaso, sin embargo, y Stewart volvió a hacer papeles episódicos para la MGM. También debió someterse a disparatadas ideas de *casting*. Durante un tiempo soportó un ridículo maquillaje oriental para hacer de Ching, fiel amigo de Paul Muni en *La buena tierra* (*The Good Earth*, Sydney Franklin-1937), drama histórico que transcurría en China. Con el fin de salvar la temible diferencia de estaturas, cavaron una zanja para que Stewart caminara junto a Muni, pero esa solución resultó inútil, ya que durante los ensayos Muni se caía una y otra vez adentro de la zanja. Finalmente alguien tuvo la sensata idea de reemplazar a Stewart por un chino de verdad².

Las mejores oportunidades de esta primera etapa de su carrera se le brindaron fuera de la MGM: el productor David O. Selznick solicitó sus servicios para coprotagonizar *Nacidos para amarse* (*Made for Each Other*, John Cromwell-1939), con Carole Lombard, y la Universal lo convocó para su primer western, *Mujer o demonio* (*Destry Rides Again*, George Marshall-1939), una dinámica parodia romántica que resucitó la carrera de Marlene Dietrich. También intervino en dos películas dirigidas por Frank Capra, que en ese momento era el director más importante de la Columbia: *Vive como quieras* (*You Can't Take It with You*, 1938) y *Caballero sin espada* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939). En la primera, Stewart hizo un persona-

je secundario, pero la segunda lo consagró como un actor de amplio registro y le valió una primera nominación al Oscar. Si la ingenuidad idealista que impregna esos films de Capra ha envejecido mal, la manera en que Stewart la interpreta y la incorpora a su personaje permite verlas sin advertirlo demasiado. El realizador George Stevens lo explicó mejor: “*Suspender la incredulidad es lo más difícil de lograr en el cine. Y Jimmy, con esa extraordinaria sinceridad que tiene, pasa caminando y simplemente extingue la incredulidad*”.

Dedicando largas horas a ensayos y filmando con varias cámaras, Capra percibió esa cualidad del actor y supo capturarla como pocos: “*Se actúa bien o se actúa mal*”, aseguró el director años después. “*Hay buenas interpretaciones y ocasionalmente las hay extraordinarias. Pero existe un nivel superior a ese. Un nivel en el que sólo se ve a una persona viva, real en la pantalla. Una persona que al público le importa casi de inmediato. Hay pocos, muy pocos actores capaces de alcanzar este nivel superior en el arte de la interpretación*”.

John Ford fue más lacónico, pero igualmente claro: “*Parece que a la gente le gusta*”.

Oscar y medallas

Al parecer, la nominación al Oscar convenció a la MGM de que James Stewart podía convertirse en alguien importante y comenzaron a tratarlo como tal. El *bazar de las sorpresas* (*The Shop Around the Corner*, 1939) fue una de las mejores comedias de Ernst Lubitsch y volvió a reunir al actor con Margaret Sullivan. El trabajo sutilmente cómico de Stewart en este film pasó relativamente desapercibido para mi padre, que a la fecha de su estreno porteño (octubre 1940) tenía sólo siete meses de edad. Sin embargo, la mayoría del público tampoco llegó a apreciarlo porque *El bazar de las sorpresas* no fue un éxito comercial y luego quedó ensombrecido por el recuerdo de otra comedia, *La pecadora equivocada* (*The Philadelphia Story*, George Cukor-1940), que confirmó el estrellato de Stewart y le valió un Oscar.

Como había ocurrido ya con Marlene Dietrich y *Mujer o demonio*, la película fue diseñada como un vehículo para que Katharine Hepburn pudiera librarse de su condición de “veneno para la taquilla” que le habían adjudicado los exhibidores. Stewart hizo de un reportero desdeñoso de las pretensiones de los ricos pero, entre varias copas y una piscina, terminaba enamorado de la noble Hepburn en una escena notable por lo sugestiva. El papel era importante, pero siempre se pensó que la Academia le daba el Oscar ahora para compensar el hecho de no habérselo dado el año anterior, por su trabajo mucho más comprometido en *Caballero sin espada*. Stewart declaró públicamente que consideraba mucho más meritorio el trabajo de su amigo Henry Fonda en *Viñas de ira* (*The Grapes of Wrath*, de Ford) que el suyo en *La pecadora equivocada*.

Ya sea por torpeza o para evitar que Stewart sintiera que el Oscar podía ayudarlo a mejorar su

suelo, la MGM lo puso a trabajar en dos films menores diseñados exclusivamente para sus protagonistas femeninas: **La cuesta del olvido** (*Come Live with Me*, Clarence Brown-1941) con Hedy Lamarr, y **Las Follies de Ziegfeld** (*Ziegfeld Girl*, Robert Z. Leonard-1941) con Lana Turner. Pero la peor decisión fue prestárselo a James Roosevelt, hijo del presidente de los EE.UU. devenido productor de cine, para interpretar el pseudomusical **Oro del cielo** (*Pot o' Gold*, George Marshall-1941), que hasta la fecha Stewart juzga con certeza el peor film de toda su carrera.

A esa altura, sin embargo, la carrera le importaba mucho menos que el desarrollo de la segunda guerra mundial. Su primer aporte al esfuerzo bélico fue desarrollar, con Henry Fonda, un *sketch* cómico sobre dos magos ineptos, que ambos interpretaron en diversos campamentos de entrenamiento. En noviembre de 1940, poco más de un año antes de Pearl Harbour, Stewart se presentó como voluntario para ser incorporado a la Fuerza Aérea, acreditando como experiencia más de 400 horas de vuelo civil. En esa primera instancia fue rechazado por su escaso peso, de manera que se empeñó en engordar y aumentó diez libras antes de volver a intentarlo, con éxito, en marzo de 1941. Sus biógrafos rastrean el origen de ese empeño por alistarse en la historia familiar, ya que su padre había combatido en la guerra hispano-americana y en la primera guerra mundial, y su abuelo en la guerra de secesión.

Como fuere, Stewart fue la primera figura prominente del cine que se sumó a las tropas y, desde un principio, debió luchar para ser tratado como cualquier otro soldado. Tras evitar ser enviado a una oficina, se trasladó a Nuevo México donde aprendió a pilotar bombarderos y recibió nociones de mecánica. En julio de 1943, convertido ya en instructor, fue ascendido a capitán y en noviembre del mismo año le fue asignado un B-24 denominado *Liberator*, con el cual fue trasladado a una base aérea en Tibenham, un pueblo en Inglaterra. Tomó parte en unas veinte misiones de combate, recibió diversas condecoraciones y dejó el servicio activo a fines de 1945 con el grado de coronel.

James Stewart fue recibido a su regreso con toda clase de honores, pero se negó a hacer pública su experiencia bélica, actitud que mantuvo hasta la fecha. De hecho, se negó a participar de películas sobre el tema y especificó en sus contratos que su condición de militar no debía ser utilizada por los estudios en ningún sentido. Años más tarde, en contadas ocasiones, recordó de aquellos años el peso de la responsabilidad y la dificultad de no dejarse arrastrar por el miedo.

En todo caso, no volvió al cine con entusiasmo. La guerra lo había librado de su contrato con MGM y, en lugar de apresurarse a renovarlo o a escuchar ofertas de otros estudios, decidió mantener su flamante independencia. Su primera película de postguerra fue **¡Qué bello es vivir!** (*It's a Wonderful Life!*, 1946) de Frank Capra, que hoy es considerada un clásico. Aunque el papel de George Bailey era el más complejo y exigente que Stewart había he-



cho hasta el momento, el trabajo no lo ayudó a recuperar su entusiasmo y durante el rodaje manifestó sus deseos de retirarse del cine para dedicarse a cualquier otra cosa. Se dice que el gran Lionel Barrymore lo convenció de lo contrario, asumiendo en gran medida el rol del ángel de **¡Qué bello es vivir!**: “¿No te das cuenta de que estás conmoviendo a millones de personas, de que estás dando forma a sus vidas? ¿Qué otra profesión tiene esa clase de poder? ¡Actuar, jovencito, es un oficio muy noble!”.

Pero **¡Qué bello es vivir!** fracasó en la taquilla. Tampoco anduvo bien **Ciudad mágica** (*Magic Town*, William Wellman-1947), una iniciativa del guionista Robert Riskin, autor de los mejores films de Capra, que en esta época quería independizarse del director. Pero curiosamente eligió para hacerlo una historia que recordaba más a Capra que cualquier película de Capra. En **¡Qué bello es vivir!** acababa de demostrar que el público de la postguerra ya no creía tanto en las instituciones, ni en la capacidad del individuo para vencer a la adversidad con la fuerza de la razón y la pureza del espíritu. Stewart comprendió que debía ampliar con urgencia su registro como actor.

Es posible que su regreso a Broadway en 1947 tuviera que ver con esa incertidumbre en su carrera. Su compromiso consistió asumir el rol protagónico en la obra *Harvey*, que era un éxito desde 1944 con actores bastante más veteranos que Stewart. El público no tuvo ninguna dificultad para aceptarlo como Elwood P. Dowd, un borracho excéntrico que tiene por amigo a un conejo gigante, y la única modificación mayor que se efectuó sobre la obra fue la altura del conejo, que debió ser incrementada para que siguiera siendo gigante al lado de la considera-

“Parece que a la gente le gusta”

John Ford

ble estatura del actor. En los años siguientes Stewart volvió a la obra una y otra vez, según se lo permitieran los tiempos de rodaje. Cuando en 1951 finalmente bajó de cartel, Stewart protagonizó su versión cinematográfica, dirigido por Henry Koster. Completamente identificado con *Harvey*, el actor volvió a ella en numerosas oportunidades, la interpretó en TV y la llevó de gira por Londres, en 1975. “Donde quiera que voy la gente me pregunta cómo está Harvey y dónde se encuentra. Al principio creí que era una broma, pero luego me di cuenta de que me lo preguntaban en serio, así que ahora digo que está en casa resfriado y que le voy a mandar los saludos. Harvey ha tenido un enorme efecto en mi vida”.

Otros horizontes

Los primeros síntomas de que Stewart buscaba algo distinto datan de 1948. Ese año interpretó a un periodista que debe convertirse en investigador para liberar a Richard Conte en el excelente policial **Yo creo en tí** (*Call Northside 777*, Henry Hathaway) y a un profesor que involuntariamente estimula un homicidio en la experimental **Festín diabólico** (*Rope*, Alfred Hitchcock), famosa por sus planos-secuencia de diez minutos. Consultado sobre el film, Stewart proporcionó un testimonio que a la vez revela su propia conciencia del medio cinematográfico: “Cuando terminó la película, el propio Hitchcock sintió que, aunque la idea de contar una historia sin cortes era interesante, estaba dejando de lado un elemento esencial de las películas. Mucho en el cine depende de las reacciones. Y esto se hace con mucha eficacia a través del corte. Una reacción puede ser mucho más eficaz en cine que en el teatro: el realizador puede tener de su actor la reacción más inmediata a una frase o a una situación. Bueno, en esta película el sólo hecho de que la cámara tuviera que moverse desde la persona que hablaba hacia la persona que reaccionaba, afectó el tempo y la eficacia de la reacción”. De hecho, el único corte tradicional en **Festín diabólico** (sin contar el primero, desde los títulos a la acción) es al rostro de Stewart en el momento en que, por una frase ajena, comprende lo que está ocu-

riendo. El hecho de que no hay ningún otro corte en el film proporciona a esa reacción en particular una importante fuerza adicional.

En 1949 y de regreso en la MGM, Stewart hizo **Retorna el campeón** (*The Stratton Story*, de Sam Wood), su primer film de posguerra realmente exitoso. Se trataba de la biografía de Monty Stratton, un jugador de *baseball* que tras perder la pierna derecha en un accidente de caza había logrado volver a jugar. Fue un film importante en varios sentidos: por primera vez Stewart debió documentarse y practicar largamente para componer su rol de un modo convincente, tarea en la que lo ayudó el propio Monty Stratton. Fue la primera vez que demostró su aptitud natural para interpretar a este tipo de héroes populares y también su primera película junto a June Allyson. Pero, sobre todo, la película lo obligó a enfrentar con éxito el difícil compromiso de mantener creíble a su personaje a través del sombrío trance de la mutilación. Si bien el actor ya había expresado extremos de desencanto y angustia, en particular en **¡Qué bello es vivir!**, aquí parece comprender la dimensión de la tragedia y la representa con una riqueza que se anticipa, en su modernidad sin Método, al paralítico que interpretó después Marlon Brando en **Vivirás tu vida** (*The Men*, Fred Zinnemann-1950).

En agosto de 1949, tras dos años de discreto romance, el actor se casó con Gloria Hatrick, una ex modelo de 31 años a la que había conocido durante una cena en casa de Gary Cooper. Desde entonces, Stewart llevó una placida vida familiar que no se interrumpió con escándalo alguno y que se prolongó hasta la muerte de Gloria, en 1995.

La conquista del oeste

En términos generales, la década del '50 fue la más rica de toda la carrera de Stewart, que se inauguró con su segundo western, **Flecha rota** (*Broken Arrow*, 1950). Hoy resulta bastante fácil reírse de sus simpatías, pero, como dijo su director Delmer Daves, “Lo más importante era el hecho de que Hollywood, por primera vez, trató al indio como un ser humano, con una filosofía, un modo de vida, un honor, atributos que por lo general se consideran propios del hombre civilizado”³. A caballo entre el atractivo general de su imagen forjada en el apogeo del *star system*, y la búsqueda de una densidad más acorde a los tiempos y a sus propias necesidades como intérprete, Stewart era el actor ideal para acompañar a Hollywood en sus primeros pasos fuera del frasco de mayonesa de la ingenuidad.

Winchester '73 (*Idem.*, 1950) inició una extraordinaria colaboración entre el actor y el director Anthony Mann y también consolidó su propia independencia como estrella. Aunque había trabajado *free-lance* desde su regreso de la guerra, fue desde este film que obtuvo del estudio un sustancioso porcentaje sobre las ganancias. Dado que Stewart había tenido varios años vacilantes, Universal creyó hacer un excelente negocio contratándolo por un sueldo relativamente bajo más ese porcentaje de las

ganancias, en la convicción de que no las habría. En poco tiempo, sin embargo, el actor llegó a disponer de una considerable fortuna personal.

Los 5 westerns que Stewart hizo con Anthony Mann comparten una oscura visión del oeste, una tendencia a la exacerbación de las pasiones, y personajes de una moral ambigua. En todos, el protagonista arrastra heridas de un pasado agobiante que no siempre resulta revelado por completo. En todos, el paisaje cumple un rol dramático esencial. Por primera vez, Stewart apareció en cámara sucio, transpirado y polvoriento. Mann supo aprovechar mejor que nadie la imagen cotidiana y vulnerable del actor como punto de partida para obtener de él una nueva intensidad, llevándolo hasta extremos en los que hasta es posible verlo temblar de odio.

Winchester '73 lleva impecablemente a sus personajes de episodio en episodio mientras Stewart trata de matar a su propio hermano a la vez que ambos codician un rifle que es “uno entre mil”; **Tierra y esperanza** (*Bend of the River*, 1952) tiene el ritmo lento y heroico de la caravana de pioneros que Stewart guía a través de indecibles dificultades; **El precio de un hombre** (*The Naked Spur*, 1953) es un verdadero *tour de force* con sólo cinco personajes que se matan entre sí por una recompensa; **Sin miedo y sin tacha** (*The Far Country*, 1955) enfrenta a un Stewart más torturado que nunca, con un siniestro juez criminal que interpreta John McIntire; y **Hambre de venganza** (*The Man from Laramie*, 1955) ha sido visto como una especie de *Rey Lear* en el oeste, con extremos de particular sadismo.

Aunque **Flecha rota** se había filmado antes, **Winchester '73** se estrenó primero y por lo tanto fue la que introdujo la nueva imagen de Stewart. “Fue un salvavidas, una jugada desesperada”, aseguró el actor. El guionista Borden Chase recordó que, durante el estreno, “cuando apareció el nombre de Jimmy en los títulos, la gente empezó a reírse”. Pero la actitud del público cambió a medida que transcurría la acción y el film terminó siendo un éxito mayor que estimuló la producción de los otros cuatro westerns.

Mann también dirigió a Stewart en dos films de aventuras ajenos al género: **Bahía del trueno** (*Thunder Bay*, 1953) es una historia de petroleros que conserva mucho del tono de los westerns y tiene una interpretación extraordinaria de Dan Duryea; **Acorazados del aire** (*Strategic Air Command*, 1955) es una historia militarista obsecuente y sin duda la más débil de todas las películas que hicieron juntos. En términos económicos, la de mayor éxito fue **Música y lágrimas** (*The Glenn Miller Story*, 1953), legendaria comedia musical basada libremente en la vida del *bandleader* más popular de la era del *swing*.

Es muy difícil escribir sobre **Música y lágrimas** porque el mundo se divide en dos clases de personas: los que aman **Música y lágrimas** y los que no. Suponiendo que en el segundo grupo hubiera interesados en pasar al primero, se podría decir que una buena forma de apreciar mejor el film consiste en enumerar las diversas oportunidades que



tiene Mann para sumergirse en el fracaso más horroroso. Lo admirable es que no se tiente en ninguna, manteniendo un arriegado equilibrio que se apoya en la música y en la interpretación de Stewart. Cuando llega el momento de la desaparición del protagonista (sabido, esperado, como en una biografía de Gardel o de Jesús), el realizador se permite el único arranque sentimental del film y poco después lo cierra, entre los entusiastas aplausos del público.

La asociación entre el actor y el director terminó un poco abruptamente en 1957, cuando Stewart quiso hacer un guión de Borden Chase titulado *Night Passage* y Anthony Mann lo rechazó. Chase había escrito tres de los cinco westerns previos, pero el realizador pensaba que “*siempre trabajaba demasiado de la misma forma. La historia tenía tales incoherencias que le dije: ‘El público no va a entender nada de nada!’*. Pero Jimmy estaba resuelto a hacerlo. Le permitía tocar el acordeón y hacer un par de cosas que a los actores les encanta hacer. No le importaba el guión y yo decidí abandonar el proyecto. El film fue un fracaso total y Jimmy siempre me echó la culpa a mí...”.

Otro fracaso comercial fue la única colaboración de Stewart con Billy Wilder, **El águila solitaria** (*The Spirit of St. Louis*, 1957), que reconstruía el cruce transatlántico de Charles Lindbergh. El guionista Wendell Mayes argumentó que el fracaso pudo deberse a que el público no llegó a enterarse de qué trataba la película: “*Creo que le tendrían que haber puesto The Lindbergh Story o algo así porque cuando le pusieron The Spirit of St. Louis todo el mundo pareció creer que se trataba de un viejo musical, nadie recordaba que ese había sido el nombre del avión de Lindbergh*”. A pesar de todo, la película terminó siendo una obra fascinante y una demostración mayor del talento del actor. Aunque Wilder decidió estructurar la historia en varios *flashbacks*, Stewart debió sostener prolongados fragmentos solo en la cabina de su avión, sin demasiado espacio para moverse y con la única posibilidad adicional de recurrir a su propia voz en *off*. Desprovisto de las diversas peripecias argumentales que le proporcionaban los westerns para representar tensos extremos emotivos, Stewart tuvo que transmitir igual tensión valiéndose sólo del agotamiento físico de su personaje y de la monotonía de la situación. **El águila solitaria** es con certeza la más elocuente demostración de su naturalidad a toda prueba, incrementada en este caso porque el hecho de ser aviador le permitió incorporar a su gestualidad algunos elementos específicos que el propio Lindbergh elogió después.

Una tarde de noviembre de 1957, mi padre se cruzó con James Stewart pero lo supo demasiado tarde. Stewart vino a Buenos Aires para acompañar el estreno de **El águila solitaria** y dio una conferencia vespertina en el local de la distribuidora Warner Bros. A la misma hora, mi padre, joven empleado de un despachante de aduana, tuvo que llevar unos documentos a un local horriblemente próximo al de la distribuidora. Unos minutos más en la vereda y,

sin mayor esfuerzo, lo hubiera visto salir. Al día siguiente se enteró por los diarios, ahogó un lamento y juró venganza.

Según pasan los años

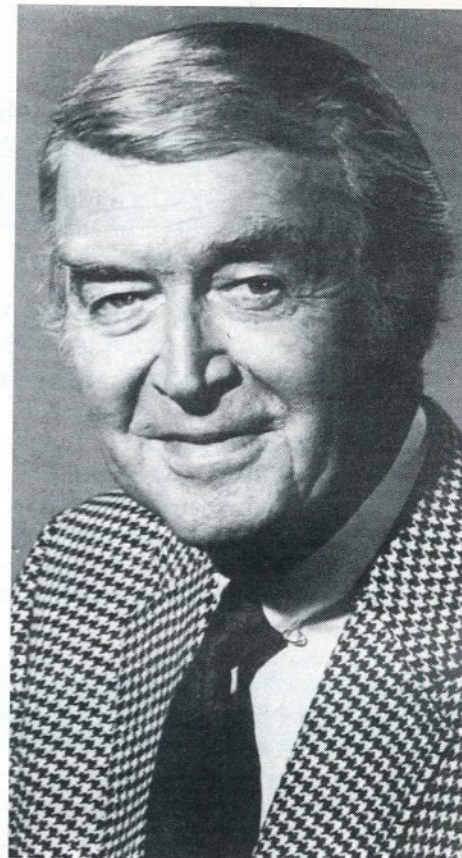
Durante la década del '50, Stewart volvió a trabajar para Alfred Hitchcock en otras tres oportunidades y esa combinación resultó en tres de los mejores films de las carreras de ambos. **En manos del destino** (*The Man Who Knew Too Much*, 1956) fue la menos comprometida para la personalidad cinematográfica del actor, pero **La ventana indiscreta** (*Rear Window*, 1954) lo obligó a convertirse en un *voyeur* y a resistir los impresionantes avances matrimoniales de Grace Kelly, y finalmente **Vertigo** (*Idem*, 1958) lo colocó al borde de la insanía a causa de una mujer. El personaje de Scottie Ferguson probablemente haya sido el más complejo de toda su carrera y el más alejado de la imagen familiar del actor, con toda su libidinosa fascinación por Kim Novak en la primera parte y su intento obsesivo por hacerla volver de la muerte en la segunda.

En 1959 Otto Preminger le permitió dar otro paso en la dirección de la madurez con **Anatomía de un asesinato** (*Anatomy of a Murder*), drama judicial que además le ofreció la oportunidad de entablar un verdadero duelo interpretativo con varios grandes, principalmente George C. Scott. También le brindó el placer de tocar el piano en una breve escena junto a Duke Ellington, responsable de la banda sonora del film. El mismo año, probablemente asustado por algunas cartas de fans que se quejaban por verlo abordar temas desagradables, el actor dio media vuelta con **El FBI en acción** (*The FBI Story*, Mervyn Le Roy), un error de dos horas y media que sólo un convencido republicano podía cometer y del que las posteriores revelaciones sobre la institución le dieron suficiente razón para arrepentirse.

La década del '60, con su puesta en cuestión de todo, no debió ser cómoda para el actor, que se refugió primero en comedias cada vez más familiares, como **Las vacaciones de papá** (*Mr. Hobbs Takes a Vacation*, Henry Koster-1962) y **Querida Brigitte** (*Dear Brigitte*, Koster-1965) y luego en westerns cada vez más tenebrosos: **Los malvados de Firecreek** (*Firecreek*, Vincent McEveety-1968) y **Bandolero!** (*Idem.*, Andrew McLaglen-1968).

Lo mejor que le pasó en esos años fue pasar a integrar la compañía de John Ford, de la que ya era parte informalmente desde algunos años antes⁴. Ford, por alguna razón nunca aclarada, vio en Stewart el intérprete ideal para personajes de moral ambigua y ácido humor. Lo hizo representar a un sheriff sin escrúpulos en **Misión de dos valientes** (*Two Rode Together*, 1961), al progreso que pasa por encima de John Wayne en **Un tiro en la noche** (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) y a la versión más cínica que la historia del cine dio de Wyatt Earp en **El ocaso de los Cheyennes** (*Cheyenne Autumn*, 1964).

Más allá de sus films para Ford, el actor alcanzó su plena forma en sólo tres películas de la década:



“Donde quiera que voy, la gente me pregunta cómo está Harvey y dónde se encuentra”

una comedia y dos dramas tremendos. La comedia fue **Cheyenne Social Club** (*Idem.*, Gene Kelly), filmada en 1969, ambientada en el oeste y coprotagonizada junto a su viejo amigo Henry Fonda. El tono ligero y los múltiples momentos de espontánea comedia que se producen entre ambos intérpretes rescatan al film de la previsibilidad de su único chiste, el hecho de que Stewart hereda un burdel sin saberlo. El film tiene además una escena antológica, en la que el republicano y el demócrata se burlan de sus convicciones políticas, como sin duda lo habrán hecho cientos de veces en la vida real⁵.

El paraíso perdido (*Shenandoah*, Andrew V. McLaglen-1965) fue una elaborada saga acerca de una familia destrozada por la guerra de secesión. McLaglen supo aprovechar dramáticamente el rostro avejentado del actor, pero no tanto como Robert Aldrich en su extraordinaria **El vuelo del Fénix** (*The Flight of the Phoenix*, Robert Aldrich-1967), film que en su momento desconcertó al público y a la crítica, y que sin embargo mejora con cada año que pasa. El propio Stewart impulsó su realización entusiasmado ante la posibilidad de interpretar a un piloto que debe enfrentar las tremendas consecuencias de un accidente causado por un error propio. El tema sin duda tocaba una cuerda íntima: “*Cuando pilotaba bombarderos*”, dijo en una oportunidad, “*siempre tuve miedo de cometer un error con los controles, de tomar una decisión equivocada. Una cantidad de personas dependen de uno y el miedo causado por la posibilidad de un error era más fuerte que el miedo causado por la propia seguridad*”. Fue la última gran película de Stewart, aunque todavía le quedaban 25 años de carrera profesional.

El ocaso de una vida

En los setenta James Stewart tuvo dos series de TV propias: *The Jimmy Stewart Show*, durante 1971, y luego la estupenda *Hawkins* (1973-1974), sobre un astuto abogado penalista sureño. En cine sólo hizo apariciones especiales como actor invitado, notablemente en **El tirador** (*The Shootist*, Don Siegel-1976) junto a John Wayne, y en **No llores más muñeca** (*The Big Sleep*, Michael Winner-1978) junto a Robert Mitchum. Como señaló su biógrafo Allen Eyles, la fragilidad que Stewart aparentaba en ese film era sólo una excelente actuación. El mismo año asumió el rol protagónico en el musical infantil **La magia de Lassie** (*The Magic of Lassie*, Don Chaffey) y hasta se permitió interpretar dos canciones. En 1979, de vacaciones en Kenya, fue persuadido para trabajar unos días en un film japonés, **Afurika Monogatari**, que nunca llegó a verse demasiado y parece haber sido un desastre total. “*Querría poder hacer un buen papel de abuelo*”, aseguró en un reportaje de esos años, pero aunque Hollywood lo colmó de homenajes, no se lo permitió.

Un día de 1983 mi padre viajó a Los Angeles. Como contador de unos publicistas cuyo nombre prefiere no recordar, debía explorar las posibilidades de una complicada fusión con una agencia norteamericana. Una vez en Los Angeles, mientras los

fenicios de ambos países tramitaban la mejor manera de perjudicarse, mi padre escapó para reclamar su postergada venganza. Compró un mapa con las direcciones de los famosos, localizó la de Stewart en una calle denominada Roxbury Drive y caminó hasta allí con espíritu decidido.

Un anciano alto, de escaso cabello blanco y algo encorvado, paseaba sus perros frente a la casa que el mapa prometía. Mi padre dudó un poco, pero pronto advirtió con lucidez que aquel era un encuentro demasiado casual, tan casual que seguramente había sido urdido por caprichosos dioses cinéfilos a los que no convenía contrariar. Así que se acercó, profirió un saludo y James Stewart lo observó por primera y única vez. Mi padre balbuceó algunas palabras, atravesadas por algunos títulos especialmente queridos. Stewart sonrió y manifestó un agradecimiento. La voz clara, holgada y familiar, sin intermediarios mecánicos, estremeció a mi padre y lo obligó a recordar en un par de segundos docenas de horas felices pasadas en contemplación del ídolo. Stewart le tendió la mano, se saludaron y cada uno volvió a sus obligaciones.

Ese mismo 1983, Stewart aceptó la oportunidad de trabajar junto a Bette Davis en **Right of Way** (de George Schaefer), el primer largometraje filmado especialmente para cable. Aunque el generoso trabajo de ambos veteranos termina por justificarlo, la historia de dos ancianos que planean suicidarse juntos no resultó en un film precisamente estimulante. Después, Stewart recibió un Oscar especial de manos de Cary Grant, asistió a la inauguración de una estatua que le dedicaron en su ciudad natal, acompañó por el mundo una restauración en *stereo* de **Música y lágrimas** y también la reposición de las cuatro películas que hizo para Alfred Hitchcock. Se dice que algunos de sus múltiples viajes tuvieron por destino el sur argentino, donde se dedicó a la pesca de truchas.

Aproximadamente desde 1989 prefiere no ser visto en público: “*No me agrada el modo en que he envejecido, creo que no tengo un buen aspecto*”. En 1990 grabó un texto de presentación para ser leído en *off* en el prólogo de la primera edición en video de **Harvey**. El mismo año aceptó su último papel cinematográfico y hizo la voz del viejo sheriff Wylie Burp en el dibujo animado **Faivel va al oeste** (*Fievel Goes West*, Phil Nibelink y Simon Wells) que más allá de su sorprendente dinamismo resulta ser un emotivo homenaje al western y, por extensión, al propio Stewart. En 1992 permitió que lo filmaran para el documental **Glenn Miller; America's Musical Hero**, de Don McGlynn.

Mientras tanto, mi padre verificó la continuidad de su entusiasmo en su descendencia. Me escapé del colegio para llegar a la primera función de **Música y lágrimas**, que se repuso en el cine Metro en el '86, y que ese día proyectaron para mi solo porque a la misma hora jugaban en el mundial Argentina e Italia. Algo después, Stewart y Hitchcock, en ese orden, me devolvieron al Metro para descubrir **La ventana indiscreta**, **Vértigo**, **En manos del destino** y **Festín diabólico**. En cambio, **The**

Trouble with Harry (*El tercer tiro*, Hitchcock-1955) la vi más tarde, en video, porque en esa Stewart no trabajaba.

En 1984 el historiador británico Allen Eyles publicó una biografía sobre James Stewart que termina con una anécdota del actor: “*Es raro cómo la gente lo recuerda a uno. Una vez vino a verme un tipo, me dijo que era argentino y que mis películas habían sido importantes para él. Fue mejor que recibir una buena crítica. Cuando escriban mi epitafio me gustaría que pusieran algo así como 'Nos dio mucho placer a lo largo de los años'. No me importaría morirme sabiendo que uno le ha podido dar a la gente algo..., esos momentos que no olvidarán*”.

Principales fuentes: James Stewart, por Allen Eyles; *A Wonderful Life, the Films and Career of James Stewart*, por Tony Thomas; *The Films of James Stewart*, por Arthur F. McClure, Ken D. Jones y Alfred E. Twomey.

Notas

1. Un film de Tim Whelan con Spencer Tracy titulado **La voz que acusa** (*Murder Man*, 1935).
2. Otra idea estúpida fue hacerlo interpretar al brutal asesino de **Genio y figura** (*After the Thin Man*, de W. S. Van Dyke-1936), film de misterio con Nick Charles, el personaje de Dashiell Hammett que interpretaba William Powell. Se supone que el criminal no se descubría hasta el final, pero debido a que pasó a la historia como la única vez en que Stewart interpretó al villano, el film ya no tiene intriga ninguna. La MGM también lo hizo cantar y bailar en **Nacida para el baile** (*Born to Dance*, Roy del Ruth-1936) y andar en patines en **Amor que se desliza** (*The Ice Follies of 1939*, de Reinhold Schunzel-1939).
3. Entrevista para *Tiempo de cine* n° 10, Buenos Aires, agosto de 1962.
4. Como explica Harry Carey, Jr. en su autobiografía *A Company of Heroes*, la “compañía” de Ford existía tanto dentro como fuera de la pantalla, ya que la relación se prolongaba a varios tipos de encuentros sociales y en particular a las celebraciones navideñas que al director le gustaba poner en escena año tras año.
5. Fonda y Stewart habían coprotagonizado antes **Firecreek**, en extremos opuestos de la ley. Más cerca al divertido clima de **Cheyenne Social Club** estuvo el fragmento que hicieron juntos para el poco visto film en episodios **Por nuestro alegre camino** (*On Our Merry Way*, 1948) producido por el actor Burgess Meredith y dirigido por King Vidor, Leslie Fenton, George Stevens y (sin figurar) John Huston.



estudiar investigar crear producir

cine y televisión

A cargo de profesionales del medio

- Carrera de Dirección (3 años)
- Carrera de Guión (2 años)
- Seminarios / Workshops

TALLER ESCUELA
DE BUENOS AIRES



Informes e Inscripción de 11 a 20 hs.

Bolívar 893 (1066) Capital Tel/Fax: 361-6988 / 3206

TELEVISION • VIDEO • PUBLICIDAD • CINE

**BUENOS AIRES
COMUNICACION**

Carrera de Cine/TV/Video

CICLO 1997 ULTIMAS VACANTES

Cursos y Seminarios

Formación profesional, técnica y artística
Training en empresas / Actualización permanente

DIAZ VELEZ 3965 P.B. - CAPITAL - TEL: 981-0219 FAX: 983-3392 BUENOS AIRES COMUNICACION S.R.L.



ESTUDIE CON PROFESIONALES EN ACTIVIDAD

Cursos - Talleres - Seminarios

- **Dirección de Fotografía y Cámara**
Prof. Rodolfo Denevi
- **Escenografía y Vestuario**
Prof. Alfredo Iglesias
- **Realización Cinematográfica**
Prof. Hugo Lescano
- **Pintura, Fotografía y Cine**
Prof. Oscar Carballo
- **Dirección de Actores para Cine y TV**
Prof. Ernesto Torchia
- **Poética de la Imagen**
(Introducción al arte de inventar historias para Cine, TV y Teatro)
Prof. Mauricio Kartum

Sindicato de la Industria Cinematográfica

Informes e inscripciones: Secretaría de Cultura - 14.00 a 20.00 hs.
Juncal 2029 - Capital Federal - Tel: 806-8774 / 7544 / 0208

Beavis & Butt-head



Mike Judge es el auténtico padre de Beavis y Butt-head, los adolescentes animados que se convirtieron en poco tiempo en uno de los íconos culturales más sólidos de la generación X. Judge nació en Guayaquil en 1962, emigró muy pequeño a los Estados Unidos con su familia y allí siguió una carrera formal mientras distraía una auténtica pasión por la música. Con el tiempo descubrió el cine de animación y llegó a realizar tres cortometrajes caseros, con una cámara Bolex de 16mm., que lo ayudaron a definir un estilo. **Office Space**, filmado en siete semanas, relata las aventuras de un empleado de oficina llamado Milton. **Huh?** es un chiste sencillo sobre un gordo que mira por TV una propaganda de comida dietética, apoltronado en su sillón. Estos dos trabajos, sumados a un tercero, **The Honkey Problem**, le permitieron recorrer el circuito de festivales de animación y obtener una moderada repercusión.

Un cuarto trabajo, **Frog Baseball**, le permitió presentar a dos nuevos personajes, obsesionados con el deseo insatisfecho de perder la virginidad: Beavis, un joven rubio vestido con una remera del grupo Metallica, y Butt-head, de pelo oscuro y con la insignia de AC/DC. En 1992 la MTV contrató a Judge para que produjera una serie de episodios de media hora sobre los personajes, y el resto es historia.

Judge no puede explicar las razones de semejante éxito con un material tan atípico, que ha sobrevivido fuertes embates conservadores por su tendencia al humor revulsivo, su facilidad para dinamitar la pomposidad de las instituciones, su lenguaje desprovisto de cualquier sutileza y el patetismo inconsciente de sus dos protagonistas. Cinco años después del modesto **Frog Baseball**, el primer largometraje cinematográfico de Beavis y Butt-head recauda unos veinte millones de dólares en su primer fin de semana norteamericano, cifra próxima a su presupuesto total.

En Argentina, el futuro del film es menos claro y en buena parte esto se debe a la aplicación de revolucionarios conceptos en materia de doblaje por parte de Marcelo Tinelli y sus amanuenses, en lo que se constituyó como una de las operaciones más abrumadoramente ineptas que ha sabido ofrecer la televisión local. Esa inolvidable experiencia, por otro lado, dejó un saldo positivo: los que ahora descubran en la película las voces y los textos originales de los personajes encontrarán que, por comparación, la más estúpida proposición de Butt-head parece digna de Hegel.

Ajena a este tipo de penurias, en Los Angeles, Guillermina Zabala paseó a Mike Judge por las distintas etapas de su inverosímil historia reciente.

por Guillermina Zabala (desde Los Angeles)

A black and white photograph of Mike Judge. He is smiling and looking directly at the camera. He is wearing a dark shirt. His hands are visible, holding a microphone. The background is blurred, showing other people.

do America entrevista exclusiva con Mike Judge

Nunca nada es fácil

-¿Vas a Ecuador de visita de vez en cuando?

-No volví a ir desde que me fui. Tenía dos años y ni siquiera me acuerdo de aquella época.

-¿Cómo fue tu transición desde la carrera de física a la de animación?

-No la llamaría exactamente una carrera... Trabajé durante un año como ingeniero y supongo que siempre fui bueno para la matemática y la física, pero jamás las sentí mi vocación, ni me plantee seguir ingeniería como carrera. Fue la excusa más fácil que encontré para terminar la universidad, dado que en aquella época me pareció que sería mejor tener, al menos, un título universitario. Por otro lado siempre me había gustado la música y la comedia, y sabía que en algún momento me iba a dedicar a alguna de esas cosas. Terminé la escuela y obviamente, tenía que conseguir algún trabajo, así que fui ingeniero por un año pero al mismo tiempo seguí tocando en una banda de música. Luego renuncié a mi trabajo y seguí con la música durante cinco años.

-¿Qué instrumento tocás?

-El bajo.

-¿Y qué tipo de música?

-Blues y jazz. Recorrimos varios lugares. Siempre fui el músico de fondo, nunca pude hacer una gran carrera musical. Desde que estaba en la secundaria quise trabajar en televisión, ser comediante. Me encantaba imitar a la gente y a los artistas pero siempre pensaba en lo difícil que iba a ser ingresar en ese mundo. De ese modo, a lo largo de los años, todas esas ideas acababan siendo un gran sueño por alcanzar y todo quedaba en la nada. Pero cuando descubrí la animación me di cuenta de que podía hacer todo solo. Soy un desastre tratando de convencer a un productor para que financie algún proyecto mío; también pensé en salir con una cámara de video y un grupo de amigos a filmar mis historias pero para eso necesitaba contactarme con gente, organizar el grupo técnico y establecer una serie de relaciones sociales que no son necesariamente mi fuerte. Con la animación podía escribir mis propias historias, hacer mis propios dibujos, filmarlos, transferirlos a video y enviarlos a festivales y productoras.

-¿Es tan fácil como lo describís?

-No, pero los costos son razonables. Compré una cámara Bolex y tuve que conseguir todos los accesorios adecuados para animar. Usé papel especial, grabé el sonido en cassettes y tuve que tomarme el tiempo al hacer las voces para que sincronizaran con la imagen.

-¿Alguna vez tomaste clases de dibujo?

-No, simplemente me gusta dibujar y dibujo de vez en cuando. Paso por etapas en las que dibujo a cada rato, y por otras en las que abandono todo.

-Por ejemplo, ¿es tuyo el Bill Clinton que aparece en la película?

-No, eso lo hizo uno de los dibujantes del equipo. Yo lo había dibujado para un episodio de la serie pero no lo volví a hacer para la película.

-Para ser una figura pública no sale muy mal parado...

-Es cierto. Hubiera querido que dijera palabrotas al discutir. Como se trata de una película calificada "Apta para mayores de 13 años", te permiten decir "fuck" sólo una vez. Yo quería reservarla para que la dijera Clinton, pero aparentemente no todo el mundo estuvo de acuerdo y al final no se hizo.

-¿Te pareció razonable la calificación "Apta para mayores de 13 años"?

-Sí. A medida que una conversación entre Beavis y Butt-head progresa, el tono pasa de ser juvenil y vulgar para transformarse en algo más violento y sarcástico. De alguna manera, el lenguaje termina por ser no muy agradable y, obviamente, no apto para todo el público. Me parece que la calificación es la adecuada y hasta diría que MTV tendría que tener esa calificación.

-¿Cuántos hijos tenés?

-Dos nenas, de cinco y dos años.

-¿Es verdad que no las dejás ver el programa?

-Sí. Definitivamente no es un programa para una nena de cinco años.

-¿Cuál sería la edad promedio a la que considerarás que el programa está dirigido?

-Depende, no todos los chicos son iguales. De todas maneras, no creo que sea un programa que lastime a nadie. Sólo admito que me da un poco de vergüenza mostrárselo a un chico de cinco años.

-El problema con la animación es que, sin importar qué tema trate, el simple hecho de ser animación sugiere un público infantil.

-Claro. Todo el mundo cae en esa confusión y me molesta mucho. No importa cuantas veces repitas que se trata de un producto adulto, la gente sigue asociando a la animación con los niños. Este problema no existe en Japón, donde tienen un mercado muy grande de películas animadas para adultos. En este proyecto, el hijo de la directora de animación Yvette Kaplan tenía ocho años cuando empezamos a filmar. Yvette le mostraba secuencias filmadas y él respondió muy bien. Ahora tiene once años y su niñera lo llevó a ver *Trainspotting*, dato que alarmó a Yvette. Y no la culpa; yo también me preocuparía: esa película no es para un niño de once años.

-¿Cómo reaccionaste frente a las fuertes críticas que se le hicieron a Beavis y Butt-head hace un par de años?

-En aquel momento todavía estaba recuperándome de la popularidad que había alcanzado el programa, y sentí que nada de lo que decían esas críticas estaba dirigido a mí. Desde luego, entiendo que es un poco absurdo pensar de esa manera dado que yo soy el que los dibujo, hago las voces, escribo los diálogos... pero por alguna razón, eso fue lo que sentí. Decían que algo así como unos científicos locos de la MTV habían creado a estos personajes diabólicos, a través de los cuales pretendían hipnotizar a la generación joven norteamericana... Puras estupideces.

-De todas maneras, ¿te sentiste responsable?

-No.... Supongo que usaré la misma respuesta por el resto de mi vida y hasta tendría que escribirla para que quede impresa como si fuera mi testimonio. Todos los incidentes que fueron asociados con

Beavis y Butt-head, como el del gato que quemaron con un petardo en Santa Cruz, no tuvieron ninguna conexión real con el programa. No agarraron a los responsables, pero ese tipo de incidentes se dan todos los años en muchos lugares cada vez que se celebra algo y se utiliza pirotecnia. De repente, un individuo que vivía a ochenta millas del hecho imaginó que *Beavis y Butt-head* lo había inspirado, y así fue como la cosa se propagó hacia todos los medios de prensa. Recibí la noticia y no me alarmé. La digerí y no me sumé a la controversia porque no me sentí responsable: yo sabía perfectamente que mis personajes nunca hicieron nada semejante en el programa, y eso fue todo.

La amenaza tecnológica

-¿Tuviste algún tipo de restricción por parte de la Paramount?

-No, se portaron muy bien. En una de las etapas de la producción hicimos una proyección de prueba de una copia en blanco y negro, bastante lavada, y en realidad por varios minutos lo único que se veía bien era la pantalla en blanco. La reacción de los productores ejecutivos no fue muy buena porque, lógicamente, no entendían nada. Esto produjo un gran pánico que se diluyó más tarde, luego de la proyección en colores.

-¿Cuánto duró la producción?

-Aparentemente se trata, con excepción de las películas de Disney, del largometraje animado de producción más corta en la historia de Hollywood. A comienzos de enero de 1996 yo estaba terminando el guión, y mientras tanto los *storyboards* ya se habían comenzado a dibujar y se estaba filmando la secuencia de apertura.

-¿Cuál fue el presupuesto?

-Por debajo de los veinte millones.

-¿Por qué una película animada de la Disney es tan cara y vos pudiste hacer esta a un costo relativamente bajo?

-Hay varias razones. La más obvia es que el estilo de animación en Disney es mucho más sofisticado que el nuestro. En general, la técnica que usamos es bastante simple, aunque aquí hay varias escenas que son un poco más complejas. La película tenía que estar mucho más trabajada que el programa televisivo, dado que en la pantalla grande todos los detalles cuentan. Los fondos, por ejemplo, tienen que cambiar más seguido y no se puede dejar a un personaje secundario sentado en un costado sin mover un pelo durante cinco minutos: después de un rato, hay que animarlo.

Otra razón es que como hace tanto tiempo que venimos produciendo el programa televisivo, ya tenemos el sistema armado y bien coordinado entre Corea y Nueva York¹. Una gran ventaja, que nos permitió pasar por alto varias etapas de la pre-producción, fue tener el diseño de *Beavis y Butt-head*. No hubo que perder tiempo diseñando a los personajes principales para luego mostrárselos a los ejecutivos de los estudios y seguir trabajando hasta tener su aprobación.

-¿Todo fue hecho con el método de animación tradicional o se utilizaron computadoras?

-Aunque parezca mentira y a pesar de lo mucho que la gente habla de las computadoras, éstas no pueden hacer ni un cuarto de lo que hace la mano del hombre. Sigue siendo más barato hacer pintar acetatos con tinta en Corea y luego filmarlos en los estudios de aquí. El resultado luce mejor y creo que ésa es otra de las atracciones de la película. Hace mucho tiempo que no vemos un largometraje realizado íntegramente con el antiguo método de animación que, en mi opinión, es maravilloso. Para mí, las computadoras no sirven ni siquiera para los dibujos intercalados.

-¿Seguís dibujando para el programa o, en este caso, para la película?

-Sí, aunque en un proyecto como éste participan entre ochenta y cien personas. En esta película alternamos entre Los Angeles, Nueva York y Corea. Yo hago la mayoría de los modelos y después los dibujantes los copian. Para la película dibujé a varios personajes... creo que dibujo mejor de lo que mucha gente piensa.

-¿De dónde proviene la mezcla de estilos que se ve en el film?

-Bueno, la secuencia de la alucinación, por ejemplo, fue creada por Rob Zombie, el cantante de White Zombie, que dibuja la mayoría de las tapas de sus discos.

-La escena de apertura tiene un aspecto más sofisticado...

-Sí. Supuestamente tratamos de imitar a *Los ángeles de Charlie*. Quería aprovechar las ventajas de trabajar en la pantalla grande y experimentar con diferentes tipos de animación para realzar el look general de la película.

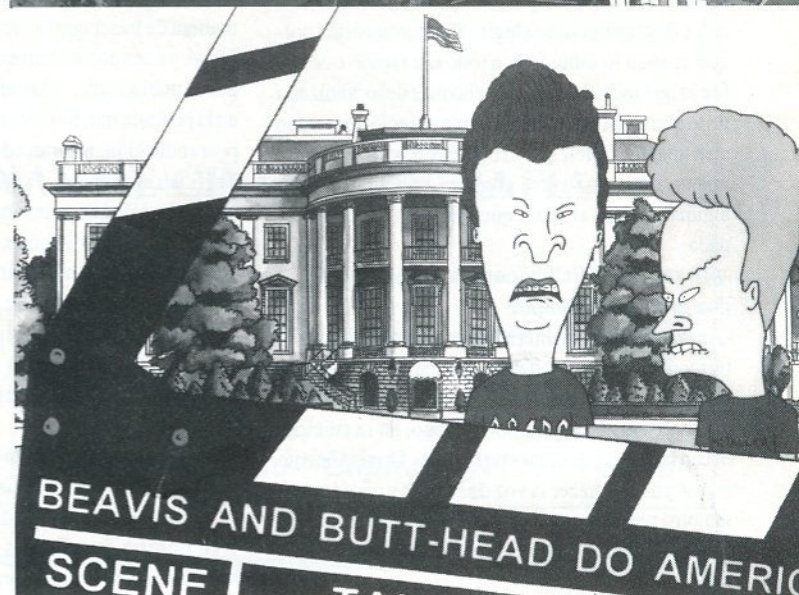
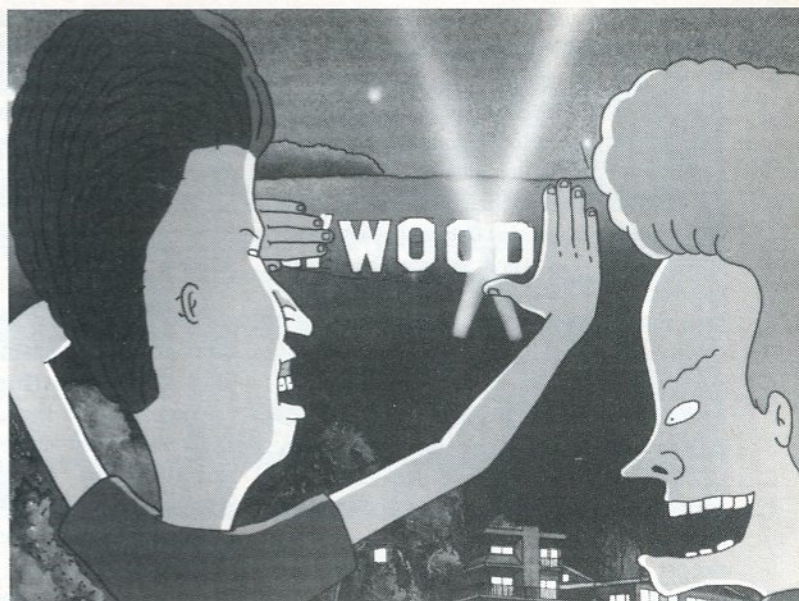
Ha, ha, ha

-¿Qué pasa cuando comprobás que lo que comenzó siendo un breve cortometraje de animación se transforma en un ícono de la cultura adolescente a nivel mundial?

-Ahora la mayor parte del público está acostumbrado al nombre del programa: "*Beavis and Butt-head*", pero cuando recién apareció no prometía ser algo tan popular. La gente fruncía el ceño: "*Un programa llamado 'Beavis and Butt-head'... ¿qué es eso?*"... Creo que la misma televisión agrandó la cosa más de la cuenta, junto con los comentarios de la prensa y los fans. Por ejemplo, lo de la tapa del álbum de los Rolling Stones. Yo estaba en la oficina de los representantes y ellos hablaban de poner en la tapa la frase "*La voz de una generación, ha, ha, ha*". Supuestamente iba a ser un chiste, pero el modo en que apareció impreso confundió un poco a la gente. Se leía "*La voz de una generación*", en un costado, y abajo, con otro color, "*ha, ha, ha...*". Y de pronto toda la prensa empezó a decir que *Beavis* y *Butt-head* eran la voz de una generación, y todo lo demás, lo que es ridículo.

-¿Cómo imaginás a Beavis y Butt-head?
¿Saben leer?

Ahora en pantalla grande, Beavis y Butt-head se pasean de costa a costa por el imperio, en *Beavis & Butt-head do America*



“Y de pronto toda la prensa empezó a decir que *Beavis* y *Butt-head* eran la voz de una generación...”

-A veces tengo que engañar un poco al público y hacerlos parecer más estúpidos de lo que son para que los chistes funcionen. Nunca pueden leer bien. A veces leen un poco pero siempre con dificultad.

-Los pantalones cortos les quedan perfectos, pero... ¿por qué tienen que ser cortos?

-Cuando hice *Frog Baseball*, el cortometraje animado en el que Beavis y Butt-head aparecieron por primera vez, yo estaba muy apurado y no tenía suficiente dinero para terminarlo. Me encontraba en Dallas y el organizador del festival de animación al que iba a presentarlo me ofreció mil dólares para que lo terminara a tiempo. Tuve que pedir que me mandaran la pintura por correo porque no se conseguía en Dallas y sabía que no llegaría en fecha. Entonces pedí a unos animadores de Dallas que conocía que me prestaran la pintura que tuvieran: todo lo que les quedaba fueron los colores que usé, y por eso, por ejemplo, los pantalones de Butt-head son rojos... la verdad es que los hubiera hecho de otro color de haber podido elegir. Y salieron cortos porque cuando lo dibujé, hice todo tan rápido que eso fue lo que me salió: algo mucho más desorganizado de lo que acostumbraba. Pero me pareció que tenían que aparecer bien desarreglados y que el dibujo mismo tenía que verse como si lo hubiese hecho alguien al que, al igual que ellos, no le importara nada.

-¿Te resulta difícil hacer las voces de los dos al mismo tiempo?

-Ahora estoy acostumbrado pero al principio hacía primero a Butt-head, dejaba espacios vacíos, reboinaba y en otra pista hacía a Beavis. Ahora hago las dos voces al mismo tiempo y luego, en la edición, hacen las superposiciones necesarias. Originalmente no me gustaba hacer la voz de Beavis y como no tenía otro remedio le escribía muy poco diálogo. En la actualidad me gusta más hacer la voz de Beavis que la de Butt-head.

-En la película aparece el padre de Butt-head, pero ¿tienen familia?

-Sí, la idea es que cuando están sentados frente al televisor se encuentran en casa de Butt-head, y que ambos tienen madres solteras que nunca están en casa. No es una situación tan inusual: cuando estaba en la secundaria tenía varios compañeros con madres solteras que, cuando iba sus casas, nunca estaban. Ya sea porque estaban durmiendo después de haber salido toda la noche o porque estaban trabajando.

-¿Cómo se manejó el pase del formato televisivo de treinta minutos al de un largometraje de hora y media?

-Tuve que considerar muchos aspectos, la mayoría de los cuales eran nuevos para mí. Fue una gran transición pero me divertí. Por otra parte, la idea de *Beavis y Butt-head* se originó para la pantalla grande: yo hice aquel corto para que circulara en los festivales de cine. Una de las razones por las que me gusta tanto la animación es la proyección en 16 o 35mm. Me encanta cómo da en gran tamaño. En televisión se ve bien, pero creo que para disfrutar mejor de la animación hay que verla en el cine.

-Varios actores conocidos hacen las voces de algunos personajes secundarios pero no aparecen en los títulos. ¿Por qué?

-Hubo varios actores célebres que aceptaron trabajar pero como no les podíamos pagar demasiado sus representantes no nos permitieron incluir sus nombres en los créditos.

La TV ataca

-Evidentemente, para vos la televisión es el símbolo de esta generación....

-Creo que sí. Siempre imaginé que la película tenía que empezar con la desaparición de la televisión y con Beavis y Butt-head totalmente perdidos, sin saber qué hacer...

-¿Te parece que hay un público para esta película, más allá de los fanáticos de *Beavis y Butt-head*?

-Sí, creo que lo hay, siempre y cuando haya alguna manera de hacer que la gente vaya al cine a verla... No sé, ya sea por los comentarios de los fanáticos o por la publicidad... Cuando empezamos a trabajar en la película muchos técnicos, especialmente en la posproducción, no eran admiradores del programa y al finalizar su trabajo, algunos de ellos se transformaron en los típicos fanáticos. Hasta alcanzaron a asustarme con su fanatismo.

-¿Qué es lo que más atrae de *Beavis y Butt-head* a sus fanáticos?

-Creo que hay algo en los personajes... algo especial, pero no estoy seguro de qué es...

-Entonces, ¿cómo describirías a los fanáticos?

-Cuando terminamos la mezcla de sonido, uno de los ingenieros no podía dejar de imitar a Beavis: eso es lo que yo llamo el fanatismo descontrolado.

-¿Te parece que *Beavis y Butt-head* es un fenómeno exclusivamente masculino o que hay mujeres fanáticas también?

-Siempre sospeché que había más mujeres admiradoras del programa de las que pensaba, y acabó demostrándose cierto cuando hicimos proyecciones piloto de la película para testear la reacción del público. Los resultados fueron iguales entre los hombres y las mujeres, y hasta creo que en uno de ellos el voto de las mujeres fue más alto que el de los hombres.

-¿Qué será lo que atrae a las mujeres?

-Si te ponés a pensar, Beavis y Butt-head son dos muchachitos que se la pasan hablando de lo que van a hacer pero nunca hacen nada, son bastante patéticos. Pienso que muchas mujeres sienten lástima por ellos. No sé bien por qué, pero recibo muchas cartas de mujeres mayores, alrededor de los cincuenta... Supongo que es porque tienen hijos adolescentes: la mayoría de ellas comentan lo difícil que es esa edad para los jóvenes y me repiten que la imagen de Beavis y Butt-head es idéntica a la de un adolescente real...

-¿Qué tipo de cartas te mandan los admiradores más jóvenes?

-De todo... con una desastrosa ortografía. En un

principio recibía cartas de chicos jóvenes, típicas cartas de fanáticos. Me decían que les gustaba el programa o comentaban aspectos de la animación. En general parecen jóvenes bastante inteligentes, las únicas cartas medio extrañas son las de las mujeres mayores.

-¿Es cierto que Butt-head está inspirado en uno de tus compañeros de la secundaria?

-No es que se parezca a nadie en particular, aunque es verdad que empecé tratando de dibujar a un compañero de la secundaria y al final terminé con un dibujo, o más bien un boceto, de algo totalmente diferente a él. El boceto me gustó, lo trabajé un poco más y así nació Butt-head. Para hacer los tres cortometrajes anteriores a *Beavis y Butt-head* siempre había empezado por crear las voces de los personajes y luego los dibujos. Esta vez salió el dibujo primero y luego me pregunté qué tipo de voz iría con ese personaje.

-¿Ves el programa todas las semanas?

-Sí. Siempre veo cada episodio durante sus diferentes etapas de preparación antes de que salga al aire. Mi esposa ya está un poco cansada porque cada vez que lo vemos juntos yo me la paso protestando... Siempre surge algún error, algo imprevisto, o falta una frase, o queda un espacio en blanco al final de una escena que tendrían que haber cortado.

-¿De qué se trata *King of the Hill*, el nuevo programa que estás preparando para los estudios Fox?

-En realidad es una producción de Greg Daniels, uno de los responsables de los *Simpsons*. Es un programa que se originó a partir de una idea que tenía desde hace algún tiempo, surgida desde la observación de los vecinos de mi barrio en Texas. Es sobre típicos muchachos, y no tan muchachos, que se pasan la tarde en la vereda de sus casas papando moscas.

1. Ver entrevista con Tony Kluck, uno de los directores de la serie, en el n° 17 de *Film* (oct/nov 1995).



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



**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**



ESCUELA PROFESIONAL DE CINEMATOGRAFÍA

Carrera de Dirección de Cine

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

Taller Profesional de Realización (para profesionales y egresados)

Dirigida por Eliseo Subiela

Cuba 2665 2º Piso - Capital - Tel: 783-3690



MOLINARI
Comunicación Visual

**Alquiler de Isla de
Edición Digital S-VHS**

Viamonte 1646 PB "10" Tel 812 - 9814

Nuestra editorial se comunica con

movicom



dossier esclavos del alcaloide



El *Argentino*



Bessie Love naufragando
en *Human Wreckage*
(John Griffith Wray, 1923)

“Otra vez tomaste cocaína”

Con ese intertítulo de gran impacto se inician las cuatro horas que dura **Dr. Mabuse** (Fritz Lang, 1922) y se presenta el temible protagonista, que así reprobaba la adicción de uno de sus hombres de confianza, un esmirriado personaje llamado Spoerri (Robert Forster-Larrinaga). En el transcurso del film, Mabuse se muestra adicto a la secreta manipulación de almas, destinos y voluntades, pero se mantiene alejado de las sustancias químicas. En cambio, el pobre Spoerri sigue vicioso hasta el final, donde se lo ve ingiriendo violentas dosis que le infunden valor mientras responde a tiros el asedio policial. Dos años antes, en Estados Unidos, Lon Chaney había interpretado al parálítico Blizzard, un importante precedente del Dr. Mabuse, en el film **The Penalty**, de W. Worsley. Más mundano, Chaney no tenía problemas en mantener el vicio de un adicto (James Mason) para enviarlo a cometer asesinatos¹.

En ambos casos los estupefacientes no sólo aparecen asociados a la más extrema marginalidad, sino que además resultan motivo de discriminación incluso entre villanos de esta calaña. Ni siquiera ellos, que desafían la ley de toda forma posible a lo

guías turísticos los incluían en sus itinerarios y se se hicieron algunas películas sobre ellos, como **Chinese Opium Den** (1894), una escena para el *Kinetoscopio de Edison*, y **Rube in an Opium Joint** (1905), para la productora *Mutoscope*².

Los productos medicinales de venta libre ocupaban con sus avisos el mayor espacio de publicidad en los diarios y contenían drogas adictivas por la sencilla razón de que aseguraban el regreso del cliente. La heroína, producida por un investigador alemán en 1898 sobre una base de morfina, fue introducida por la empresa Bayer & Company como un remedio para la tos y se la recetaba además para contrarrestar los dolores del parto. Los primeros efectos nocivos de este tipo de medicinas se advirtieron sobre niños, hacia 1904, y en 1906 comenzó a aplicarse la primera legislación depuratoria de las sustancias adictivas. Ese año se inició un célebre juicio a la empresa fabricante de la Coca-Cola y, aunque nunca se demostró que el refresco contuviera cocaína, había una decena de productos en semejantes circunstancias en el mercado de 1909.

Durante su período en la productora Biograph, el realizador David W. Griffith hizo al menos dos

características. Fairbanks realiza una parodia desahogada y casi expresionista de Sherlock Holmes, personificando a un detective adicto llamado Coke Ennyday (algo así como “Coca Todos-los-Días”). Ennyday viste a cuadros, anda en un auto a cuadros y tiene el día regido por una especie de reloj de agujas que le va indicando lo que hay que hacer en el día: “Comer”, “Beber”, “Dormir” y “Drogarse”. Paradójicamente, la misión de Ennyday a lo largo del film consiste en descubrir una operación de contrabando de opio, que una banda hace ingresar al país adentro de un ridículo pez inflable de goma.

Charles Chaplin también hizo *gags* implicando drogas, aunque supo incorporarlas como un apunte más del ambiente en el que se había propuesto situar a su vagabundo. Así como en **La calle de la paz** (*Easy street*, 1917) había desocupación, falta de alimentos, robos y toda otra consecuencia de la miseria, también había un adicto picándose (sin arremangarse, curiosamente) en un sótano sórdido. Carlitos es arrojado allí, el adicto le pega y lo hace caer sentado sobre la jeringa. Con renovados bríos, Carlitos la emprende a puñetazos con todo el mundo e instala la paz en la cuadra, paz dudosa basada

cine mudo naufragio humano

largo de sus respectivos films, se inclinan personalmente por el consumo. La cuestión señala además importantes diferencias cualitativas entre uno y otro: Blizzard no consume pero refuerza su autoridad sojuzgando por medio de la droga a su más peligroso empleado, reduciéndolo a la categoría de perro. Mabuse tampoco consume pero en cambio ejerce su autoridad censurando el consumo ajeno, presumiblemente para asegurar que toda su organización delictiva siga funcionando como un relojito. Curiosamente, la lógica de esa abstinencia es parecida a la del slogan *Winners don't use drugs*, aunque ni Blizzard ni Mabuse lleguen a ser winners.

Algunos años antes, cualquier adicto a la morfina se paseaba por la calle sin mayores angustias. Como describe el historiador Kevin Brownlow, “Si en 1900 uno quería un estimulante o un calmante, simplemente se dirigía a la farmacia de la esquina y compraba opio o morfina, su derivado, a un costo mínimo. Durante la Guerra de Secesión se administraba morfina a los soldados heridos, y éstos la encontraban tan eficaz que seguían utilizándola después de la guerra y hasta la recomendaban a parientes y amigos. La adicción se propagó con tal rapidez que pronto llegó a ser conocida como ‘el problema norteamericano’. Pero si uno, como uno de cada cuatrocientos norteamericanos, se volvía adicto, poca gente lo advertía porque había una ruta de abastecimiento asegurada. No se era más marginal de lo que hoy lo es un diabético. Ninguna ley prohibía la venta de narcóticos y poca gente objetaba su empleo en base a argumentos morales. Los fumaderos de opio eran sitios de curiosidad y oprobio porque eran operados por chinos y todo el asunto era muy poco americano; sin embargo, los

películas de un acto sobre ese tema, en el marco de una producción que con frecuencia traducía los titulares de los diarios en enfrentamientos melodramáticos entre el bien y el mal. El primero fue **That Medicine Bottle**, en 1909, y el segundo **For His Son**, en 1912. El primero suscribe a la urgente reglamentación de los medicamentos de venta libre y el segundo dramatiza el asunto de los refrescos, imaginando un nocivo producto denominado *Dopokoke*, eficaz “Para esa sensación de agotamiento”. Edward Wagenknecht, especialista en la obra de Griffith, explica que en el film la *Dopokoke* “produce grandes ganancias a su fabricante pero convierte en cocainómanos de Grand Guignol a su hijo y a su secretaria. (...) Es posible que el público moderno lo encuentre más cómico que terrible, pero, como en otros films del período, Griffith formula un comentario acerca de las grandes fortunas amasadas con medios indiferentes al bienestar general”.

Entre 1912 y 1916, acompañando a las nuevas leyes restrictivas, al crecimiento proporcional del contrabando y a las primeras planas de los diarios, hubo tantas películas sobre el tema que la revista especializada *Variety* se quejó de que: “La cuestión de las drogas ha sido tan explotada que ya no le queda nada por dar”. Hubo incluso una increíble película cómica titulada **The Mystery of the Leaping Fish** (John Emerson, 1916) escrita por Tod Browning, reconocido maestro del cine bizarro por su obra posterior. Con los años la película ha adquirido cierta categoría de culto por su tratamiento del tema, pero también por la presencia protagonista de Douglas Fairbanks: pocas veces una figura de su calibre se vio envuelta en un film de estas

sólo en la eficacia de una improbable reforma moral, pero perfectamente adecuada para una comedia de veinte minutos³.

Ricos y famosos

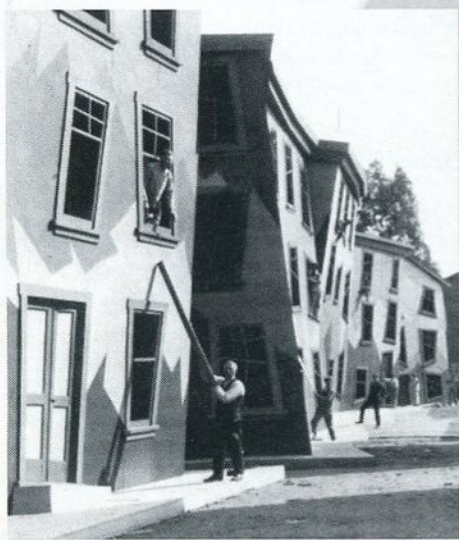
Tras entrevistar a cientos de actores, directores, escritores y técnicos del cine mudo norteamericano, Kevin Brownlow llegó a la siguiente conclusión: “En una industria donde el exceso de energía era una necesidad básica, las drogas eran todavía más valoradas que el alcohol⁴”. Varios escándalos vincularon a Hollywood con el consumo de sustancias adictivas, antes y después de que en 1919 el Acta Volstead iniciara la etapa de la Ley Seca, que no sólo fue Seca sino también Limpia ya que además de alcohol abarcaba a las drogas. Mientras el mercado negro prosperaba y el gangsterismo crecía con una velocidad que ha llegado a ser legendaria, los principales productores de la industria llamaban a Will Hays para que garantizara la pureza moral de sus productos. Hays excluyó toda referencia a las drogas de la pantalla, pero no podía impedir su uso fuera de ella, en parte estimulado por los mismos empresarios que se escondían detrás suyo.

El actor Wallace Reid era desde 1916 una de las figuras más populares de la pantalla y se volvió adicto a la morfina tras un accidente de rodaje en el que casi se parte el cuello. El cameraman Karl Brown, que además de haber trabajado en varias películas de Reid fue uno de los testigos más fidedignos sobre el período, explicó que “Había que

por **Fernando Martín Peña**

terminar la película y ya no podían hacerse tomas en las que él no estuviera. Tenía que volver al rodaje. De manera que la empresa, que no quería perder la totalidad de su inversión, envió a un doctor con una amplia provisión de morfina a la locación, donde inyectó a Wally hasta que no sintió más dolor y pudo terminar de filmar. Normalmente, después lo hubieran enviado a un sanatorio, pero él era demasiado importante para la taquilla. Así que para mantener los servicios de su galán más popular, el estudio le proporcionó más y más morfina. Para eso estaba el doctor del estudio, un señor que iba a donde se le decía y hacía lo que se le decía. Desde su ingreso al estudio, que de hecho es un pequeño principado cuyo príncipe es el vicepresidente encargado de la producción, este tipo de doctor hace lo que se necesite. Y eso significa cualquier cosa, desde una inyección de alguna droga prohibida hasta un aborto, con todo lo que uno quiera imaginar entre ambas cosas”.

Tras desmayarse en plena filmación, Reid resolvió internarse para una desintoxicación general. El estudio, Hays y la esposa de Reid, la actriz Dorothy Davenport, convocaron a la prensa y ex-



plicaron las razones de la internación, pero pidieron que la noticia fuera tratada con discreción. Se publicó entonces que Reid había sufrido un colapso nervioso debido al exceso de trabajo, excusa que debe sonar muy convincente porque todavía se utiliza. Después de algún tiempo, Reid fue dado de alta y regresó al trabajo, pero pocos días después una infección intestinal lo devolvió al hospital. Según Brownlow, “la abstinencia total de morfina afectó su metabolismo, no respondió positivamente a ningún tratamiento y finalmente contrajo gripe. Como un enfermo de sida contemporáneo, Reid no tuvo defensas y murió el 18 de enero de 1923 a los treinta y un años”.

A diferencia de otros casos semejantes, antes y después de Reid, el suyo se hizo público por deci-

sión de su esposa, en la ingenua convicción de que serviría como rotundo ejemplo para alertar a la juventud y a cualquier otro desprevenido. Mrs. Reid se sumó desde entonces a cuanta campaña pudo para contribuir a la divulgación del problema y, entre otras actividades, colaboró con el productor Thomas Ince en un film de intención educativa que se realizó a toda velocidad y se estrenó en junio de 1923, con la anuencia excepcional de Hays, diversos apoyos oficiales y el auspicio de la Los Angeles Anti-Narcotic League. Su título fue **Human Wreckage**, que literalmente significa “Naufragio humano”, pero resultó más llamativo su título de estreno porteño: **Esclavos del alcaloide**. Fue dirigido por John Griffith Wray sobre una historia de C. Gardner Sullivan y figura entre los films perdidos más buscados de la historia del cine.

Su argumento procuraba, de manera un tanto forzada, describir la circulación de la droga en las distintas clases sociales. “El círculo de la droga”, decía un prólogo sagaz, “es una de las más poderosas y tremendas organizaciones de la historia norteamericana, y está compuesto en realidad por círculos concéntricos. El círculo interior incluye, indudablemente, a poderosos hombres de las finanzas, la política y la sociedad. Ningún investigador ha penetrado ese círculo”. Para ilustrar literalmente el anonimato de los poderosos, éstos aparecen siempre de espaldas y profieren amenazas dignas de su jerarquía, como: “Asígnenle el mejor abogado de la ciudad” o “No olvide que podemos arruinar su reputación”.

En el otro extremo de la escala social está Mary (Bessie Love), una joven adicta y madre soltera a quien la bondadosa Ethel (Mrs. Wallace Reid) sorprende inyectándose. Según el guión, eso no es todo: “Esta escena tendrá que ser tomada con extremo cuidado. (...) Tomando un poquito de morfina de la misma botella en la que ha llenado su jeringa, Mary la diluye en un vaso de agua. Abriendo su vestido, humedece sus dedos en la débil solución de morfina y la frota en sus pechos. Aunque esta escena debe ser realizada con extrema delicadeza, no deben quedar dudas sobre lo que está haciendo: ha adquirido el hábito de ponerse morfina en los pechos para tranquilizar a su bebé cuando se está por ir a trabajar”.

La falta del film impide comprobar el modo en que Griffith Wray resolvió el difícil problema de tratar semejante escena con delicadeza. De otras escenas han quedado algunas fotografías, la más célebre de las cuales permite ver uno de los decorados que se construyeron para ilustrar una secuencia de delirio inducido por la droga. El guión especifica que debía construirse “algo en el estilo de **El gabinete del Dr. Caligari**”.

Prácticamente todos los personajes de **Esclavos del alcaloide** hacen honor a su título, lo que pudo restarle credibilidad pero seguramente le sumó impacto. Fue una de las películas más rentables del año y permitió que Mrs. Reid estableciera su propia productora, con la que siguió realizando películas violentamente moralistas. También dio dinero para

el productor Ince y para la Wallace Reid Foundation Sanitarium, que la viuda quiso inaugurar en Santa Mónica.

Otras películas abordaron el tema con igual franqueza y tal vez con mayor rigor, pero tuvieron menos suerte: **The Greatest Menace** (Al Rogell, 1923) fue una producción independiente que no obtuvo el sello aprobatorio de la oficina Hays y por lo tanto sólo logró una distribución marginal; **The Pace that Kills** (Norton Parker, 1928) fue un melodrama que intercalaba situaciones de ficción con secuencias documentales que, en perspectiva, aumentan su interés testimonial.

Sex & Drugs

Un rasgo común entre los films de intención educativa o “iluminadores” es que circulan difusamente entre la honestidad y la hipocresía. La censura y las convenciones morales obligaban a castigar al mal y a sus hacedores, pero primero era necesario definirlo y en ese empeño siempre podía mostrarse lo que pocos se atrevían, con el justificativo de la presunta advertencia. La década siguiente vería todo un subgénero con títulos sensacionales y presupuestos escasos, sobre el modelo establecido por películas como **Human Wreckage**.

Pero los pioneros de este tipo de operación no habían sido norteamericanos sino alemanes. Al finalizar la primera guerra, con la censura del kaiser totalmente abolida, abundaron las películas “realistas” que franquearon todos los temas prohibidos con gran éxito público, incluyendo la prostitución, las enfermedades venéreas o la homosexualidad. Allí destacó, con tres semanas a sala llena, un film de Rudolf Meinart titulado simplemente **Opium**, en cuyo afiche podían verse varias mujeres desnudas sugestivamente transportadas por el humo de la perdición. Una combinación que, desde entonces hasta hoy, se ha mostrado irresistible.

Notas

1. La película fue reseñada por Marcelo Dos Santos para el n° 21 de *Film* (agosto/septiembre 1996).
2. Del libro *Behind the Mask of Innocence*; Jonathan Cape, Londres, 1990. Buena parte de la información para este artículo proviene de ese volumen imprescindible.
3. En 1936 Chaplin volvió a drogar a Carlitos en **Tiempos modernos**, otra vez en forma accidental y de nuevo con resultados heroicos. Aunque la oficina Hays le permitió conservar la escena, el censor Joseph I. Breen hizo suprimir la palabra “Dope” de uno de los intertítulos. Chaplin accedió, en la certeza de que el gag conservaría todo su sentido aunque las cosas no fuesen llamadas por su nombre.
4. Kevin Brownlow, *Hollywood: The Pioneers*; Collins, Londres, 1979.

El tratamiento de las drogas en el cine argentino sólo produjo films adecuados para proyectarse en grupos de rehabilitación o parroquias, pero tuvo el dudoso mérito de producirlos *antes*.

Desde que el cine norteamericano tuvo vedado el tema (el famoso adicto de **La calle de la paz** era sólo un ítem arqueológico), los narcóticos pasaron a ser apenas un recurso para dormir a algún detective privado. El cine argentino reflejó esa misma pacatería, pero sólo hasta cierta fecha. 5 años antes de que Otto Preminger aflojara las previsiones de la censura con **El hombre del brazo de oro** (*The Man with the Golden Arm*, 1955), León Klimovsky realizó **Marihuana**, aunque desde una óptica forzosamente conservadora. Tanto, que el héroe (Pedro López Lagar) era médico. Según Alberto De Mendoza, uno de los intérpretes del film, “*a los productores se les ocurrió la idea después del escándalo que protagonizó Robert Mitchum al ser detenido con marihuana*”. Más que abordar el tema con algún fundamento científico, Klimovsky y su libretista Wilfredo Jiménez imaginaron, por ejemplo, que los consumidores de marihuana sienten la compulsión de bailar extrañas danzas tropicales y ven todo fue-

el tema era el policial. La principal viciosa del film era Graciela Borges, que primero hacía un *striptease*, luego se prostituía en un burdel de mala muerte, después trabajaba para la red de narcotraficantes incitando a los jóvenes a drogarse y finalmente se suicidaba al descubrir que su amante narco (Jorge Salcedo, notable), en realidad era una especie de Sépico, trabajando como policía encubierto. Irma Roy también hacía de policía de incógnito, viajaba al Norte a comprar drogas y al ser descubierta recibía un tajo en el rostro. Carreras desarrolló un trabajo formal más imaginativo de lo acostumbrado, aunque de todos modos cada tanto la cámara apunta hacia el cielo, igual que en la mayoría de los demasiados largometrajes que terminó. Los personajes se intercambian “ravioles” casi en todo momento, aunque por algún motivo seguramente vinculado con la censura, nunca se ve cuando los consumen. En cambio, hay una extraña aparición en *topless* del entonces célebre transexual Coccinele, aunque en el film nunca se aclara esa característica.

Con el éxito de **Los viciosos** como lejano precedente, a Lucas Demare se le ocurrió filmar **Humo de marihuana** (1968), una *remake* bastante clásica

●
en frente:
Human Wreckage, “*algo en el estilo de El gabinete del Dr. Caligari*”

cine argentino no se conocían cocó ni morfina

ra de foco. Poco después quedan convertidos en basuras humanas listas para la comisión de los actos más censurables. Uno de los vendedores de marihuana estaba interpretado por el extraordinario Nathán Pinzón y la protagonista era nada menos que Fanny Navarro. La película fue exportada a Estados Unidos con el título **King of the Weed Peddlers** (que la revista *Heraldo del Cinematografista* tradujo como **El rey de la mota**) pero no se le otorgó el sello del Código de Producción y aparentemente no llegó a estrenarse. Hoy puede encontrarse en catálogos norteamericanos de video especializados en cine no convencional, bajo el título **The Marihuana Story**.

Desde entonces, opiómanos y traficantes comenzaron a aparecer en la pantalla inaugurando una nueva categoría de villanos excéntricos, a simple vista muy viciosos y pusilánimes pero en el fondo débiles y carentes de voluntad, como el personaje que hizo Pinzón en **Captura recomendada** (Don Napy, 1951). Pero todavía los verdaderos malos eran por lo general cafishos, contrabandistas, asaltantes o asesinos a sueldo, y ni siquiera Tinayre –en su etapa Egle Martín–, pese a las verdaderas galerías de destruidos que diseñó para **El rufián** (1961) o **Extraña ternura** (1964), se permitió *algo raro*.

Tampoco se daban los adolescentes rebeldes de **La terraza** (Torre Nilsson, 1963) ni el desaforado *playboy* de **Primero yo** (Ayala, 1964). En los cafetines sólo había humo de cigarrillos (negros y rubios) y hubo que esperar a Enrique Carreras –en su etapa Daniel Tinayre– para que se soltaran **Los viciosos** (1962), aunque otra vez se presentaba un contenido altamente moral y su punto de vista sobre

del film de Klimovsky, con Marcela López Rey, Carlos Estrada, Thelma Biral (que una década después cambiaría las drogas por el alcohol en **Desde el abismo**), y Sergio Renán, reiterado villano de entonces. Actriz experta en películas fuertes, Marcela López Rey recuerda que “*Demare se sentía un experto en marihuana, pero en realidad él de lo que sabía era de la blanca, así que nos indicaba cómo fumar marihuana de una manera muy rara*”.

Alrededor de Demare eran años de plena psicodelia y la estética de moda era diáramente popularizada por los medios y la publicidad. Así pudo advertirse una influencia ácida en varios productos *peposos*, aunque no se mostrara consumo alguno, como **Psexoanálisis** (Olivera, 1968), **Mosaico** (Paternostro, 1970), **Los neuróticos** (Olivera, 1971) y aún la tardía **Natasha** (Lobato, 1974), en la que la exuberante Thelma Stefani consume drogas químicas y su experiencia es ilustrada con un extraño número musical de estética psicodélica. Pero en ningún momento se hizo un film que reflejara la actitud de la juventud de la época, que descubría la marihuana y los alucígenos mientras avanzaba el *flower power*.

Después de la dictadura y la risible **Los drogadictos** (Carreras, 1979), el cine argentino de los '80 siguió tanto la moda mundial del delincuente narco (**Todo o nada**, Vieyra-1984), como el dispositivo *advertencia paterno-filial* ante el mayor consumo juvenil. En ambos marcos se anotó Olivera –en su etapa Roger Corman– primero con la abominable **La muerte blanca/Cocaine Wars** (1985) y después con **Sobredosis** (1985), drama unidimensional y anticuado en el que una chica (Noemí Frenkel) y unos padres insensibles (Luppi, Baret) son mostra-

dos como los responsables de la caída de un muchacho (Gabriel Lenn). Más divertido había resultado el verdadero catálogo de vicios compuesto por Alicia Bruzzo un año antes para **Pasajeros de una pesadilla**, de Ayala.

En la mayoría de los casos, el adicto del cine argentino fue presentado como un personaje pintoresco, parte imprescindible pero esquemática del retrato de cualquier ambiente sórdido. A ese prejuicio repondió otra vez Carreras en **Las barras bravas** (1985), con su mensaje de estampita de subte, y después en **Delito de corrupción** (1991) su último opus. Ni siquiera los '90 libraron a los realizadores del peso de las convenciones represivas, como lo demostró el tímido porrito de **Tango feroz** (Piñeyro, 1993) o la insistencia sensacionalista de **Policía corrupto** (Carlo Campanile, 1996).

Gerardo Romano es uno de los actores argentinos que con mayor frecuencia ha interpretado a cocainómanos. En **Los gatos** (Carlos F. Borcosque) consumía varias dosis utilizando como superficie las nalgas de una joven actriz que interpretaba a su hija. En perspectiva, la imagen más recordada como transgresora en la materia quizá sea la de Romano consumiendo blanca, pero no en el cine sino en la pantalla chica de **Zona de riesgo**.

por Raúl Manrupe y Diego Curubeto



Frank Sinatra en
El hombre del brazo de oro,
de Otto Preminger (1955).

El LSD, también conocido como LSD 25 o ácido lisérgico, es una sustancia fuertemente alucinógena descubierta en 1943 por un químico suizo que tuvo que tomarse un fin de semana libre después de ingerir una dosis en forma accidental.

El LSD ya era consumido por experimentadores como Timothy Leary a fines de los años '50, pero fue a mediados de los '60 cuando el ácido se convirtió en una de las drogas más comunes del *flower power*. Desde entonces el LSD fue un ingrediente fundamental del cine psicodélico. Sin embargo, la primera aparición en la pantalla de esta polémica sustancia fue anterior a la era *hippie*. El vanguardista William Castle la introdujo en su ultra bizarro film de horror **El aguijón de la muerte** (*The Tingler*, 1959) y fue nada menos que Vincent Price el primer intérprete cinematográfico que tuvo el privilegio de probarla. Luego de picarse su acidillo, el pobre Vincent sentía un calor anormal y comenzaba a alucinar que el laboratorio se le achicaba. A lo largo del film, Price también inyecta LSD a una pobre sordomuda y le provoca horribles delirios, como la visión de sangre que sale por las canillas de su baño. La película es en blanco y negro pero Castle

foco, el uso y abuso del gran angular, la vieja vaselina en el lente (o algún truco óptico similar) y muy especialmente la imagen negativa (ya usada desde el cine mudo, en **Nosferatu** de Murnau, por ejemplo) y el solarizado. Este último recurso estético quizá sea el más efectivo del cine psicodélico y en plena década del '90 sigue apareciendo bastante en la industria del video-clip de rock. Hay que reconocer que cualquiera de estos recursos resulta hoy mucho más eficaz que las torpes fantasías ácidas plasmadas por Milos Forman en la trasnochada **Hair** (1979).

El superclásico del subgénero del LSD es indudablemente **The Trip**, rodada por Roger Corman en 1967, para la productora American International Pictures. Fue uno de los hits de su carrera y sin duda uno de los films más audaces en la historia del cine americano, sólo posible en el marco libertario que se vivía en 1967. Corman confesó que antes de empezar la película probó el LSD para poder representar con precisión los efectos de la sustancia, aunque a juzgar por el estilo psicodélico de films anteriores, como **El hombre con ojos de rayos X** (*X-The Man with X Ray Eyes*, 1963) habría que

International Pictures, fue que a **The Trip** le agregaron sin consentimiento de su autor un epílogo vagamente moralista en el que el rostro de Fonda se congelaba y resquebrajaba indicando algún tipo de secuela negativa en su personalidad.

Bailando sin pararrrrr

Sin embargo otra película de 1967 de A.I.P., **Reto callejero** (*Riot on Sunset Strip*) de Arthur Dreifuss se acercaba a la escena psicodélica con menos seriedad que Corman. Su mensaje era un poco menos libertario, pero esto se compensaba con la presencia de mejores bandas de rock. En el antro beat *Pandora's Box* aparecían en acción The Standells (que en sus filas escondían a un ex *mousekeeter* del *Mickey Mouse Club* de la TV) y los míticos The Chocolate Watch band (dicen que este grupo sólo grababa si tenían con ellos algo que llamaban "el cofre", cuyo contenido es fácil de adivinar). The Standells, que son recordados como líderes del rock de garage y los punks americanos de los '60 (no confundir con los ingleses de los '70) tocaban varios temas, incluyendo el hit que daba su título al film. Y The Cho-

cine ácido cuando AIP descubrió el LSD

también trabajó con material color para registrar el rojo de la sangre, inaugurando la noción de que el color es muy importante cuando se trata de llevar al cine una alucinación ácida.

Diálogo memorable: "El doctor debe estar experimentando con la droga que le trajiste". "¡No es una droga! ¡Es un ácido!".

Truco publicitario memorable: Esta es la película para la cual Castle ideó el famoso *Percepto*, un motorcito que, ubicado en algunas de las butacas de la sala, daba pequeñas patadas a los espectadores en un momento culminante del film. Price volvería a experimentar con drogas en **Confessions of an Opium Eater** (1962), de Albert Zugsmith.

Uso y abuso

Para que apareciera todo un subgénero lisérgico hubo que esperar hasta después de 1966, cuando comenzaron a proliferar títulos de producción mas bien marginal como **Acid Eaters**, **Acid Mantra** o **Rebirth of a Nation**, **Acid Dreams**, **Hallucination Generation**, **The Weird World of LSD** y **Alice in Acidland**. El momento culminante de estas películas, que a veces contenían elementos marcadamente eróticos, era siempre el del viaje psicodélico en sí mismo, que sus ignotos directores trataban de representar utilizando algún tipo de recurso cinematográfico especial para potenciar lo que sucedía en los sacudidos cerebros de sus personajes.

Hallucination Generation, por ejemplo (filmada en Ibiza) era un film en blanco y negro con excepción de las escenas de consumo de ácido, rodadas en colores. Otros lugares comunes de los creativos del LSD eran los distintos planos fuera de

suponer que el director ya lo había experimentado antes, con fines menos serios. El actor Jack Nicholson, que nunca confesó nada, fue convocado como guionista por ser un experto en LSD. En **The Trip** Peter Fonda es un cineasta publicitario que decide probar el ácido, y al alucinar tiene visiones confusas en las que a veces irrumpen personajes y situaciones que parecen salidos de los films de la serie de Poe realizados por Corman años antes. Otros personajes dados vuelta de **The Trip** son Susan Strasberg, Dennis Hopper, Bruce Dern, Peter Bogdanovich y el infaltable Dick Miller. La banda sonora estaba a cargo de un olvidado grupo de los '60, Electric Flag, que ya se había hecho cargo de la música de otro film de Corman, **Los ángeles salvajes** (*The Wild Angels*, 1966), cuando los muchachos de Grateful Dead pidieron demasiado dinero (estos temas de Electric Flag a veces fueron objeto de *covers* a cargo de bandas de culto de los '80 como The Fuzztones).

Nicholson escribiría también otro de los grandes films psicodélicos de la era del *flower power*: **Head** (1968) la película con la que los Monkees culminaron su exitosa serie de TV. **Head** no mostraba consumo de drogas de ningún tipo pero sus referencias al estado psicodélico eran obvias ya desde su título: en los Estados Unidos las películas de ácido también son conocidas como "*head movies*".

Un detalle interesante de las películas sobre LSD es que a diferencia de los films sobre otras drogas (marihuana, heroína, cocaína, opio) sus directores generalmente están a favor del uso del alucinógeno. Justamente uno de los motivos de la ruptura entre Corman y sus distribuidores de American

colate Watch band interpretaba dos temas formidables, *Sittin' There Standing* y uno de sus clásicos, *Don't Need Your Lovin*.

Pero el momento culminante de **Reto callejero** era un *freak out*, es decir una fiesta psicodélica en la que a la pobre Mimsy Farmer le ponían un ácido en una inocente gaseosa diet: la chica se iba poniendo más y más frenética bailando una de las danzas más ridículas que se hayan visto en la pantalla grande. Luego unos chicos se la llevaban al cuarto de arriba y la violaban entre cinco. El ignoto Dreifuss se convirtió así en uno de los pocos cineastas en ocuparse del "*bad trip*" y en su estilo se advierte que para él la droga era un estimulante coreográfico: en su posterior **The Love-Ins** (1967), que también tiene música the The Chocolate Watch band, la protagonista Susan Oliver repetía una danza frenética después de probar LSD.

Mimsy Farmer no dejó las drogas en seguida: en 1969 protagonizó el film de culto **More**, de Barbet Schroeder, con música de Pink Floyd.

Otro título fundamental en la materia es **Psych-Out: libertad y miedo** (*Psych-Out*, 1968) del director de culto Richard Rush, en la que Dean Stockwell, Jack Nicholson (cuyo personaje tenía el sugestivo nombre Stoney y tocaba la guitarra eléctrica), Susan Strasberg, Bruce Dern y Henry Jaglom vivían una serie de experiencias dramáticas en el ambiente *hippie* americano de fines de los '68. Dos puntos fuertes de **Psych-Out** son la fotografía de Laszlo Kovacs y la presencia de dos excelentes bandas de rock psicodélico, The Strawberry Alarm Clock y The Seeds. La frase publicitaria era muy sugestiva: "*Pruebe un momento de locura... Escuche el sonido púrpura!*".

Viaje, pero poco

por F.M.P.

La distribuidora Imperial presentó **The Trip** para calificar en Buenos Aires en junio de 1968, tras anunciar su estreno en varios medios con frases algo crípticas: el aviso publicado por *La gaceta de los espectáculos* el 5 de marzo de 1968, dice que, viendo **The Trip**, uno "sentirá el púrpura, saboreará el verde, palpará el alarido trepando muros".

En ese entonces la censura estaba a cargo de un Consejo Honorario de Calificación, presidido por el abogado Ramiro de la Fuente, un hombre mucho más discreto y sinuoso que su famoso sucesor, Miguel P. Tato. La legislación solicitaba que cada película presentada tuviera un expediente en el que se hacía constar tanto la documentación formal (papeles de importación, calificación del film) como los cortes que el Consejo decidiera efectuar.

El expediente sobre **The Trip** (con el número 539/68) fue inusualmente grueso.

Contenía cartas de distintos especialistas consultados —de la Universidad del Salvador y la Policía Federal— todos los cuales coincidían en que la película no debía ser exhibida y proponían la modificación de la ley vigente, que hasta entonces impedía la prohibición total de un film.

En noviembre se convocó lo que entonces se llamaba un "plenario de corte" que, apoyándose en aquéllos dictámenes, dispuso un total de 23 cortes de diversa longitud para eliminar prolijamente todas las referencias a las drogas que el film contenía.

Con unos 30 minutos menos sobre un total de 85, el film fue calificado "Prohibido para menores de 18 años" y así quedó autorizado pero también incomprensible, de modo que Imperial no pudo estrenarlo.

En diciembre de 1968 Ramiro de la Fuente logró la aprobación de una nueva ley de censura, que permitía prohibiciones totales. En marzo de 1969 se encontró frente a **Psych-Out** y aunque sólo necesitó impartirle cortes menores, aprovechó la ocasión para subrayar que "ninguna película sobre drogas tiene chance de pasar indemne por la censura".

por Diego Curubeto

Nota: Una versión algo resumida de este artículo apareció en el libro *Cine bizarro* (Sudamericana, 1996), del mismo autor.

American International Pictures produjo otro clásico ácido en 1968. Luego del éxito comercial sin precedentes que había tenido **The Trip**, Sam Arkoff y su socio James Nicholson ya no se preocuparon más por el que dirán y produjeron la desvergonzada **Wild in the Streets**, una fantasía lisérgico-apocalíptica dirigida por Barry Shear en la que un multimillonario/rock star/dealer (Christopher Jones) logra reducir la edad para votar a los 14 años y es elegido presidente de los Estados Unidos. El flamante mandatario, luego de cantar en TV el superclásico psicodélico *The Shapes of Things To Come* (por Max Frost and the Troopers; los Ramones lo hicieron suyo en su reciente disco *Acid Eaters*) decide mandar a todos los mayores de 30 años a campos de concentración en donde les aplicarán dosis masivas de LSD. La mamá del candidato está interpretada por Shelley Winters, que en algunos momentos aparece como hippie. Hal Holbrook es un político de la vieja escuela y un casi irreconocible Richard Pryor es Stanley X, el baterista de la banda del presidente.

A medida que el *flower power* se fue convirtiendo en un fenómeno masivo, el tema y las imágenes psicodélicas propias del LSD fueron tomadas por el *establishment*. En **Skidoo** (*Idem.*, 1968) Otto Preminger mostró a Groucho Marx bajo los efectos de un ácido, y el final de **2001: Odisea del espacio** (2001: *A Space Odyssey*, 1968) de Stanley Kubrick es el más elaborado viaje psicodélico de la historia del cine (en un momento Kubrick le pidió a Pink Floyd que compusiera la música para el final de la película, pero luego se arrepintió y prefirió algo más clásico). Mientras los cines donde daban **2001** se llenaban de hippies y freaks completamente pasados de estimulantes, los estudios Disney reestrenaron **Fantasia** (*Idem.*, 1940) con una publicidad que la asimilaba a la experiencia lisérgica.

Dennis Hopper debutó como director en el film de culto **Busco mi destino** (*Easy Rider*, 1969), demostrando que estar totalmente pasado de drogas al realizar y protagonizar un film no es obstáculo para conseguir un gran éxito de taquilla. La película es además un clásico esencial del cine de drogas, de las *road-movies* y de la era hippie. Su banda sonora, con música de Jimi Hendrix, Electric Flag, Electric Prunes, The Band, The Byrds y Roger McGuinn sólo se consigue en CD en ediciones europeas.

Seguramente por una cuestión de realismo, Hopper se tomó un ácido para filmar la escena del consumo de LSD, que se hizo en 16mm. para evitar gastos innecesarios de material virgen propios de los métodos de rodaje poco sobrios. Jack Nicholson fue nominado al Oscar por mejor actor secundario por este film y de ese modo vio relanzada su carrera. También se lo puede ver por allí a Phil Spector, legendario productor musical, degustando una dosis de cocaína.

Algo antes, en 1968, Jane Fonda quedó inmortalizada como **Barbarella** (*Idem.*), un film de ciencia-ficción psicodélico-picaresca rodado por el marido y mentor de la estrella, Roger Vadim. **Barbarella** es uno de los films más evidentemente basados en

la estética lisérgica y a pesar de las pésimas críticas que recibió en su momento, se ha convertido en un film de culto y en una de las películas más representativas de la época. Su contrapartida europea había sido la anterior **Danger: Diabolik!** (*Diabolik*, Mario Bava-1967), con la cual **Barbarella** podría conformar un estupendo doble programa.

La bestia se despierta

Debe decirse que el fenómeno trascendió lejanamente las fronteras norteamericanas, como lo testimonia el film brasileño **O despertar da besta** (1968) del director de culto José Mojica Marins. Prohibido durante mucho tiempo, **O despertar...** describe sólo aplicaciones de ácido por vía intravenosa y, en una de las escenas más fuertes que se hayan visto en el cine, una joven se inyecta de pie rodeada por un grupo de hombres horribles en un cuarto decorado con fotos de chicas desnudas. Al son de un tema *pop* brasileño, la joven se desviste lentamente y deleita a su público con un acto de indescriptible perversión. También hay un psicólogo que estudia el fenómeno del LSD, hippies brasileños, un grupo de rock psicodélico y una extensa escena de ácido en colores. En inglés, este alucinante engendro es conocido como **Awakenings of the Beast** y la bestia a la que se refiere el título, por supuesto, no es otra cosa que el propio LSD.

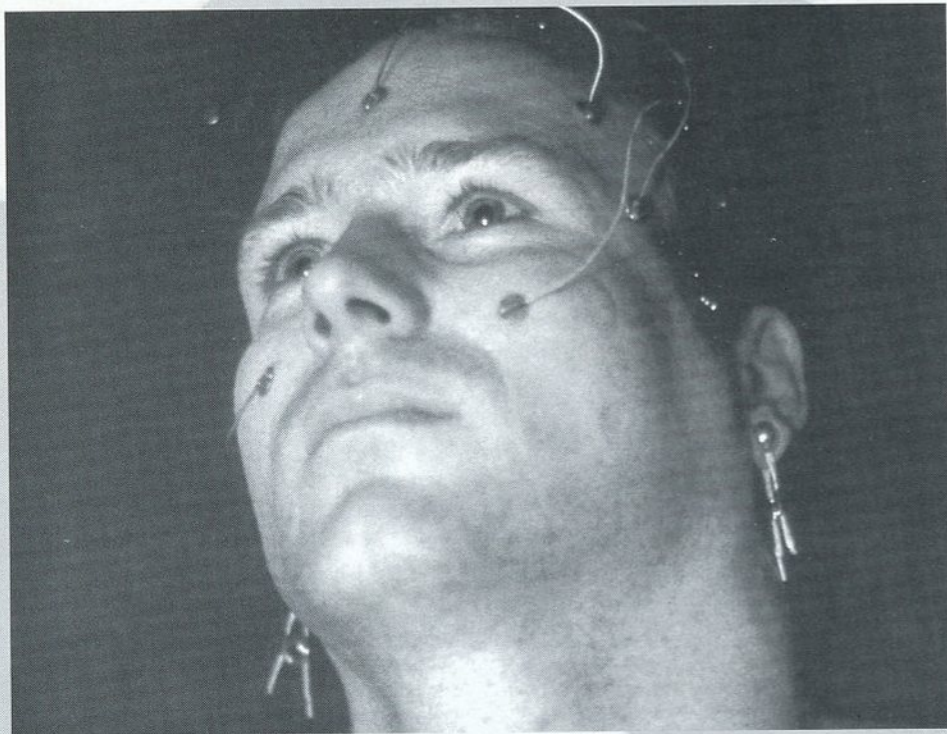
Ya en los '70 Ken Russell puso en escena una de las menos sutiles y más divertidas secuencias de la historia del cine psicodélico en **Tommy** (*Idem.*), la ópera-rock de los Who en la que el muchacho sordomudo y ciego del título (Roger Daltrey) era tratado por Tina Turner, en su inolvidable rol de la *Reina del Ácido*. Russell volvió con todo a la psicodelia en **Altered States** (*Estados Alterados*) que comenzaba por tomarse en serio los estudios del científico William Hurt sobre la expansión de la mente a través del consumo de hongos y la meditación en tanques de agua. Claro que el director de **Lisztomania** no pudo con su genio e hizo que, de tanto *trip*, su protagonista terminara transformándose en una especie de cavernícola furibundo.

Pero en general el cine fantástico sublimó el tema del "bad trip" en films como **Blue Sunshine** de Jeff Lieberman (1976) o la más conocida adaptación de la novela de Stephen King **Llamas de venganza** (*Firestarter*, Mark Lester-1984) donde el uso del ácido derivaba en locura ultraviolenta o fenómenos paranormales.

En plena década de los '90 las drogas químicas como el ácido lisérgico (en nuevas versiones menos potentes que las de los años '60) y el éxtasis se volvieron a poner de moda, aunque no al punto de aparecer en demasiadas películas. Curiosamente las películas más ácidas que se han visto últimamente son superproducciones con mensaje de Oliver Stone como **The Doors** (*Idem.*, 1991) y **Asesinos por naturaleza** (*Natural Born Killers*, 1994). Pero por supuesto estos *trips* modernos no tienen la fuerza psicodélica necesaria como para borrar el recuerdo de la vieja psicodelia de A.I.P.



●
*Peter Fonda sintiendo el púrpura
y saboreando el verde en
The Trip, de Roger Corman*



Jean Cocteau la velocidad inmóvil

Preguntarse por la relación entre Cocteau y el opio es adentrarse automáticamente en su poética. Todo aquello que comenta sobre el opio se verá reflejado en su obra, tanto escrita como filmada. Para Cocteau, el opio es el único medio de arribar a una segunda realidad, una realidad imperceptible que presenta, como característica fundamental, una *velocidad inmóvil*.

Su forma de definir el concepto es casi paradójica: se trata de una velocidad tan lenta que otorga una sensación de rapidez extraordinaria.

Pero no hay que confundir esta definición con una simple somnolencia del opiómano, eso sería subestimar a Cocteau. Esta realidad o segunda realidad es conocida por los chicos ya que estos tienen la capacidad de “jugar”, disfrazarse y transformarse, para así llegar a ella. Dice Agathe en *Enfants terribles* (1950): “[Los chicos] actuaban bajo el influjo de una droga natural, drogarse hubiera sido para ellos poner blanco sobre blanco y negro sobre negro”.

Ser opiómano, niño o poeta es lo mismo, es pertenecer a un grupo de privilegiados. En el mismo texto, el narrador da un ejemplo de esta equivalencia: “[Los chicos] podían nadar de espaldas y desplazarse con gran velocidad. Parecida a la del opio, la lentitud hacíase allí tan peligrosa como un récord de velocidad”. Cualquiera de este grupo podría percibir uno de los ejemplos más claros que da Cocteau de este tipo de velocidad inapreciable por

los demás: el del crecimiento de las flores o de los minerales que nos presentan sólo una inmovilidad aparente.

El opio es como una llave que abre puertas invisibles y desconocidas. De este modo, Cocteau desarrolla una especie de apología del opio, pero sin duda una apología poética: “*Todos llevamos en nosotros algo enrollado, como esas flores japonesas que se despliegan en el agua. El opio hace el papel del agua (...). Puede ocurrir que una persona que no fume no sepa nunca el género de flor que el opio hubiese desarrollado en ella*”.

A Cocteau, el opio le permite recuperar esa infancia perdida por los adultos, esa capacidad para volver a transformarse una y otra vez. Con este criterio, también la desintoxicación queda justificada porque, a su manera, también es una forma de transformación: un estado se rebela contra el estado anterior. En *Opio; diario de una desintoxicación*, dice Cocteau: “*Para mí el opio es una rebelión. La intoxicación, una rebelión. La desintoxicación, una rebelión*”.

La filmografía de Cocteau es su propia poética. En *El testamento de Orfeo* (1960), película en la que el protagonista, un poeta, es interpretado por el mismo Cocteau, la muerte le pregunta el por qué de su llegada al reino de los muertos; él responde: “*Por cansancio del mundo en que vivo*”, incluyendo en ese hastío, no por casualidad, a los niños y demás artistas.

Los conceptos que en todas sus obras se asocian y se comparan, son la muerte, la poesía y los niños, conceptos que, en la teoría, son emparentados por Cocteau con el opio. Todos ellos permiten de una u otra manera, discernir la segunda realidad.

La muerte no es más que otra “vida” a la que se arriba mediante el repetido elemento del espejo. Cocteau lo utiliza en *Le sang d'un poète* (1930) y en *Orfeo* (1950); el espejo es la puerta a la muerte y a la propia interioridad que también conlleva su propio infierno, sus propias fantasías y miedos. Una “vida”, con sus leyes, sus órdenes, sus juicios y sus castigos. La muerte, como las flores, también tiene su propia “velocidad”.

Sin embargo, todos estos micromundos también presentan sus límites: los muertos no pueden ingresar al otro mundo sin órdenes previas, los niños se vuelven adultos y no todas las personas pueden ser opiómanas: es opiómano el que puede, no el que quiere.

Para Cocteau, un film es casi la única manera de transmitir, por medio de los efectos cinematográficos (el retroceso, los saltos temporales, el arrastrarse de los personajes en cámara lenta y luego en cámara rápida), una sensación diferente del tiempo y el espacio.

En *La bella y la bestia* (1946), leyenda conocida por los niños, el guiño al espectador se encuentra al principio, en una nota firmada por el mismo

Cocteau, en la que nos pide que hagamos lo posible —nosotros los adultos— por mantener la inocencia e imaginación de los niños y que entendamos como reales acontecimientos que, de otra manera, no lograríamos comprender (como la escena de la bestia con sus dedos-cigarrillos). Por otra parte, tampoco es casual que todo este cuento sea, justamente, el relato de una transformación.

Cocteau no filma bajo los efluvios del opio sino que en sus películas transmite, de una forma completamente lúcida y racional o en todo caso, con la “incoherencia” organizada de los surrealistas, aquello que le puede otorgar el opio: la posibilidad de atravesar mundos, conocer otras realidades, captar lo imperceptible, acceder al desarrollo no visible de los minerales. Cocteau sólo quiere sacar provecho de esta sustancia y lo hará siempre y cuando necesite transformarse, transmitir el crecimiento de las flores, hablar y enamorarse de la muerte, adquirir esa *velocidad inmóvil*. Para Cocteau, “*el opio es una cuestión de velocidades*”.

El poeta o Cocteau es, en definitiva, alguien que debe transmitir con imágenes y versos un mensaje indescifrable, inalcanzable. Por lo tanto, no sorprende la franqueza de su declaración: “*Volveré a fumar si mi trabajo quiere*”.

izquierda:

William Hurt mirando al sudeste en Estados alterados

derecha:

fumando espero. Peter Weller y un amigo en Festín desnudo

Las drogas no sólo sirven para propósitos hedonistas, es decir, para inundar los centros de placer en el cerebro y hacer que el usuario pase un momento agradable, aunque más tarde pague por él con sometimiento y autodestrucción. También sirven para corregir patologías o para prevenirlas y cumplen además una función en el campo de la experimentación científica.

En la década del '60, algunos especialistas de universidades norteamericanas comenzaron a experimentar con la privación sensorial (PS). Las experiencias se basaban en la tendencia a la alucinación que presenta el cerebro humano al ser privado de sensaciones externas, como se verificó sumergiendo individuos en un tanque de agua a temperatura corporal, con ojos y oídos obstruidos y con el recipiente aislado de vibraciones. Se dice que en tales circunstancias, la mayor parte de las alucinaciones sufridas por los voluntarios son de índole religiosa, especialmente vinculadas al panteón cristiano. Al parecer, ésto sucede aún con personas que han tenido escaso contacto con el hombre blanco y mucho menos con las metáforas bíblicas y sus exégesis, como es el caso de los bosquimanos del



Paddy Chayefsky hoy vas a entrar en mi pasado

Kalahari o de los aborígenes del Gran Desierto Rojo australiano. Muchos de ellos mencionan en sus visiones a “un hombre clavado en un madero”, “un horrible macho cabrío”, y cosas parecidas.

Para explicar ésto se ha recurrido a la absurda teoría jungiana del “inconsciente colectivo”, algo así como un *pool* etéreo compartido por toda la humanidad. Es mejor la explicación que Frank Herbert, el autor de *Duna*, expone en *The GM Effect*, un excelente relato de ciencia ficción. Allí se refiere a cierta “memoria genética” que los protagonistas logran despertar mediante drogas, y que resulta finalmente utilizada por los milicos como un arma nueva y aterradora.

El inefable e irregular Ken Russell tomó *Estados alterados*, la novela de Paddy Chayefsky, para elaborar, sobre premisas que combinan la religión, el sexo, la muerte, la PS y la investigación neurobioquímica, un relato que se ubica a caballo entre la ciencia ficción y el drama costumbrista, y delinea los puntos de vista del realizador, que, aunque pocos y estáticos, no dejan de ser coherentes consigo mismos y con su entorno. Chayefsky se hartó rápidamente de ellos, sin embargo, y aunque había escrito una adaptación de su propia novela, terminó retirando su nombre de los créditos y reemplazándolo con el seudónimo Sidney Aaron. Tal vez hubiera estado más de acuerdo con una aproximación menos psicodélica: en una primera instancia, su guión iba a ser filmado por Arthur Penn.

El film de Russell opera sobre el siguiente razonamiento: las alucinaciones provocadas por la PS son sumamente vívidas e intensas. Por lo tanto, ¿podría esta intensidad aumentarse potenciando el efecto de la PS mediante la administración conco-

mitante de drogas alucinógenas? Para cualquier ilustrado norteamericano de los '60, toda excusa era buena para darse con un poquito de LSD.

En la realidad, los desastres provocados por este tipo de experiencias pseudocientíficas determinaron que los experimentos con LSD fueran suspendidos definitivamente. Además, nunca consiguieron demostrar ninguna de las hipótesis de trabajo que se habían fijado. En la ficción de Russell, el científico William Hurt comienza a combinar PS con una droga utilizada por los indios hopi de Nuevo México en sus rituales religiosos. Se trata de un poderoso alucinógeno químico, tal vez similar al peyótl (que contiene mescalina), gracias al cual Hurt comienza a tener visiones: ve crucifixiones, revive la traumática muerte de su padre, imagina al demonio... Pero luego, como suele pasar con estas sustancias, que tienden a permanecer latentes en el organismo después de administradas para recuperar su potencia pasado cierto tiempo, el protagonista empieza a sufrir delirios fuera del tanque y del laboratorio, lo cual complica su vida y la de quienes lo rodean.

Más adelante, y una vez demostrado que la receta india contiene ciertos neurotransmisores de funciones y efectos sólo parcialmente conocidos (escopolamina, serotonina, dopamina, L-dopa), Hurt descubre con horror que las visiones religiosas son reemplazadas por escenarios prehistóricos. El actor—russellianamente civilizado, si tal cosa es posible— comienza a verse a sí mismo como un salvaje neanderthal: huye de los tigres dientes de sable, mata cabras a mordiscones y gruñe horriblemente desde el interior del tanque de PS. Más aún: su involución, hasta ahora sólo mental, comienza a tras-

ladarse a su cuerpo hasta que pasa a ser—como expresa un radiólogo que lo examina— “un maldito gorila”.

Hurt no sólo desarrolla un saco sínico en la laringe, sino que además comienza a visitar de noche a los animales del zoológico para preparar a los árboles, comer bananas y perseguir a las monas. Finalmente arrastrado por ese mundo prehistórico irreal, volverá a transmigrarse una y otra vez hasta que logra regresar a sus cabales gracias al afecto que todavía le tiene su mujer.

Estados alterados es un film atípico, dentro de la atipicidad general que caracteriza la obra del director de *Litsomania*. La puesta está pensada con cuidado en función de la narración, trabajo que Russell se tomó pocas veces en sus obras posteriores. Su actores esta vez poseen grandes personalidades pero poca fuerza (Hurt, la inquietante Blair Brown), con excepción de Bob Balaban, recordado secuaz barbudo de Truffaut en *Encuentros cercanos del tercer tipo* que aquí debe sobrellevar el castigo de ser el ayudante de “el maldito gorila”.

Las drogas están tratadas con indulgente simpatía. La miserable experiencia del científico, arrebatado del mundo real, sirve de metáfora para expresar una oposición ideológica bastante primaria: el único enemigo eficaz de la droga es el amor. No es sorprendente que Chayefsky opinara de otra manera.

por Marcelo Dos Santos

Naked Lunch, tanto el título como el libro, son, curiosamente, algo "a posteriori", creados después de la indiferente, inconsciente escritura. Lo aclaró el propio William Burroughs en un prólogo: "*Al parecer, yo tomé notas detalladas sobre la Enfermedad y el delirio. No tengo un recuerdo preciso de haber escrito las notas publicadas ahora con el título El almuerzo desnudo*". En cuanto al título, inventado al juntar los fragmentos, se refiere a una intención de revelación, de verdad: ver lo que tiene realmente cada uno en la punta del tenedor, antes de comerlo.

Es imposible llamar novela a esas palabras. Son ráfagas arrebataadoras, sonoras, cargadas de violencia, decadencia física, sexo paroxístico mezclado con la muerte, descrita en términos gimnásticos y espectaculares. En un contrapunto muy curioso, ese flujo indómito y desencadenado, un poco en el estilo de *Los cantos de Maldoror*, va puntuado por paréntesis explicativos, científicos, sobre efectos de la droga o elementos de su subcultura. Algo semejante había hecho Manuel Puig con el tema del homosexualismo (también importante en el texto de Burroughs y en la película de Cronenberg) en *El*

justamente por el papel central de la imagen escrita, al traslado a la imagen filmada, unívoca, por más montaje que se emplee.

Lo que Cronenberg hace fue definido por Diego Curubeto como "*un making of de la novela*". Pero es algo más. Describe en realidad en qué momento, por qué y cómo un tipo hundido hasta más allá del cuello en la droga, logra alzarse a sí mismo fuera del pantano inerte como alguien que escribe. En otras palabras: la producción de literatura termina por ser una droga más poderosa que cualquier otra que esté consumiendo. Es crucial además el momento en que su acción establece un efecto externo tajante: la muerte de su esposa. Por su parte Cronenberg decide narrar ese proceso, imaginación mediante, desde adentro de Interzone, no en el sentido cronológico de una biografía o un momento biográfico común.

Si el libro es un torrente indetenible, el film es en cambio sereno. De hecho copia muy voluntariamente el estado de estasis (contrario al éxtasis) absoluta: nada importa, nada asusta, nada excita, sino la continuación de la entrada del Producto (la droga), la continuidad del consumo. El primer factor fuerte para lograr ese tono es la interpretación y so-

la frontera para salir de Interzone y de la película, tenga que matarla de nuevo.

En ese tejido Cronenberg ha incluido muy creativamente factores de la vida real de Burroughs, pero con la torsión alucinógena. Si conoció a la curiosa pareja de Paul y Jane Bowles en Tánger, por ejemplo. Jane tiene el mismo rostro (es la mima actriz) que el de su esposa muerta. Si en su casa residen un par de jóvenes, uno de ellos es Ginsberg, y entre ambos logran, además, rescatar los fragmentos que conformarán el libro, contra la inercia abismal de Bill.

Es muy difícil imaginar una película menos comercial, una visión más peculiar y sesgada de la droga. Vista desde la industria, es un largometraje de vanguardia que en vez de usar el video gasta 20 millones de dólares en una visión friamente delirante. Desde dentro de Interzone, incluso los represores, la policía, la medicina, son vistos como factores menores, en segundo plano, y los elementos alucinógenos van brotando tan extraños y concretos como los rasgos de un relato de ciencia ficción.

Cuando comienza la película, Bill ha dejado de escribir porque es "*demasiado peligroso*" y niega

William Burroughs contando otra historia

beso de la mujer araña, donde había abundantes notas en cuerpo 6 tomadas de fuentes más o menos científicas sobre el tema. En ambos casos con un intento concreto de "enfriamiento" del material.

Cambio de marcha

Cuando Cronenberg decide al fin adaptar eso a la pantalla, está encarando un texto que fue crucial para su propia formación creativa. Lo que hace es muy peculiar. Quien lea el libro y después vea la película (o viceversa) descubrirá que la cantidad de material trasladado es mínima. Lo que Cronenberg hizo fue en cambio buscar la matriz generadora del texto, meterse en la Interzone mental, alucinada, desde la cual fueron naciendo, como escalera de salvación entre otras cosas, los fragmentos después metidos entre dos tapas. Desde el punto de vista del público que convirtió *Almuerzo...* en un clásico de la droga y de la vanguardia de los años '50, su curiosa mezcla unía la provocación masturbatoria (un ir "más allá" de lo ya leído o visto en lo sexual y violento) con la información "dura" sobre la droga, en especial en un extenso apéndice informativo, donde Burroughs narra también en detalle la salida: el tratamiento con apomorfina.

Desde el punto de vista de Cronenberg, que es otro creador con obsesiones semejantes (sexo, paranoia, carne que se convierte en otra cosa) una adaptación más o menos fiel en el sentido convencional era tan imposible como adaptar el *Ulises* de Joyce o *En busca del tiempo perdido* de Proust, algo puesto de manifiesto por los muy fracasados intentos existentes (Joseph Strick, 1967, y Volker Schlöndorff, 1983). Son todos textos que escapan,

bre todo la voz de Peter Weller, átona, tranquila incluso cuando enfrenta a su mujer cogiendo con un amigo ("*¿Acabó él?*", pregunta, átonamente -aunque transmitiendo su propia relación con ella- cuando la mujer va a verlo a su pieza), o cuando enfrenta a algún monstruo, o cuando sus máquinas de escribir se le van convirtiendo sucesivamente en bichos inmundos que incluyen órganos semivaginales y voces croantes.

Más curioso aún: hay cienpiés gigantes que antes fueron hombres, y que cogen y matan a un joven homosexual, hay bichos que parecen extraterrestres que sojuzgan a Weller, hay conspiraciones paranoicas cruzadas, hay absorción como droga de un insecticida, hay una virago sádica, nazi, lésbica, que abre en dos la piel que la recubre para mostrar que debajo es un muy masculino científico trucho (Roy Scheider). *Y nada de eso importa demasiado*.

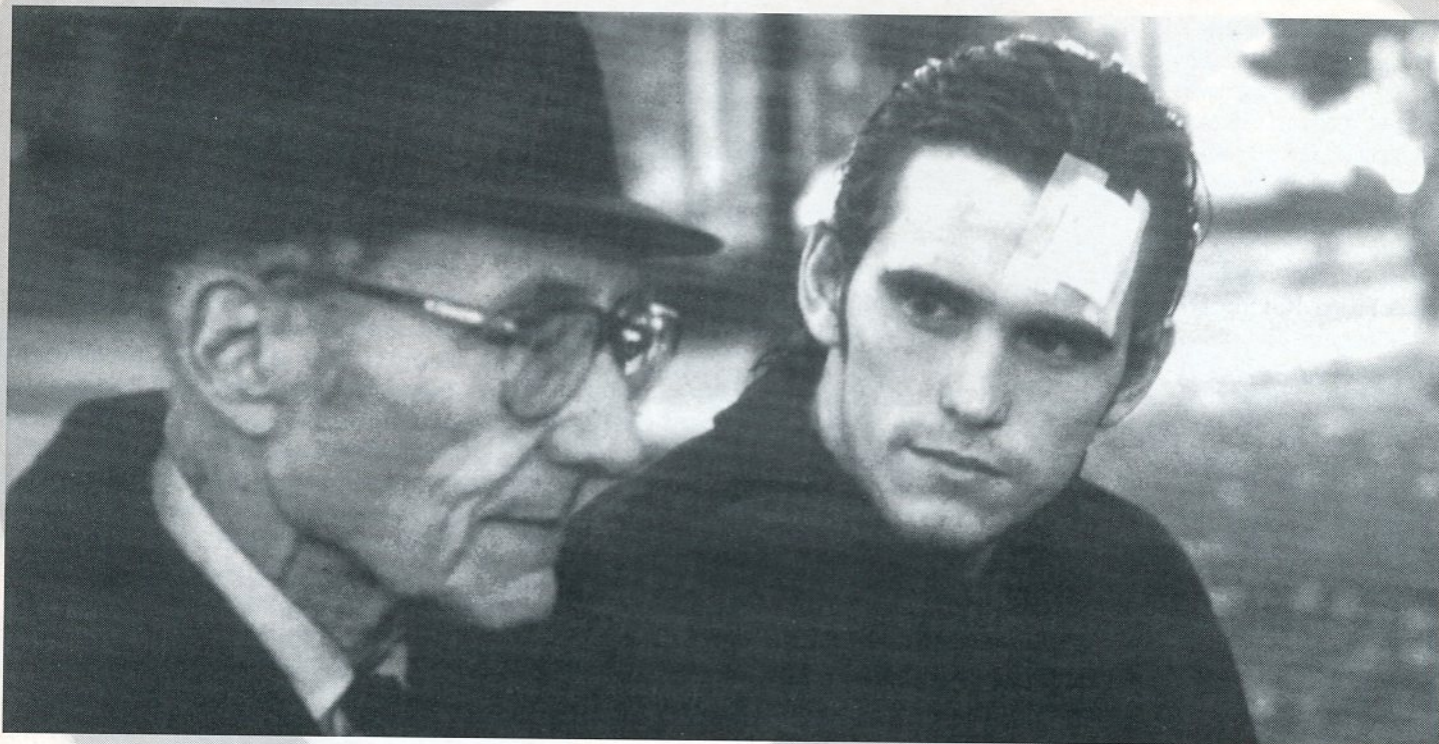
En el centro insensible

En el libro es posible enterarse de muchos datos concretos sobre la droga. En la película es posible entrar en el centro de desensibilización total que el consumo continuo, la adicción, termina por imponer. En el libro hay mil historias entrecruzadas de manera salvaje. En la película se sigue un hilo argumental: cómo Bill (Burroughs) entra en la Interzone, con un Tánger hecho totalmente en estudio, aplastante pero cómodo, acolchado, de colores marrones (un poco el de las fotos de las revistas ilustradas de los '50), y después sale a través de a) el asesinato premeditado de su mujer al jugar a Guillermo Tell, b) la escritura, posibilitada justamente por ese asesinato, como lo subraya el hecho de que al llegar a

desgranadamente más de una vez que sea realmente homosexual. Cuando escribe, no es una tarea fija, fácil, elemental: tiene que hacerlo en máquinas de escribir tan personalizadas (o *monstruizadas*) como personajes. Pero cuando sale de Interzone, lo hace gracias a ese proceso; de hecho, a esa película que Cronenberg filmó a base de intuiciones y obsesiones personales cruzadas con las de su admirado autor.

La hazaña de realizar films inclasificables incluso según su propio standard había empezado con **Pacto de amor** y seguiría con **M. Butterfly**. Como hay toda una obra previa, él mismo se ha tallado un nicho personal dentro del cine mundial. Por eso **Crash**, de alguna manera, a pesar de las apariencias, es casi el retorno al cine comercial, al cine "a la Cronenberg". **Naked Lunch** es, además, un tanteo en profundidad de la zona subterránea de los años '50, que incluyó los comics de terror EC, la primera **MAD**, **Sombras del mal** de Welles, o **Bé-same mortalmente** de Aldrich. Un tono de salvaje investigación visual, verbal y sonora que no ha tenido parangón ni siquiera en la cultura *underground* de los años '60, mucho más realista y domesticada, en el fondo. De allí la inteligencia de Cronenberg al apostar a la velocidad opuesta (la autoabsorción inmóvil) a la del libro (el desborde alucinatorio veloz). Para clips en cadena, el interesado tiene que dirigirse a **Trainspotting**.

por Elvio E. Gandolfo



recorriendo el cine drogón un viaje de ida

La siguiente selección es absolutamente caprichosa y no incluye, desde luego, los films citados en los textos previos.

The Pace that Kills (1935)

dir. William A. O'Connor. fot. Jack Greenhalgh. con: Louis January, Noel Madison, Sheila Mannors, Dean Benton, Lois Lindsay. 65'.

También conocida como **The Cocaine Fiends** y **Cocaine Madness**, esta fue la película sobre drogas que mayores problemas tuvo con la censura de la época y la que parece haber inaugurado la tendencia a explotar el tema fingiendo la urgencia de un testimonio social.

En realidad se trataba de una *remake* del film homónimo de Norman Parker, realizado sobre el final de período mudo, en 1928. El director de esta nueva versión, William O'Connor, había sido asistente de dirección de Parker en ese film.

Octavio Fabiano

Marihuana (1936)

dir. Dwain Esper. libr. Hildagarde Stadie. fot. Roland Price. con: Harley Wood, Hugh McArthur, Pat Carlyle, Paul Ellis, Dorothy Dehn, Richard Erskine, Juanita Crosland. 6 actos (aprox. 60'). "¿Sabía usted que la marihuana da al consumidor un falso coraje y destruye la conciencia?", dice el prólogo. Para demostrarlo, Esper describe las sucesivas desgracias que padece la joven Burma desde el momento en que asiste con algunas amigas a una fiesta íntima con marihuana en una casa sobre la playa, hasta que se vuelve adicta a la heroína y pasa a ser Blondie "la reina de los traficantes".

El film todavía resulta divertido, aunque nunca

logró el culto de **Reefer Madness**. Dwain Esper, pionero del cine *exploitation*, alcanzó mayor notoriedad al adquirir los derechos de distribución del clásico bizarro **Fenómenos** (*Freaks*, Tod Browning-1932), en 1948, cuando ese film estaba completamente sumergido en el olvido.

Fernando Martín Peña

Reefer Madness (1938)

dir. Louis Gasnier. arg. Lawrence Meade. g. Arthur Hoerl. fot. Chuck Greenhalgh. mús. Abe Meyer. con: Dorothy Short, Kenneth Craig, Lillian Miles, Dave O'Brian, Thelma White. 62'.

El realizador francés Louis Gasnier, que dirigió a Carlos Gardel en **Cuesta Abajo** (1934) seguramente hubiera querido quedar inmortalizado por el serial **Los peligros de Paulina** (1914), o por haber descubierto a Max Linder, el primer cómico importante del cine. En cambio, muchos lo recuerdan exclusivamente por una de las películas de culto favoritas de la audiencia drogona del circuito de funciones de medianoche de los Estados Unidos en los años '80. **Reefer Madness** muestra como el *cannabis* hace estragos en la sana juventud americana. En el film, extrañamente, los efectos de la droga suave por excelencia no son relajantes sino más bien al contrario: un pobre adicto a la marihuana toca el piano totalmente poseído, aunque después se ve también que los porros dejan a un hombre en un trance totalmente autista. El mensaje es claro y contundente: la droga lleva a la locura, a las orgías desenfundadas y a la muerte. Sin embargo, por algún motivo, la gente que ve **Reefer Madness** suele perderse el aspecto dramático del asunto y en cambio se ríe a carcajadas.

La película se llamó primero **Tell Your Children**, título más coherente con el ominoso tono de su advertencia inicial: "Si esta realidad lo hace pensar, si lo convence de que algo debe hacerse para erradicar esta horrible amenaza, entonces la película habrá cumplido su objetivo. Porque la funesta marihuana puede estar avanzando sobre su hijo o su hija. O sobre usted.... **USTED**". Esta manifestación de buenas intenciones no bastó para que la película circulara libremente: los censores del estado de Nueva York la prohibieron. En 1939 fue reestrenada como **The Burning Question** y finalmente volvió a circular en 1947, esta vez con su título más célebre: **Reefer Madness**.

Un dato significativo es que nunca figuró formalmente en los registros de propiedad intelectual, lo que dificulta establecer ya no sólo su título correcto sino además su fecha de producción: la mayoría de las fuentes señalan 1936, pero el reciente *American Film Institute Catalog* la señala como de 1938. Aparentemente fue producida por un grupo religioso, con algún grado de participación (anónima) de la empresa R.K.O.

Una advertencia para los que lucran con las drogas: Gasnier murió pobre y solitario en 1963, en un banco del sórdido Hollywood Boulevard.

Diego Curubeto y Octavio Fabiano

William Burroughs y Matt Dillon en una escena de **Drugstore Cowboy**, de Gus Van Sant

El hombre del brazo de oro

(*The Man with the Golden Arm*, 1955)

dir: Otto Preminger. arg: novela de Nelson Algren. g: Walter Newman, Lewis Meltzer. fot.: Sam Leavitt. mús.: Elmer Bernstein. con: Frank Sinatra, Eleanor Parker, Kim Novak, Arnold Stang, Darren McGavin. 119'.

Lo primero que transmite este film es la curiosa impresión de distanciamiento que Preminger decidió imprimir a su material, quizá reminisciente de su formación teatral con Max Reinhardt en Alemania, pero que en todo caso no es frecuente en sus películas. Para lograrlo, Preminger retrocedió dos décadas y volvió evidentes los decorados contruados en el estudio, en una época en la que se imponía el empleo de locaciones reales: la calle en que transcurre la acción es tan falsa como lo eran los "exteriores" de *Callejón sin salida*, de Wyler, o de *Ángeles con caras sucias*, de Curtiz, realizadas en 1937 y 1938. También impuso sobre casi todos los actores secundarios una marcación excéntrica, casi payasesca, que era bastante típica en los años '30 pero que el transcurso de dos décadas había depurado (o hecho pasar de moda, nunca se sabe).

Es probable que la intención de Preminger al diseñar ese abordaje haya sido emular la percepción del mundo de su protagonista, Frankie Machine. En todo caso, el resultado es un poco expresionista y del todo fascinante, porque logra dar cuenta de las tensiones esenciales que rasgan al personaje, sin recurrir al naturalismo. De ese modo, el problema se universaliza: la anécdota da un paso al costado y permite que el film se convierta en un verdadero tratado sobre la presión y la culpa, de orden más moral que social, que en este caso conducen al protagonista a buscar un equilibrio en la jeringa, pero que podría proyectarse a cualquier otro tipo de dedicación adictiva.

En esa operación entre culpa y sacrificio que destroza a Frankie hay algo profundamente católico, que tal vez Preminger no comparta pero que en todo caso comprende en su verdad profunda. De ahí su elección por el melodrama más exacerbado¹, que a su vez refuerza la impresión de extrañamiento. De ahí también que Sinatra haga un verdadero milagro con su Frankie Machine y sepa convertirlo en un paquete de nervios consumido por intentar conducir mucha más tensión de la que está hecho para soportar. En ese trance no está sólo: lo acompañan puntualmente la música de Elmer Bernstein y una cámara virtuosa que, desde el principio hasta el final, reproduce sus movimientos con una fluidez que el rodaje en estudios facilita.

Otro actor que supo proporcionar la dimensión precisa a su personaje, un *dealer* que tiene "*adictos de catorce años golpeándole la puerta de la casa*", es el estupendo Darren McGavin, que luego alcanzó la inmortalidad televisiva dos veces, primero como el detective Mike Hammer y luego como el investigador de fenómenos paranormales Kolchak. **El hombre del brazo de oro** jugó un papel importante en la modificación del vetusto código Hays, ya que fue estrenado sin los debidos sellos de apro-

bación y eso no disminuyó su éxito, obligando a sucesivas actualizaciones e inspirando otros abordajes del tema.

Fernando Martín Peña

Delirio de locura (*Bigger Than Life*, 1956)

dir: Nicholas Ray. arg: "Teen Feet Tall", artículo periodístico de Berton Roueche. g: Richard Maibaum, Cyril Hume. fot: Joe MacDonald. mús: David Raksin. con: James Mason, Barbara Rush, Walter Matthau, Robert Simon, Christopher Olsen, Roland Winters. 95'.

La cortisona también es un viaje de ida, especialmente cuando era una sustancia experimental aún sin perfeccionar. Así lo demuestra el genial Nicholas Ray en este intenso melodrama con un James Mason colocado, que se vuelve más autoritario y cruel a medida que se automedica—esto fue impuesto por el Código, para no culpar a los médicos de su adicción— con su diabólico remedio para el *stress*.

Un film que hoy en día se da pocas veces, y que cuando lo programan por cable pierde su formato original CinemaScope, muy bien utilizado por Ray.

Diego Curubeto

El ansia perversa (*A Hatful of Rain*, 1957)

dir: Fred Zinnemann. arg: obra de Michael V. Gazzo. g: M. V. Gazzo, Alfred Hayes. fot: Joe McDonald. mús: Bernard Herrmann. con: Don Murray, Eva Marie Saint, Lloyd Nolan, Tony Franciosa, Michael Ansara, William Hickey. 109'. El éxito de **El hombre del brazo de oro** forzó una actualización del Código de Producción que finalmente permitió el tratamiento explícito de la droga. En ese marco, **El ansia perversa** fue la primera aproximación de un estudio importante (Fox) al tema y aunque es probable que la obra original sufriera alguna modificación significativa en la adaptación, todavía se trata de un film poderoso.

Zinnemann ha señalado que se interesó en la obra porque la precisión de sus diálogos definía personajes sólidos y verosímiles, lo que su vez permitiría el lucimiento de sus cuatro protagonistas. Con eso en mente configuró un reparto inusual, sin personalidades estridentes: Don Murray, un ex soldado que adquirió su adicción tras ser tratado con morfina en el frente, logra llevar una doble vida con la ayuda económica de su hermano (Franciosa) y durante años ni su esposa (Saint) ni su padre (Nolan) conocen la verdad de su condición. El film toma esa situación ya desgastada e insostenible, y describe su estallido, en el que resultan determinantes una serie de tensiones familiares previas.

Esas características permitieron el desarrollo de un suspenso elongado pero implacable, en cuya elaboración tuvo que ver el notable guionista Carl Foreman. Como narró tiempo después en sus memorias, Zinnemann no quedó conforme con la adaptación de Michael Gazzo sobre su propia obra y decidió pedir ayuda a Foreman, con quien había trabajado ya en el clásico *A la hora señalada* (*High Noon*, 1952). El problema era que el macartismo había obligado a Foreman al exilio europeo, por lo

que Zinnemann tuvo que combinar un discreto encuentro con él en México para, con anuencia del estudio, encargarle una nueva adaptación. Foreman no figuró en los títulos, pero Zinnemann se ocupó luego de acreditar su aporte.

El director hubiera querido un estilo austero y crudo, próximo al semidocumental, pero el estudio lo obligó a utilizar el formato CinemaScope, cuyas proporciones ("*Algo así como las de una curita*") por lo general se consideraban inadecuadas para lo que en esencia era una tragedia intimista. En parte para sacar algún provecho del formato ancho, Zinnemann abrió la obra teatral diseñando una eficaz escena, realizada en Nueva York, en la que Murray recorre las calles de la ciudad por la noche, buscando un proveedor. Otro hallazgo fue el *casting* del amenazador Michael Ansara como un personaje llamado Madre, principal *dealer* y acreedor de Murray. Como uno de sus secuaces también destaca un joven William Hickey, que obtuvo posterior fama por sus excéntricos roles de anciano, primero en **El honor de los Prizzi** (Huston-1985) y luego en **El nombre de la rosa** (Annaud-1986). Las escenas que describen la presión de Ansara y sus cómplices sobre el pobre Murray son especialmente fuertes y, junto con el trabajo general del elenco, son la principal razón por la cual el film, en comparación con otros, no parece haber envejecido demasiado.

Por desgracia, la falta de repercusión lo condenó rápidamente al olvido. Hoy no parece estar editado en video en ninguna parte, y hasta figura en un libro de Douglas Brode ominosamente titulado *Lost Films of the Fifties*. Sin embargo, cada tanto puede verse una copia bastante aceptable en los cineclubes porteños.

Fernando Martín Peña

La escuela del vicio

(*High School Confidential*, 1958)

dir: Jack Arnold. libr: Robert Brees, Lewis Meltzer. con: Russ Tamblyn, Jan Sterling, John Drew Barrymore. 85'.

Jack Arnold y el productor Albert Zugsmith reunieron el reparto más espectacular del cine del vicio: a los citados arriba se sumaron Mamie Van Doren, Jackie Coogan, Ray Anthony, Charles Chaplin Jr., Michael Landon, William Wellman Jr. y Jerry Lee Lewis, tocando el piano en un camión en marcha. Sin lugar a dudas varios de los involucrados en el film—empezando por el decadente Coogan y por el hijo de Chaplin—conocían en carne propia los efectos de los estupefacientes.

Russ Tamblyn es un joven agente encubierto dispuesto a vencer a los narcos, y Mamie Van Doren es su tía levemente ninfómana. Un clásico que debe ser apreciado en CinemaScope. En 1960 el propio Zugsmith dirigió la secuela **College Confidential**, con Mamie Van Doren y una aparición especial de Rocky Marciano.

Slogan memorable: "*¡Un mundo del que sus hijos no le hablarán jamás!*"

Russ Tamblyn volvería a las drogas—sólo que del lado equivocado de la ley— en dos films B de

motociclistas de 1969, **Free Grass** (de Bill Brame) y **Satan's Sadists** (Al Adamson).

Diego Curubeto

The Connection (1961)

dir: Shirley Clarke. arg: obra teatral de Jack Gelber. g: J. Gelber. fot: Arthur J. Ornitz. mús: Freddie Redd. con: William Redfield, Walter Finnerty, Garry Goodrow, Jerome Raphael, Roscoe Browne. 110'.

Un asunto tan *down* como la adicción a la heroína fue tratado con realismo y hasta humor en este film, uno de los clásicos fundamentales del llamado New American Cinema o cine *underground*—ahora sería “cine independiente”—.

En su primer largometraje, la ex bailarina Shirley Clarke muestra a un grupo de yonquis esperando ansiosamente su dosis en un departamento. La película fue prohibida durante un año en Nueva York “por su lenguaje profano”, y tuvo muchas críticas por su falta de condena moral a los comportamientos que describe. Antes Clarke había sido nominada al Oscar por su cortometraje **Skyscraper** (1959), y después sufrió críticas indignadas en los Estados Unidos por su largo reportaje a un prostituto negro en **Portrait of Jason** (1967), aunque tuvo el consuelo de recibir elogios de Ingmar Bergman.

The Connection tiene muy buen jazz a cargo del cuarteto de Freddie Redd.

Diego Curubeto

Los ángeles salvajes (*The Wild Angels*, 1966)

dir: Roger Corman. libr: Charles B. Griffith. fot: Richard Moore. mús: Mike Curb. con: Peter Fonda, Nancy Sinatra, Bruce Dern, Lou Procopio, Coby Denton, Diane Ladd, Michael J. Pollard. 90'.

En este polémico film B, los Angeles del Infierno tienen algunas tendencias protopunks—como usar svásticas—y otras hippies—como fumar marihuana constantemente—. La película estaba interpretada por verdaderos Angeles del Infierno y se basaba en historias reales. Según Corman, muchos de ellos estaban orgullosos de sus prontuarios criminales, y algunos hasta quisieron agregarles algunas fojas durante el rodaje: parte de la violencia que se ve en la película es real y el asistente de dirección Peter Bogdanovich ha descrito en varias oportunidades cómo resultó varias veces boxeado a lo largo de la producción.

A pesar de todo ello, el film fue invitado a representar oficialmente a los Estados Unidos en el Festival de Venecia (edición 1966) y llegó a ser un referente fundamental del cine americano de la década, con una estupenda banda sonora compuesta mayormente por rock motociclista instrumental. El montaje estuvo a cargo de Monte Hellman.

Diego Curubeto y Octavio Fabiano

Alice in Acidland

Editada por *Something Weird* y aparentemente fechada en 1968, esta película no cuenta con ningún tipo de créditos que permitan identificar a sus responsables. Filmada en Hollywood, la sombra de Ed Wood parece acechar en todos los rincones. La in-



formación en la contratapa del videocassette promete “jóvenes estudiantes en busca de emociones. Un final a todo color, psicodelia, sonidos sensuales y una experiencia excitante”...

Como otras tantas películas de la época se vale de una estructura pseudo-documental, con un narrador a la Crisswell y testimonios directos de la protagonista. La Alicia en cuestión dice ser una estudiante de primer año de la secundaria, huérfana y propensa a las malas compañías, aunque en realidad tiene como 25 años y luce las reglamentarias coletas, uniforme colegial y medias que muy bien conocen los consumidores de videos del sub-género “debutantes inexpertas”.

“La misión del LSD es destruir la moral de las jóvenes generaciones” alecciona el locutor mientras por la pantalla corretean hombres en calzoncillo y mujeres en combinación (una estética que nos retrotrae a la fotonovela *Killing*). La receta de la película se puede resumir en 20% texto informativo extraído de un folleto de la policía, 30% exhibición gratuita de glándulas mamarias, 20% de orgías (los hombres nunca se sacan los calzoncillos), 20% lesbianismo, 8% consumo de drogas, 2% raptos creativos de oscuros orígenes.

Si, como asegura el locutor, el ácido lisérgico desata los sentidos y exagera la creatividad, los realizadores de *Alice...* obviamente han tenido un mal *trip*. Y a pesar de tener un innegable encanto bizarro, el discurso reaccionario empuja a perderle toda simpatía: promiscuidad, consumo de drogas y homosexualidad son echados a la misma bolsa de los pecados imperdonables mientras hacen las delicias de los valijeros.

Contemporánea de *Zabriskie Point* y *Sgt. Pepper*, *Alice in Acidland* parece filmada por un inspector de tránsito. Los últimos diez minutos re-

● **Pánico en el parque**, de Jerry Schatzberg

presentan un viaje de la protagonista puesta en ácido: la imagen se vuelve en color y en una serie de fundidos, desenfoques y sobreimpresos vemos tetas, tetas y más tetas. En un raptos creativo (ese oscuro 2%), el realizador raya a mano la película, como el mejor McLaren. Muchísimo mejores escenas de alucinaciones hemos visto a cargo de Walt Disney.

Luego de disfrutar durante 57 minutos de las correrías de Alice y sus amigos, la última toma nos muestra a la protagonista enfundada en un chaleco de fuerza, acompañada de una advertencia del tipo “la droga es un viaje de ida”. Subproducto clase Z, todo bien. Tetas, bombachudos y rock n’roll, muchas gracias. Pero el discurso morboso de gozar con culpa y encima condenar, suena muy cercano y familiar...; Policías, valijeros y además monaguillos!

Pablo Rodríguez Jáuregui

Pánico en el parque (*Panic in Needle Park*, 1971)

dir: Jerry Schatzberg. arg: obra de James Mills. g: Joan Didion y John Gregory Dunne. fot: Adam Holender. con: Al Pacino, Kitty Winn, Alan Vint, Richard Bight, Kiel Martin, Raúl Julia, Paul Sorvino. 110'.

A diferencia de *Trainspotting*, que bien podría considerarse entre los más interesantes films sobre el tema realizados en los '90, **Pánico en el parque** todavía resulta inquietante con una aproximación

mucho más sobria. Sus protagonistas sufren la abstinencia, mienten y se traicionan pero también saben aceptarlo porque conocen las reglas del juego.

El realizador Schatzberg tuvo la enorme fortuna de decidirse a emprender esta realización en un momento en que Hollywood asimilaba con cierto entusiasmo las iniciativas independientes. Así resulta más fácil explicar que una *major* (la Fox) haya puesto algún dinero en un proyecto como **Pánico en el parque**. Tributaria de toda una actitud de confrontación social y asumiendo su deuda estilística con el *cinéma-verité*, la película es todo lo contrario a lo que hoy en día Hollywood considera comercial: actores y director desconocidos (fue la segunda película tanto para Pacino como para Schatzberg), tema difícil abordado sin intenciones moralistas, inusual tratamiento formal.

Largamente olvidada, la película se dio varias veces por cable durante 1996 en una copia excelente. Esa calidad de imagen, combinada con su franqueza y honestidad, hacían muy difícil poder charlarla correctamente a primera vista, a diferencia de la mayoría de las películas de la misma época.

Luis Trilnik y Octavio Fabiano

Ciao! Manhattan (1972)

dir. John Palmer, David Weisman. con: Edie Sedgwick, Jeffrey Briggs, Paul America, Isabel Jewell, Roger Vadim, Baby Jane Holzer, Viva. 84'. Edie Sedgwick: "¿Quieren oír algo que escribí sobre los horrores del speed? Bueno, quizá no quieran oírlo, pero son tormentos casi imposibles de explicar, los zumbidos, ese colocón abúlico, esos ecos horribles de falsete repetidos de forma tan brutal y angustiosa. Es difícil elegir entre el clímax del speed y la cocaína. Son muy similares. Oh, son tan fabulosos. Entre el speed más puro, la cocaína más pura y el sexo hay empate".

Robert Margouleff, productor: "Al principio yo quería hacer una película de 47.500 dólares. Tenía el dinero. Una noche me topé con Chuck Wein en un café del East Village y nos sentamos a charlar. Dijo: Bueno, hagamos unas cuantas películas juntos. Me dijo que había rodado las películas de Andy. En la Factory adoraban a Chuck. Así que decidimos hacer esa 'película' más o menos biográfica. Chuck se encargaría de escribir el guión. Lo concibió como una especie de juego de la verdad. En cierto sentido, la película era un reflejo muy fiel de todo lo que representaba ese período. Todo salía a la luz: la locura, la alienación, la furia, la conmoción, todo lo que estaba pasando a esa gente. Pero las cosas comenzaron a desmadrarse. Todo el mundo necesitaba un poco. Primero, uno al día y después dos. Tuvimos que abrir una cuenta en la clínica del Dr. Roberts".

Un joven hippie texano llega a California soñando con el mar y encuentra a Edie tirada en la ruta. Esa mujer, drogada y semidesnuda, había sido cinco años antes una de las principales promotoras de todo lo que él era ahora. El film comienza. Un film tremendamente incómodo, realizado a partir de horas de grabaciones con Edie, hablando de todo.

En un principio, hacia 1965, la película iba a ser una mezcla de documental y ficción tomando por tema un día en la vida de Edie Sedgwick, *superstar* de Andy Warhol, la chica de las *pantys* negras. Edie "interpretaba" a Susan, una joven modelo de *Vogue* que sobrevive diariamente gracias a un *cocktail* de anfetaminas, y que acude a la mítica clínica del Dr. Roberts para recibir sus dosis periódicas de heroína, *speed* o cocaína. En la realidad cotidiana del rodaje, sin embargo, el Dr. Roberts se encargaba de distribuir sucesivas dosis a todo el equipo, desde el director hasta la propia Edie, un régimen que, sumado a las imprecisiones de un guión demasiado libre, terminó por demorar largamente la terminación del film:

-Edie nunca lograba recordar sus líneas que, de hecho, no estudiaba, y además desaparecía días enteros.

-Paul America tenía que filmar una escena en la que lleva en auto a Viva hasta un helipuerto y la escena se realizó correctamente, pero el hombre nunca detuvo el auto, se alejó manejando y no volvieron a encontrarlo hasta ocho meses más tarde, en una cárcel de Michigan. Esto no impidió que el film continuase por nuevos carriles: una parte del equipo se trasladó a la cárcel y rodó algunas escenas allí, con America preso.

-Edie terminó incendiando dos veces el lugar en el que vivía, al quedarse dormida con un cigarrillo encendido.

Largamente arruinado, el productor Margouleff canceló el rodaje y comenzó a enfrentar a sus numerosos acreedores. En 1970, con variaciones de libreto, equipo y formato (ahora se trabajaría en color) la película se retomó. En ese lapso, Edie había pasado por tres clínicas de rehabilitación y tres meses en un neuropsiquiátrico municipal, recibiendo electroshocks con regularidad. Con la lucidez que le quedaba, decidió empezar una nueva vida: volvió a California, se agregó siliconas, se casó con Michael Post (un joven artista de 21 años) y con autorización de su médico actuó para el film. La mayor parte del nuevo rodaje se hizo en el fondo de una pileta en California, donde se supone que el personaje de Edie ha montado su vivienda. Buena parte del tiempo se exhibe semidesnuda, feliz ante la perspectiva de desplegar sus flamantes pechos.

El resultado (terminado a un costo de 350.000 u\$s) es un *collage* sin ninguna coherencia, un poco documental, un poco imágenes de una belleza fotográfica increíble, un poco ficción alucinada y delirante, todo confusión. Hay una escena con Allen Ginsberg, concebida cinco años antes, en la que el poeta debía interpretar a una especie de sátiro desnudo que guía a un grupo de jóvenes en un canto, con la ciudad de Nueva York como fondo, pero nada de ello puede inferirse a partir de lo que quedó en la película.

En perspectiva, el mayor mérito de **Ciao! Manhattan** consiste en su capacidad para armar una descripción acerca del modo en que el abuso de las drogas destruyó prácticamente a una generación. Lo curioso es que esa descripción fue intenta-

da por los propios protagonistas, que se animaron a contar la historia mientras la vivían. "Me pone un poco nerviosa tener que hablar del 'Artista'", dijo Edie durante las prolongadas charlas que sostuvo con los realizadores para grabar material para el film. "Lo que voy a decir será como un puñetazo en la mandíbula, pero se lo merece. En realidad, Warhol jodió la vida a muchísima gente, gente joven. Mis contactos con la droga se iniciaron en la Factory. Yo era un buen blanco. Me convertí en una joven y saludable adicta".

Edie murió de una sobredosis tres meses después de terminar la película, a los 28 años, en la cama que compartía con su esposo².

Paula Félix-Didier

El mercader del vicio (Superfly, 1972)

dir. Gordon Parks, Jr. con: Ron O'Neal, Carl Lee, Sheila Frazier, Julius W. Harris, Charles McGregor. 96'.

Es considerado un clásico del cine *blaxploitation* típico de su época, pero el paso del tiempo le dio un tono más serio, comprometido y hasta autoral, en comparación con otras películas como *Shaft* (1971), *Coffy* (1973) o *Blacula* (1972). De alguna manera, *Superfly* logró los típicos atributos *exploitation* de esas películas, pero tuvo además una cualidad distintiva que por momentos anticipa lo mejor de Spike Lee. Por ejemplo, el excéntrico uso de las impresionantes canciones de Curtis Mayfield adelanta los temas de Prince en *Girl 6*.

Como se trata de un policial que en cierto modo justifica la existencia del *dealer* del ghetto (de modo similar al del antológico policial *reggae* jamaicano *The Harder They Come*, 1973, de Percy Henzell, con Jimmy Cliff), *Superfly* provocó cierta polémica en su momento, como sucederá siempre que alguien se atreva a tocar este tipo de tema de un modo más o menos honesto y realista.

El director Parks murió en un accidente y no tuvo nada que ver con las secuelas *Superfly TNT* y *The Return of the Superfly*.

Diego Curubeto

Up in Smoke (1978)

dir. Lou Adler. con: Cheech Marin, Tommy Chong, Stacy Keach, Tom Skerritt, Edie Adams, Strother Martin. 86'.

La primera película de Cheech & Chong, un dúo cómico que podría ser definido como los Abbott & Costello de la contracultura alucinógena, es una oda apologética a la marihuana, que en Argentina sólo se vio en copias piratas de video hasta 1996, cuando fue emitida brevemente por un canal de cable.

Es realmente divertida, cuenta con actuaciones de Stacy Keach (todo un experto en estos temas) y además incluye chistes de ácido lisérgico y cocaína. Las películas posteriores del dúo son un verdadero *bad trip*, pero esta comedia boba realmente merece su condición de film de culto por excelencia del *cannabis*.

Diego Curubeto

Christiane F. (1981)

dir. Ulrich (luego Uli) Edel. arg: libro de Kai Hermann y Horst Rieck. g: Hiram Weigel. fot: Justus Pankau, Jürgen Jürges. mús: Jürgen Knieper, David Bowie, Brian Eno. con: Natja Brunckhorst, Thomas Haustein, Jens Kuphal, Reiner Wolk, David Bowie. 131'.

Tras administrarse una tremenda dosis de heroína en un automóvil, la joven protagonista se desvanece y el realizador tiene la gentileza (la primera en lo que va del film) de fundir a negro. Poco después se ve el mar y se oye a la muchacha en off: "Yo pude sobrevivir, a diferencia de muchos de mis amigos...". Como el tono de ese epílogo, comparativamente positivo y algo apresurado, desmiente el del resto de la película, la sospecha de una concesión final al mercado se mantiene hasta verificar que el libreto se basa puntualmente en una investigación periodística edificada a partir del testimonio de una verdadera superviviente.

El lugar común indica que hay una mirada "alemana" que se caracterizaría por una atención clínica, casi entomológica, para sumar los detalles que componen temas complejos, y en una voluntad poderosa e ingenua por alcanzar la Objetividad Total. Sobran los ejemplos que demuestran ese lugar común, y uno de los más claros es **Stammheim** (1987), sobre el juicio a Baader-Meinhof, que el realizador Reinhard Hauff se empeñó en reconstruir a partir de minuciosos registros del proceso a los líderes del grupo guerrillero alemán de los '70, hasta sentirse capaz de reproducir cada diálogo y cada movimiento. Uli Edel siguió un procedimiento similar para elaborar **Christiane F.**, sumando al testimonio inicial de base su propia experiencia con las drogas en los '60 y una investigación personal entre jóvenes marginales en el Berlín de 1980. Ese empirismo lo llevó a un par de conclusiones. La primera fue que "En los '60 nos colocábamos con la intención de apreciar mejor la realidad; ahora los jóvenes lo hacen para escapar de ella. La heroína es buena para eso: no se ve ni se siente nada". La segunda, que lo mejor para conmover al público alemán sería no andar con eufemismos y por eso **Christiane F.** muestra todo lo que puede mostrarse en algo más de dos horas.

Dado el enorme éxito que obtuvo en su país, la presencia algo forzada de David Bowie y algunos datos laterales, como el título de estreno en Buenos Aires (**Yo, Christiane F...**, 13 años, drogada y prostituida), corresponde preguntarse hasta qué punto el film no fue el resultado de una calculada operación comercial, algo más astuta y actualizada que la que antes inspiró **Reefer Madness**. Habría que ver si corresponde responderse.

De cualquier modo, la película termina sostenida por la fuerza de la base documental y por algunas ideas de cierto vuelo, como la incorporación del fragmento de **La noche de los muertos vivos** (Romero, 1968) en que una niña devora a su madre, o el de los vecinos de Bremen que cierran sus puertas ante el avance de la peste en **Nosferatu** (Murnau, 1922). Esas citas filmicas pueden funcionar sólo

como ilustración exótica del tipo de cine que divierte a los protagonistas, o también como una referencia más sutil que Edel coloca para indicar el peso de una brecha generacional insalvable, que alberga una parte importante del problema.

Fernando Martín Peña

The Boost (1988)

dir. Harold Becker. con: James Woods, Sean Young, John Kapelos, Steven Hill, Kelle Kerr, John Rothman, Amanda Blake, Grace Zabriskie. 95'. A pesar de algunas desprolijidades narrativas que le quitan contundencia, esta película tiene momentos memorables, que en general surgen del hecho de tener a James Woods en un rol hecho a su medida: un vendedor al que la cocaína le arruina cada detalle de su vida. Un atractivo adicional del film es la presencia de Sean Young: parece que en la vida real, el actor de **Videodrome** volvió tan loca a la beldad de **Duna** y **Blade Runner** como en la ficción de **The Boost**, o incluso más. Y fue más o menos en esta época que ella comenzó su caída libre como estrella *trash* de los '90, capaz de tener gases en **Fatal Instinct** o de componer a un jugador de fútbol americano transexual en **Ace Ventura Pet Detective**.

Además, **The Boost** tiene un ritmo demente que realmente logra poner nervioso al espectador, y el guión no cae en los lugares comunes de la campaña antidroga reaganiana. Estos toques sí son más visibles en la segunda mitad de un film más convencional pero de tono más melodramático, **Clean and Sober** (dir.: Glenn Gordon Caron), con Michael Keaton como el vicioso de turno. Ambos films comparten el hecho de que la cocaína es el tema principal, la cuestión que define el género de la película y no sólo un elemento de importancia en el contexto mayor de un policial, como sucede en el **Scarface** de De Palma y, en menor medida, en **Goodfellas** de Scorsese.

Leonard Maltin asegura en su famosa guía que **The Boost** es mala debido a que "es una película anti-drogas que está en la pantalla una hora sin que uno llegue a darse cuenta de que es anti-drogas". Lo que Maltin no puede percibir es que justamente eso es lo que la convierte en una película interesante.

El film merece verse, aunque sólo sea por la pesadillesca escena en la que Woods, supuestamente recuperado, trata de llevar adelante por última vez el negocio que puede cambiar su vida, en una reunión con inversores, pero antes de comenzar decide tomarse "una rayita más".

The Boost fue un fracaso comercial que no le hizo nada bien a su director, Harold Becker, alguna vez responsable de films tan sólidos como **Crimen en el campo de cebollas** y **Taps**.

Diego Curubeto

Drugstore Cowboy (1989)

dir: Gus Van Sant; arg: novela de James Fogle. g: Nick Wechsler y Daniel Yost. fot: Robert Yeoman. mús: Elliot Goldenthal. con: Matt Dillon, Kelly Lynch, James Le Gros, Heather Graham,

William S. Burroughs. 99'.

Seguramente **Drugstore Cowboy** es el film de narración más sólida en la obra de Gus Van Sant, oriundo de Portland, la ciudad en la que comienza la historia de Bob y su banda. La seducción de esta historia se sostiene en el modo elegido por Van Sant para hacer actuar a sus personajes: el relato policial. Es decir que el botín consiste en fármacos (que Bob selecciona como un experto en joyas entre rubíes y diamantes), hay alguien que quiere subvertir al jefe y meter mano en ese botín (la víctima, Nadine), hay un policía que está hastiado de apresarlos y que salgan en libertad, hay un intento de redención delictiva y adictiva.

Van Sant edifica un film que, sin perder los rasgos del *film-trip* —rasgos que emparentan a **Drugstore Cowboy** con **La ley de la calle** (*Rumble Fish*, Coppola-1983), a su vez citada en el nombre de uno de los hospedajes de la pandilla—, se acerca al relato de estructura tradicional. El uso extraordinario de los "malos" presagios, del camino recorrido sin futuro, de la ruptura iniciática de Bob con su familia, del maestro Padre Murphy que corporiza el ya mítico William Burroughs, parecen marcas tradicionales que no impiden a Van Sant trabajar su magistral dominio de la distorsión sonora según la percepción de su personaje o las clásicas imágenes mentales de sus agonistas que recuperará años después en **Mi mundo privado** (*My Own Private Idaho*, 1991).

El estreno de **Todo por un sueño** (*To Die For*, 1995), luego del fracaso estético que significó **Las mujeres también se ponen tristes** (*Even Cowgirls Get the Blues*, 1994), reveló que Van Sant podía retomar el clasicismo, sin perder personalidad.

Sergio Wolf

Notas

1. Debidamente indicada por Alejandro Ricagno en su excelente artículo *¿Droga en el cine?*, publicado en *El amante cine*, Buenos Aires, abril de 1993.

2. **Ciao! Manhattan** fue un caso excepcional porque la propia Edie Sedgwick estuvo allí para hacer de sí misma. De otro modo, el cine abunda en biografías más o menos convencionales sobre personalidades vinculadas a la droga. Algunos ejemplos: **Monkey on My Back** (André de Toth, 1957) con Cameron Mitchell como el boxeador Barney Ross; **Lady Sings the Blues** (Sidney Furie, 1972) con Diana Ross como Billie Holiday; **The Rose** (Mark Rydell, 1979) con Bette Midler como Janis Joplin, aunque no oficialmente; **Sid and Nancy** (Alex Cox, 1986) con Gary Oldman y Chloe Webb como Sid Vicious y Nancy Spungen; **Bird** (Clint Eastwood, 1988) con Forest Whitaker como Charlie Parker; **Wired** (Larry Pearce, 1989) con Michael Chiklis como John Belushi; **Let's Get Lost** (Bruce Weber, 1989) documental sobre el trompetista Chet Baker; **Postcards from the Edge** (Mike Nichols, 1990) con Meryl Streep como Carrie Fisher, aunque no oficialmente; **Ed Wood** (Tim Burton, 1994) con Martin Landau como Bela Lugosi.

SOSTIENE PEREIRA, DE ROBERTO FAENZA **UN REFLEJO DE LOS NO**

SOSTIENE PEREIRA

QUE LE CONOCIÓ UN DÍA DE VERANO.

**UNA MAGNÍFICA JORNADA VERANIEGA,
SOLEADA Y AIREADA, Y LISBOA RESPLANDECÍA.**

**Y ÉL, PEREIRA,
REFLEXIONABA SOBRE LA MUERTE**

POR PAULA FÉLIX-DIDIER

TA



"Sostiene Pereira que le conoció un día de verano. Una magnífica jornada veraniega, soleada y aireada, y Lisboa resplandecía. Y él, Pereira reflexionaba sobre la muerte".

Antonio Tabucchi

* Sostiene el escritor Antonio Tabucchi que conoció a Pereira—cuyo nombre no era en realidad Pereira— hacia fines de los años '60 en París. El verdadero Pereira, sostiene Tabucchi, era un periodista portugués que, en los años treinta, había logrado publicar un artículo crítico del régimen autoritario de Salazar y por ello se había visto obligado al exilio. Y sostiene Tabucchi que muchos años más tarde, justo un mes después de la muerte del verdadero Pereira, en agosto de 1992, su fantasma comenzó a rondarlo, sostiene, como un personaje en busca de un autor. Así, en 1994 se publicó la edición italiana de *Sostiene Pereira*, escrito en plena campaña preelectoral para los comicios que llevarían al gobierno a Berlusconi. La edición castellana es de mayo de 1995, de editorial Anagrama y lleva hasta la fecha once reediciones.

La historia se desarrolla en Portugal porque el verdadero Pereira era portugués, pero principalmente porque Tabucchi fue agregado cultural en Lisboa durante algún tiempo y quedó para siempre enamorado de ese país, de su música, sus paisajes y sobre todo su poesía. Amor que encarnó en una esposa portuguesa, en una inquebrantable admiración por Fernando Pessoa, de quien es uno de sus mejores traductores al italiano, y en un libro, *Requiem*, escrito en portugués.

En 1995, el realizador italiano Roberto Faenza decidió hacer una adaptación cinematográfica de *Sostiene Pereira*. Faenza se inició en la dirección en 1968 y desde entonces ha escrito y dirigido siete largometrajes, entre ellos *Mio caro dottor Gräsler* (1990), con Keith Carradine, Miranda Richardson y Max von Sydow y *Jona che visse nella balena* (1993), con Jean-Hugues Anglade.

Para la adaptación de *Sostiene Pereira*, Faenza contó con la colaboración del propio Tabucchi en la redacción de los diálogos y con Marcello Mastroianni, el actor ideal para encarnar al doctor Pereira. Se trata de un personaje difícil, no sólo por el camino de transformación interna que completa a lo largo de la historia sino también, y más concretamente, porque supuso un considerable esfuerzo físico para Mastroianni, ya que el personaje está presente en todos y cada uno de los 104 minutos que dura el film. Si a lo largo del libro el personaje de Pereira va ganando lentamente el corazón del lector, en la película, la presencia de Mastroianni quedará entrañablemente unida a ese viejo grueso, enfermo del corazón, que habla con la foto de su esposa muerta, hubiera deseado tener un hijo con ella y, aunque es católico, no quiere creer de ningún modo en 'la resurrección de la carne'.

La historia transcurre en Portugal, a fines de los años '30, durante la dictadura de Salazar, a pocos meses del inicio de la segunda guerra mundial y en plena guerra civil española. Pereira es un viejo periodista que tiene a su cargo la página cultural de un nuevo diario vespertino, el *Lisboa*, de orientación católica y 'libre e independiente' en tanto adicto al régimen, cuyo director no pierde oportunidad de extender su brazo 'como una jabalina' para saludar cualquier acto de gobierno. Es la historia de un encuentro entre ese viejo periodista enamorado de la muerte (la foto de su mujer muerta, las necrológicas de escritores que aún están vivos, la literatura del pasado) y un joven estudiante de filosofía, enamorado de la vida y de su novia Marta, que recluta voluntarios para pelear en las Brigadas Internacionales y escribe para el *Lisboa* 'necrológicas' intensas y polémicas, que son, por eso mismo, impublicables. Tal y como resultan las cosas, Pereira aprende a amar la vida, o más bien recuerda el tiempo en el que amaba vivir, y elige hacer algo por lo que ser recordado en el futuro. Y es ante el tribunal de una Historia desmemoriada que Pereira 'sostiene', apor-

tando las pruebas que acreditan su derecho a ocupar un lugar en la lucha contra la intolerancia.

Pero la novela de Tabucchi no es sólo la historia de un hombre que descubre que nunca es demasiado tarde para cambiar, sino que es también—y fundamentalmente— una toma de partido frente a la actualidad histórica. El avance de los totalitarismos de derecha hacia fines de los treinta en Europa constituye un telón de fondo para la historia individual de Pereira, pero es también un espejo de los años noventa donde el compromiso político, la solidaridad social y la tolerancia parecen mitos del pasado. En ese sentido, la recuperación de una historia como la de Pereira es el modo que Tabucchi encontró para hacer frente a un presente que repite errores del pasado. Y los repite por falta de memoria, por no recordar a los muchos Pereiras que supieron tomar la decisión correcta en el momento adecuado.

El film de Faenza se apoya básicamente en una historia muy atractiva, en Mastroianni y Daniel Auteuil, que interpreta a un médico filósofo de apellido Cardoso. Junto con el padre Antonio, su confesor, Cardoso acompaña y certifica el cambio de Pereira. Es casi una ilustración puntual de la novela, realizada con el estilo del cine político de comienzos de los años setenta, y con un tono realista por donde se cuela el peso poético del paisaje portugués y sobre todo la bellísima música portuguesa, la dulzura de la voz de sus mujeres.

Por lo demás, la imagen no intenta subrayar ni ejercer ningún contrapunto para la acción. Sólo en contadas ocasiones se aleja del texto y la más significativa es cuando la joven Marta lleva a Pereira a una función de cine donde el gobierno pasa un film de propaganda fascista. El cortometraje, que es real, muestra el recorrido de un joven subversivo que gracias a la paciencia de su novia y luego de ver morir a su madre de un ataque al corazón por culpa de sus actividades antipatrióticas, comprende que el régimen ha hecho de Portugal un gran país: "como no hay otro en el mundo". Ese agregado puede verse como una reflexión sobre el poder de penetración los medios que refuerza el sentido actual del film: Berlusconi gobierna Italia y es el príncipe de los medios de comunicación.

La trasposición de la novela a la pantalla respeta las elecciones argumentales de Tabucchi, el punto de vista único (Pereira) e incluso refuerza con relato en *off* 'literario' lo que no puede poner en imágenes. El espectador ve lo que Pereira ve, descubre sólo lo que él descubre y termina acompañando su transformación hasta tal punto que el rostro final de Mastroianni *significa* sin que sean necesarias las explicaciones.



Mastroianni como Pereira

El desconocido de siempre por Fernando Martín Peña

* El hombre nació el 28 de septiembre de 1923 en Fontana Liri (Frosinone), Italia y murió en 1996, a los 72 años, en el mismo país donde nació. Estudió en una escuela técnica de Roma que lo habilitó para desempeñarse como pe-
rito municipal. Está claro que le interesaba otra cosa, sin embargo.

Mientras trabajaba como contador en la distribuidora Rank, sucursal Roma, Mastroianni integró compañías teatrales amateur y llegó a inscribirse en la Facultad de Economía y Comercio sólo para participar en el grupo teatral universitario. Se sabe con certeza que por esta época llegó a intervenir en un film sin figurar en los créditos (*Los miserables*, de Ricardo Freda, 1947), pero él decía que desde 1938 venía participando como extra en lo que consideraba "un buen número de largometrajes rodados en Cinecittà".

En 1948 se destacó integrando puestas de obras de Shakespeare dirigidas por Luchino Visconti, quien luego también lo dirigiría como protagonista en *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller y *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams, entre otras obras. Desde 1949 trabajó para el cine en

forma ininterrumpida, aunque por lo general se considera que alcanzó una madurez interpretativa hacia 1953. Se manejó siempre con igual facilidad en proyectos meramente comerciales y pasatistas (*Lástima que sea un canalla*, Alessandro Blasetti, 1954) y películas de mayor vuelo (*Crónica de pobres amantes*, de Carlo Lizzani, 1953). Esta será una característica reiterada en toda su obra como actor cinematográfico.

Estuvo largamente casado con la actriz Flora Carabella, con quien tuvo una hija, pero trascendieron romances con muchas de sus compañeras de reparto, y destacadamente con Catherine Deneuve (que le dio otra hija, Chiara) y Faye Dunaway. En un extenso reportaje concedido a Oriana Fallacci y reproducido en *Clarín Revista* (2 de septiembre de 1971), Mastroianni confirmó muchos de estos trascendidos y agregó otros conceptos interesantes ("A mí la Garbo me pareció siempre un hombre"). También declaró ser un actor básicamente intuitivo, y un perezoso contradictoriamente enamorado de su trabajo. De esa pasión surge un promedio de tres películas por año, que se mantuvo hasta su muerte.

De su filmografía destacan sus prolongadas colaboraciones con Federico Fellini y Ettore Scola (siete y nueve films respectivamente), que coinciden con los mejores trabajos de ambos realizadores. Pero queda mucho por citar: *Los desconocidos de siempre* (Mario Monicelli, 1958) —que tuvo una prolongación olvidable en *Attenti ladri* (Amanzio

Todini)—, *La Noche* (Michelangelo Antonioni, 1960), *El asesino* (Elio Petri, 1960), *El extranjero* (Luchino Visconti, 1966), *Los políticos procesan a Escipión el africano* (Luigi Magni, 1970) —en la que participó también como intérprete su hermano Ruggero, habitualmente montajista— *La gran comilona* (Marco Ferreri, 1973), *Allonsanfan* (Paolo y Vittorio Taviani, 1974) y *Ojos negros* (Nikita Mijalkov, 1988), entre una cantidad cercana a los 120 títulos.

En 1992 viajó a la Argentina para trabajar junto a María Luisa Bemberg en el que sería el último film de la realizadora, *De eso no se habla*. Con 69 años a cuestas y muchísimos kilómetros recorridos, el actor volvió a confirmar declaraciones suyas hechas alrededor de 1987: "*Se habla mucho acerca de mi pereza, pero únicamente soy lento en mi relación con los demás. Jamás lo soy en mi trabajo. Soy uno de los pocos actores que ha recorrido el mundo hablando su propio idioma, sin conocerlo bien. Soy una especie de gitano. Si alguien me dijera 'toma tu cepillo de dientes y vamos a filmar al otro lado del globo', iría en seguida, sin pensarlo dos veces*".

Mastroianni componía sus personajes poco y preciso, le bastaba interpretar variantes de un mismo personaje, como en los Estados Unidos hicieron James Stewart, Cary Grant o Humphrey Bogart. Como ellos, podía ser extraordinariamente maleable sin variar demasiado. Extraña característica que lo destaca, porque el carisma no puede aprenderse.



Carrera de Dirección de Cine

- Duración 3 años
- 35/16 mm y Video
- Optima relación de equipos y materiales por alumno
- Conexiones con el medio
- Charlas Cursos y Seminarios
- Cursos permanentes



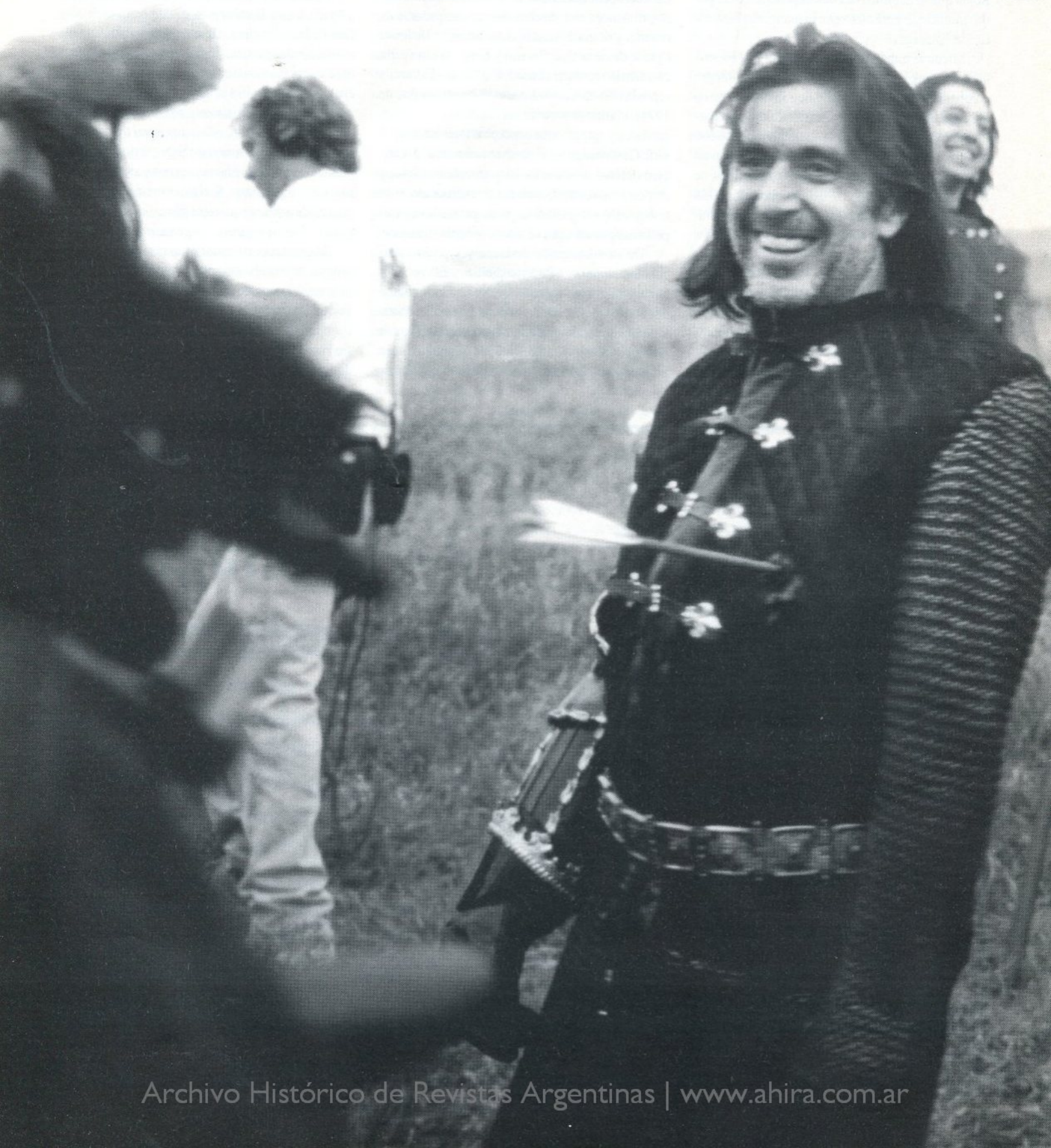
El camino de la imagen.

Cursos de extensión académica

- Actuación para cine • Animación computada y SFX
- Diseño en medios • Edición lineal • El valor expresivo de la fotografía en el cine: maestros, estilos, tecnologías
- Escenografía y vestuario • Historia del arte I
- Historia del arte II • Historia del cine
- Análisis cinematográfico • Maquillaje y caracterización • Música, Tecnología e imagen
- Post-producción de Audio • Semiología • Steadycam
- Story board • Taller de cine experimental
- Taller de guión • 100 años de Música en el Cine

Cochabamba 868 - Capital - Inf.: lun/vier 10 a 21hs. - Teléfonos: 307-6170/7297

Busca a río



El mundo de Ricardo III

Totus Mundus agit histrionem, todo el mundo es un actor. Un sitio que sólo puede abarcarse consagrándolo a través de una obra de arte. O de una vida dedicada a crear su propia imagen. Pacino pertenece a una cultura que en su complejidad no ha hecho más que eso. Los latinos, y en particular los inmigrantes italianos en los EE.UU., han construido desde su identidad una nación dentro de otra. Un juego de cajas chinas o muñecas rusas. Un infinito torrente de discursos, que desde Julio César hasta el Renacimiento, y desde Maquiavelo hasta Garibaldi, ha dejado un testimonio del que Occidente no puede apartarse si quiere comprenderse.

La pequeña Italia de la actual Roma es un laboratorio social. Sus cineastas en particular expresan una potencia similar a la de los pioneros irlandeses. Aquellos que emergen en la madurez de John Ford y que junto con mercachifles visionarios de la colectividad judía gestaron la mayor fábrica de relatos del mundo. Nación y cultura se cruzaron frente al desafío de la revolución capitalista y los desheredados de todo menos de su identidad aprovecharon la fusión y disputaron el espacio. Un problema verdaderamente cinematográfico: tiempo y espacio, narración y representación. Esas son las coordenadas que, desde el legado de la Ópera, la Comedia del Arte, los retablos religiosos, las escenas del Vaticano, el paganismo, la juridicidad del poder, la poesía y sobre todo (y en particular) la violencia de la historia, modelaron a Al Pacino.

Burt Lancaster, encarnando a **El Gatopardo**, observa la llegada de Alain Delon que brilla en su uniforme liberal ante los ojos fascinados de Claudia Cardinale. Entonces, el señor feudal comenta: "*Él es Tancredi. Se necesitaron quince siglos para lograr este hombre*".

Maquiavelo en *El Príncipe* funda la modernidad política con sus consejos. Y como en un círculo dantesco, laberíntico y vertiginoso, condensa al cine como el movimiento barroco definitivo erigiendo las catedrales del siglo que agoniza. Muere el

XX pero el XXI no podrá olvidar que Shakespeare y Cervantes son compañeros de generación. Mueren si no de la misma edad, el mismo año, y antes de ello coincidieron en llevar un público de masas llevando a la perfección la novela y la tragedia, y pulsando el fin definitivo del mundo heroico ideal, sustituyéndolo por la conciencia de la tensión del universo subjetivo y la realidad objetiva.

Pacino es heredero de tales fuentes. La Edad Media nos proporciona un fondo de observación interesante para definir mejor su relieve: "*El proceso de evolución, que en el período de la poesía cortesana arranca del trovador caballeresco y del juglar popular como dos tipos sociales completamente distintos, lleva primero una cierta aproximación entre ambos, pero después, tiende a una nueva diferenciación cuyo resultado es, por una parte, el juglar de empleo fijo, y por otra el juglar decaído y sin protector, que al perder la alta clientela se dirige al público humilde*". Podríamos recordar la escena del juglar y su rol ante la mirada del **Andrei Rubliov** de Tarkovsky. Oscila entre los *menestrels* (casi ministros) y los *vagans*. Estos carecen de todo respeto por las clases dominantes, son rebeldes y libertinos que se sublevan por principio contra toda tradición y costumbre.

Pacino tiene empleo fijo pero es un *vagans*. Por eso lo veremos oscilar con su aura gestual que parece extraída de un fresco de Giotto, su irreverencia y lucidez, su deseo expresivo y su conciencia crítica entre el gorro de béisbol y la corona dorada. Pacino se paga su película, el gran mecenas capitalista le ha permitido reunir amplios públicos y deambular por las calles, jugar con las representaciones espontáneas, y viajar por el mundo, reunirse con el equipo actoral y técnico durante largas horas, por más de cinco años, manteniendo su carrera con papeles desmesurados y magnetizantes como para mantener el mito, alimentando la llama de su prestigio, recordando que había compuesto a Michael Corleone, y que iba a estar a la altura de aquello.

Precisamente, su rol en la saga de **El padrino** es una singular metáfora de la búsqueda de Ricardo: ese momento del diálogo que antecede a la muerte de Vito/Brando, donde éste lamenta haber tenido que asumir un destino trágico en la obligación sucesoria; ese susurro de cuadro cortesano, de cuerpos opuestos, oídos atentos y voces cautelosas, donde se manifiesta el dolor del Capo porque su hijo no puede ser senador y quizás hasta el futuro presidente. En cambio, debe seguir encerrado en la violación a las otras leyes, las del sistema, cuando tendría que hacerlas, dictarlas, como corresponde al joven príncipe que es Michael. Parece el legado del espectro en *Hamlet*.

la figura deforme

por Carlos Vallina



Es un príncipe moderno, nuestro Pacino, en la ficción y en la "vida real". Príncipe de una comunidad que aspira, como la negra o la judía o la latina, a ser jefe de tribus, a superar el dominio blanco anglosajón. Sobradas muestras de productividad han dado los italoamericanos. Así también los irlandeses. Pero recordemos que su príncipe Kennedy terminó mal. USA es un escenario ideal para reproducir simbólicamente las guerras intestinas de Inglaterra.

Si Orson Welles puede definirse como el mayor ciudadano shakespeariano de Universo, corresponde señalar que todos sus hijos han continuado una desgarrada dramaturgia en los géneros de la Industria. La lucha por la pureza del poder, las vacilaciones de la moral, la capacidad de iluminar el libre albedrío tortuoso en cualquier callejón, en las rutas o en los Xanadús más inverosímiles, han sido narradas por Kubrick, Losey, Kazan, De Palma, Scorsese y, por supuesto, el inmenso Coppola. Orson fue un *vagans*, un rey sin corona, destronado, exiliado y perseguido. Fue el primero en comprender que Shakespeare narraba a la modernidad rota. El viejo poeta maduró sospechando: sería difícil gestar monarcas justos. Aquellos que habiendo conquistado los beneficios del poder y la libertad se correrían con las peores costumbres de las aristocracias derrocadas. En realidad, suplantadas. Todo Welles es una hipérbole manierista: él quería, hasta el deseo, que se sintiera la convivencia de las épocas, la continuidad, la libertad crítica que anida en la práctica estética. Decía que sólo había una cosa más apasionante que el cine: la política.

Pacino, como príncipe moderno, es también la promesa de un monarca. La delicadeza y autenticidad de su rostro, la espesura de su voz, la vitalidad de su compromiso, en suma, la belleza de su gestión, lo hace un potencial Enrique V. Ese joven libertino que bebía la vida con intensidad preparándose para un grandioso combate en el que se organizaría la grandeza de su Nación. Pacino es un norteamericano que, en términos democráticos, se constituye en ciudadano del mundo. Es un Tom Paine del cine: aquel tipógrafo de la Independencia es hoy el que escribe con la multimedia de su pueblo. Usa todos los recursos, todos los registros, todo

lo fundado por Pulitzer, Capote, Wolfe, Carver, Hemingway, Chaplin, Keaton, Wyler, Armstrong. Pacino es un *jazzman* que toca el saxo de su cuerpo, y con él se aproxima a Peter Brook, Vanessa Redgrave, a la casa natal del cisne de Avon, o a la reconstrucción original de su teatro en Londres, donde recluta al hijo de un maestro mayor de obra para transformarlo en un príncipe niño, otra víctima de la guerra mafiosa, la "guerra de los teatros", como bien denominó nuestro Bartís.

Pero para la América blanca, racista, imperial, Pacino es una figura deforme, alguien que presume, el Gran Simulador. Bien saben negros, tanos y judíos de ese desprecio. En ese marco, Woody Allen es un tío loco que ve a la política muy distante, pero aún así pertenece a la misma banda, sólo que existencializa en extremo la cuestión. Por eso *Ricardo III*. Hoy no es posible atribuirle sólo un carácter demoníaco de alegoría fascista, como lo quiso Loncraine. Esta visión pertenece más a un imaginario democratista que facilita en exceso las interpretaciones, que las encierra en el gran espectáculo. Pacino es laico, concibe el combate en las fronteras de lo humano.

Volvamos al pasado, aún vivo: "*Los misterios de la Pasión, con sus innumerables escenas yuxtapuestas, sus centenares de actores y su acción, que se prolonga frecuentemente por varios días, que siguen paso a paso el acontecimiento que se representa y se detienen en cada episodio con insaciable curiosidad, sintiendo más interés por la sucesión de los lances que por las situaciones dramáticas particulares, estos dramas cinematográficos medievales son la creación más caracterizada del arte gótico, aunque cualitativamente sea acaso la más insignificante. La nueva tendencia artística que hacía que las catedrales góticas quedasen frecuentemente sin terminar, su hostilidad a las formas conclusas, que nos causan la impresión -como a Goethe- de que un edificio terminado no está en realidad terminado, es decir que es infinito*".

Buscando a Ricardo III es la prolongación contemporánea de ese saber infinito. Una estructura abierta, un laberinto diáfano, lúdico, extraverido, para quien, como Pacino, se coloca a lo *vagans* en la necesidad de saber, de comprender la vigencia del drama moderno, sus vericuetos, el inmenso valor de la ambigüedad de conductas y palabras (que son lo mismo), para consultar desde ahí a su pueblo, para reconocer la verdad en el montaje invisible que oficia de intermediación en las fuerzas productivas del arte y la cultura.

La escena, o mejor dicho el momento, en que su director asistente aboga por no consultar a los académicos en nombre de la autonomía absoluta de los actores, delatando un prejuicio populista, y de inmediato su tierno azoramiento que cede el lugar a la contribución del profesor, revela el concepto del montaje en Pacino, que no es un problema de la mesa de edición sino de la actitud narrativa de la exploración estética que el hombre, entre las lecturas de mesa, la valorización de los giros metafóricos del texto original, de enunciaciones enmascaradas,

sentimientos controvertidos y contradicciones reales que todos, personajes e intérpretes, funden como metal precioso hasta la batalla final, tan desmesurada como la de Olivier¹, pero mucho más próxima, casi televisiva, directa. Como Bosnia.

Todo es un ensayo (testimonios documentales, *reality shows*, noticias de crímenes, estrategias casi electorales) de vestuarios engañosos, de entrevistas y de encuestas; un simulacro cargado de verdad, como todo simulacro. Como decía Welles de su *Otelo*, un ensayo que permitirá un rodaje futuro más perfecto, aunque no sabemos si más gozado. O también, como decía una espectadora ingenua, "*¿Cuándo estrenan la película?*". Se refería, por supuesto, a una película que ya habita en ella.

Ricardo III es un aristócrata desesperado, un Sade anticipatorio que comprende que la solidez del poder del que participa reside sobre un barro miserable regado por la más absoluta hipocresía, alimentada de sangre inocente. La secuencia cubana de *El Padrino II* debe haber enseñado a ese muchacho sensible y profundo que las tiranías se abastecen de miopías. Y podría haber sido fascinante haber advertido el momento en que Pacino trasladó su visión de Michael por las callejuelas de La Habana, mientras se derrumbaba el régimen batistiano, a los muros almenados donde Maquiavelo se había convertido en una pesadilla.

Desde nuestras patologías contemporáneas, o mejor dicho, desde nuestra actual comprensión de las viejas y las nuevas patologías, Ricardo III es un asesino serial con conciencia de causa y voluntad compulsiva, un seductor de la horripilancia, un cultivador de la belleza que encierra la fealdad. Un Doctor Lecter isabelino, cuya crueldad sin idealismo, de frío apasionamiento, cumple su destino. Ricardo no es un simple carnicero, es más bien un impiadoso y torturado Brutus, el más desgarrado de todos, un ser auténticamente posmoderno, sin culpas. No pierde el poder por tonto, sino por asco.

Pacino hizo de nuevo *Filmando Otelo*. Se metió secretamente en la maestría de Welles. Avanzó hasta la escenificación hurgando cada rincón de ese monumental palacio que es Nueva York. Retornó a la Nouvelle Vague y se apropió definitivamente de Strasberg (aunque lo mataba en *El Padrino II*). Sacudió el concepto de género, los transdisciplinó, "condujo" todo, se filtró como Polosecki entre los planetas vivientes de la sociedad, y dejó de filmar, no porque le faltara película, sino porque después de la batalla final, ya plenamente vestido su personaje, cambió corona, reino y caballo por el reino de ese silencio que todos gozamos después de haber asistido al deslumbramiento. El mundo simbólico de este atorrante se parece en extremo a la alegría.

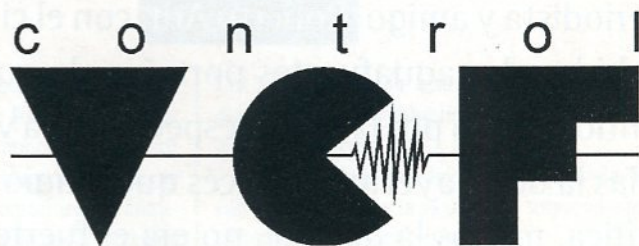
1. Laurence Olivier realizó una versión esencial de *Ricardo III* en 1955, con él mismo, John Gielgud, Ralph Richardson y Claire Bloom.

Nota: Las citas textuales provienen de *Historia social del arte y la literatura*, por Arnold Hauser; Guadarrama, 1973.

SOLO CINE

**Películas
Libros
Revistas**

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



**ESTUDIO DE
POSTPRODUCCION DE AUDIO
PARA VIDEO Y FILM**

Ahora sus producciones
pueden escucharse
tan bien como se ven

Estudio totalmente digital

ambientes - doblajes
efectos de sonido - música incidental
corrección de ruidos resincronización
de audio - reecualización
ilimitada superposición de bandas
master digital

**Precios accesibles
Descuentos a estudiantes de cine**

asesoramiento e informes
**Tel. 584-0229
Fax 581-3484**

**Diez años escuchando todas las voces
para comunicarnos mejor**



*La nueva alfombra mágica.
Usos y abusos de Internet. Trejo, R.
La invención de la actualidad. Benito, A.
La táctica de los signos. Fabbri, P.
Televisión y política. Huertas, F.
Ojo con los medios. Collon, M.
La construcción. Reguillo, R.*

**Te esperamos en la
Feria del Libro:
Stand 436. Piso 1°**

Tucumán 1999 (1050) Cap. Fed.
Tel/Fax: 375-0376/0664
E-mail: la_crujia@wamani.org.ar

Cine y literatura argentina (hacia una probable antología) En sus memorias *El Mundo era una fiesta* el crítico Calki dedica un capítulo a la no fácil relación de su colega periodista y amigo **Roberto Arlt** con el cine. En pleno auge de su popularidad cotidiana, debida a las aguafuertes porteñas de puntual aparición en el diario *El Mundo*, Arlt se sintió atraído por la crítica especializada y en 1936 escribió cuatro crónicas de films, entre ellas la del *Mayerling* francés que dirigió Anatole Litvak y protagonizó Charles Boyer. La crítica, menos la de cine, no era el fuerte del notable y desprolijo escritor, que no reincidiría salvo para elogiar exageradamente lustró después *Los afincaos* (1941), única experiencia fílmica de Leónidas Barletta y el elenco del Teatro del Pueblo. La prosa de Arlt es más propicia a la observación y la fantasía que al análisis, de ahí que en sus aguafuertes y notas aisladas se rescaten cálidas y agudas tiradas sobre el gato colaterales del cine especbud", las dudosas académicas películas en la vida familiar). La tentación sin embargo no se disipó y el bichito del cine revivió en la pretensión de ser argummentista, a instancias de Ulyses Petit de Murat, con quien trabajó un guión inconcluso. Todo pasó al recuerdo porque Arlt al rió casi en seguida. La asociación Arlt-cine retornó póstumamente, alentada por una nueva generación, deslumbrada por su teatro, sus cuentos o sus novelas de potencia- lidad narrativo-cinematográfica: *Trescientos millones* (cortometraje, adaptación y dirección de Simón Feldman, 1958), *Noche terrible* (mediometraje, dir. Rodolfo Kuhn, adapt. Kuhn, Carlos del Peral, Francisco Urondo, 1966), *Los siete locos* (que incluye parcialidades de *Los lanzallamas*, dir. Leopoldo Torre Nilsson, adapt. Mirtha Arlt, Beatriz Guido, Luis Pico Estrada, 1972), *Saverio el cruel* (dir. Ricardo Wullicher, adapt. Wullicher y Ricardo Monti, 1977), *El juguete rabioso* (dir. José María Paolantonio, adapt. Mirtha Arlt y Paolantonio, 1984). La primera nota que se reproduce fue publicada en *El Mundo* el 11 de febrero de 1940 y recogida por Calki en sus citadas memorias. La segunda apareció en el folleto *Seis opiniones de famosos escritores sobre Los afincaos* (Ediciones del Teatro del Pueblo, 1942).



Jorge Miguel Couselo

En el cementerio de Hollywood, entre las palmas de unos mangos y los tiosos tallos de una brazada de bambúes, se recortó la línea de una estatua de bronce. Desnuda. Erecta sobre la puntilla de los pies, apoyados en una esferoidal representación del planeta. El rostro cubierto por los repliegues de un velo.

Es el sepulcro de Rodolfo Valentino.

El aniversario de su extinción, cumplido hace pocos días, pasó inadvertido por completo.

¡Rodolfo Valentino!

¡Qué débil es la memoria de los hombres! Allí, perdido entre los cables de la página verde de un diario de Lima, encontré la noticia. Y el autor agregaba:

"Este, como todos los años, se hizo presente en la tumba del actor una mujer enlutada, con el semblante velado por un espeso velo negro, que depositó un ramo de flores en la tumba desierta. Como de costumbre, la visitante se negó a decir quién era y de dónde venía".

¡Es impresionante ver hasta qué punto puede desaparecer un hombre! Por el hecho de su fatalidad y repetición, la muerte física carece de importancia. Pero la que espanta por su significación implacable es la muerte en la memoria de los vivos. Hace quince años, el anuncio del estreno de una película donde Rodolfo Valentino era protagonista, atraía muchedumbre de mujeres. Sus enamoradas le escribían carretadas de cartas. Había mujeres tan enloquecidas imaginativamente por el actor, que ni las recias tundas de sus maridos conseguían situarlas en la realidad. Ese hombre, que tenía el rostro de una alta doncella orgullosa y que si se hubiera vestido de mujer hubiera trastornado a muchos hombres, hacía más devastaciones en el corazón de las mujeres que un elefante en una plantación de arroz. Todas sus caracterizaciones eran un prodigioso y estudiado hallazgo para estremecer la sorda sensibilidad de las multitudes.

Había que verle, por ejemplo, bailando un tango, disfrazado de "gaucho" en **Los cuatro jinetes del Apocalipsis**. Aquel gaucho con mesuradas bombachas, una faja con flecos colgando a un costado, camisa de seda blanca y sombrero de alas planas a lo "cantaor", podía indignar a nuestros devotos de lo autóctono, pero las colegialas quedaban definitivamente idiotizadas al contemplarle. En verdad, él era infinitamente más lindo que la joven de brazos

desnudos y racimo de claveles pegado a la nuca que bailaba en su compañía. ¡Y en **El hijo del Sheik**! Jamás se había visto antes de entonces a un hombre poner los ojos en blanco de esa manera, ni despegar los tímidos labios como si le consumiera las entrañas una sed inextinguible. Aquello era la apoteosis del romanticismo en el más deleznable de sus aspectos.

Las mujeres salían de los cinemas de verlo a Rodolfo, entraban en sus casas, tropezaban con las barbudas fachas de sus maridos y, en plena descomposición de sentimientos, les declaraban:

"Es necesario que nos separemos. Esto no puede continuar así".

Esa sombra destruyó la paz de muchos matrimonios. Provocó pasiones ridículas, disparatadas, si se quiere, pero que llegaban hasta las lágrimas en la elemental comprensión de sus protagonistas.

Hubo un momento en que una especie de epidemia, peste o cólera valentinesca, diezmó los corazones de infinidad de mujeres, y los carteros de California gimieron bajo el peso de los tremendos fardos de cartas que las admiradoras le enviaban al ídolo.

Como es natural, el ídolo ni leía, ni alcanzaba a ver los bultos de correspondencia que, pesados al kilo, le permitían a sus empresarios justipreciar al gramo el grado de popularidad del astro.

Desde un punto de vista artístico, no podría encontrarse un actor menos artista ni menos expresivo que éste. Uno se siente tentado a afirmar que el destino lo había creado para demostrar la estupidez de las multitudes, o a lo que puede llegarse en la negación del arte. Pero iba destinado a la falta de sensibilidad de millones y millones de espectadoras de todos los continentes, que nada sabían de belleza y que estaban atosigadas por la fealdad cotidiana de cuatro muros.

Y cumplió su fin.

Fenómeno curioso. Y éstas, éstas que le quisieron con tanto ardor, o que creyeron quererle, estas simples mujeres, que en un momento todo lo hubieran abandonado por él si él se hubiera acercado a ellas y les hubiese hecho una seña, han sido las primeras en olvidar, no sólo la fecha de su extinción, sino también la de su existencia. Habladles de Rodolfo Valentino y las veréis hacer un esfuerzo para recordar una crisis que ellas creyeron espiritual y que en el fondo no pasó de ser una sugestión.

Los afincaos, es la historia de un ultraje a la dignidad humana, cumplido en las montañas del lejano norte argentino.

Leónidas Barletta, director de la película, abre con esta realización la página más sorprendente de su carrera de director artístico.

Ante un argumento susceptible de resonancias melodramáticas, debido a características de estructuración que Barletta ha respetado consecuente con su principio "el artista al servicio de la obra", el director del Teatro del Pueblo, que dirigía por vez primera una película, ha construido una obra maestra de amplitud bárbara y tonalidad revolucionaria. El espectador llega a olvidarse que asiste al pasaje de un film, y tiene la humillante sensación de convertirse en testigo de un crimen cuya posibilidad social no puede menos de sonrojarse.

¿Cómo ha logrado Leónidas Barletta estos resultados? Sacrificando la metáfora fotográfica que es el talón de Aquiles de los directores con complejo de contemporaneidad. En realidad, Barletta no se ha hecho ninguna concesión, no se ha complacido en un somero juego de sombras. La película es brutal y vertiginosa como un match de pesos livianos.

Es lógico. Al suprimir la metáfora fotográfica, Barletta ha disminuído la frecuencia de los interespacios que quiebran la violencia de la acción dramática, y entonces el film se convierte en una sucesión de efectos. Los personajes cruzan su acción con velocidad de batalla. ¡Sin embargo, qué despacio se mueven!

No puede señalarse una sola concesión al público. ¡Y es una película eminentemente popular!

Barletta sacrificó, para lograr esa atmósfera de realismo cruel, rollos de paisaje e imágenes fotográficas, con la misma severidad que Flaubert sacrificaba adjetivos. Ha tenido la genial humildad de reproducir la obra, de transformarse en escrupuloso servidor de la obra, pero al suprimir la literatura fotográfica, ha conseguido un máximo relieve de acción y todos los personajes que él desplaza en ese clima feudal norteno, se nos quedan dibujados en el fondo de la retina, con la tremenda afirmación de su presencia.

Una vez más, Barletta y sus magníficos compañeros del Teatro del Pueblo, han triunfado, con naturalidad. Ahora con esa misma naturalidad deben prepararse para afrontar la batalla que les prepara el Odio, la Envidia y la Incomprensión.

Roberto Arlt vestido de árabe en **Marruecos (1935)**, adonde fuera enviado por El Mundo

por Daniel López

Una evocación del Buenos Aires de antaño, de la naciente gran urbe porteña de comienzos de siglo, tan llena de recuerdos para quienes la conocieron, y de sugerencias para quienes vinieron después: costumbres, relaciones familiares, psicología de pueblo... Todo se ha transformado enormemente; para bien: dicen las nuevas generaciones; para mal: dicen siempre los viejos... Ese contraste entre la ciudad romántica de ayer y la metrópoli cosmopolita de hoy, es lo que hemos intentado destacar en este film puramente argentino".

Con este texto introductorio Manuel Romero y los estudios Lumiton presentaron **Los muchachos de antes no usaban gomina** el 31 de marzo de 1937 en el cine Monumental, esto es, hace sesenta años. Era el quinto film que el popular comediógrafo, revistero y director teatral realizaba para esa productora en la que hizo la mayor parte de sus cincuenta largometrajes y, por cierto, el de mayor presupuesto antes y después.

Se trataba de una adaptación de la pieza que Romero había escrito en colaboración con Mario Benard y estrenado diez años antes. En 1926, la poderosa compañía que encabezaban Enrique Muñio y Elías Alippi se disolvió por diferencia de criterios de ambos actores. En el año en que estuvieron distanciados, Alippi se estableció en el San Martín al frente de la Compañía Argentina de Revistas de Gran Espectáculo, y eso, revistas, es precisamente lo que ofrecía, muchas de ellas escritas por Alippi mismo.

El viejo Muñio, por su parte, arrendó el teatro Buenos Aires de Cangallo al 1000 y formó la Compañía Argentina Enrique Muñio. Debutaron en abril y hasta comienzos de noviembre estrenaron diecinueve piezas ligeras de autores nacionales –excepto *Allá en el bajo una noche*, adaptada de Gorki–, de las cuales *Los muchachos de antes no usaban gomina* fue la número 18. Ocurrió el jueves 21 de octubre de 1926, a las 22, según puesta en escena de Félix Blanco y con un elenco que omite los nombres de los actores mencionándolos como "señora Muñoz", "señorita Iturrat" o "señor De Angelis".

Presentada como una "evocación cómico-sentimental de tiempos mejores, en cuatro cuadros", ofrecía una saga familiar a través de veinte años. Contaba la historia de Alberto Rosales (Muñio), un "niño bien" a punto de recibirse de abogado, con novia formal y mucho dinero entre ellos, que gusta pasar las noches en compañía de su amigo Ponce en bailongos arrabaleros en los que se escucha y baila tango, un nuevo ritmo que su encompetada familia condena fervorosamente. La noche en que cumple 25 años, Alberto y Ponce escapan a lo de Hansen, lugar donde se dan cita los malevos de turno: dos de ellos están a punto de disputarse (cuchillaje incluido) a la Mireya. Alberto interviene y se la lleva, iniciando una relación clandestina que finaliza un par de años más tarde por cobardía del protagonista. Los años pasan: Alberto se ha casado con quien debía, es padre de dos hijos y gana fortunas mientras la Mireya pasa de hombre en hombre hasta que, veinte abríles más tarde, en medio de una total decadencia, apenas es reconocida por Alberto en otro bailongo nocturno al que ahora llaman *bóite*. En el final de fiesta, Agustín Iruta cantaba *Tiempos viejos*, tango que Romero escribió para la ocasión y al que Francisco Canaro puso música¹.

Entre las señoras y señoritas del elenco figuraban Gloria Faluggi, Pepita Muñoz y Carmen Valdéz, y entre los señores Juan Bono, Totón Podestá, José de Angelis, Miguel Coiro, Carlos Betoldi y Arturo Arcari. El importantísimo personaje de la Mireya fue animado por Susana Iturrat, actriz que no hizo carrera y que, según el especialista Leo Vanés, era hija de un estanciero al que hizo invertir algunos dineros en la puesta para acceder a la Mireya.

Los muchachos de Munro

Romero comenzó a rodar el film el 5 de agosto de 1936 en los decorados que el arquitecto Ricardo Conord diseñó tratando de que parecieran fastuosos. Por cuestiones de cartel, el reparto lo encabeza ahora Florencio Parravicini, al que el director adjudicó el papel de Mocho Ponce, el fiel, veterano amigo del protagonista². Alberto Rosales fue animado por Santiago Arrieta y en el papel de Mireya debutó en cine Mecha Ortiz, en un personaje que de algún modo marcaría su posterior carrera en el cine: Mireya fue un prototipo para la Ortiz. Irma Córdoba haría una muy modosa novia, Martín Zabalúa un ceñudo Rosales padre, Aurelia Musto la casi inexistente madre, Roberto Blanco el guapo Rivera, Niní Gambier la hermana, Alfonso Pisano el hipócrita cuñado, Mary Parets y Pedro Laxalt los

hijos de Alberto veinte años después y, entre otros, Eduardo de Labar, Fernando Borel y Julio Medoya animando tres personajes reales, respectivamente Hansen, Jorge Newbery y el *Pibe Ernesto*, un músico de la época.

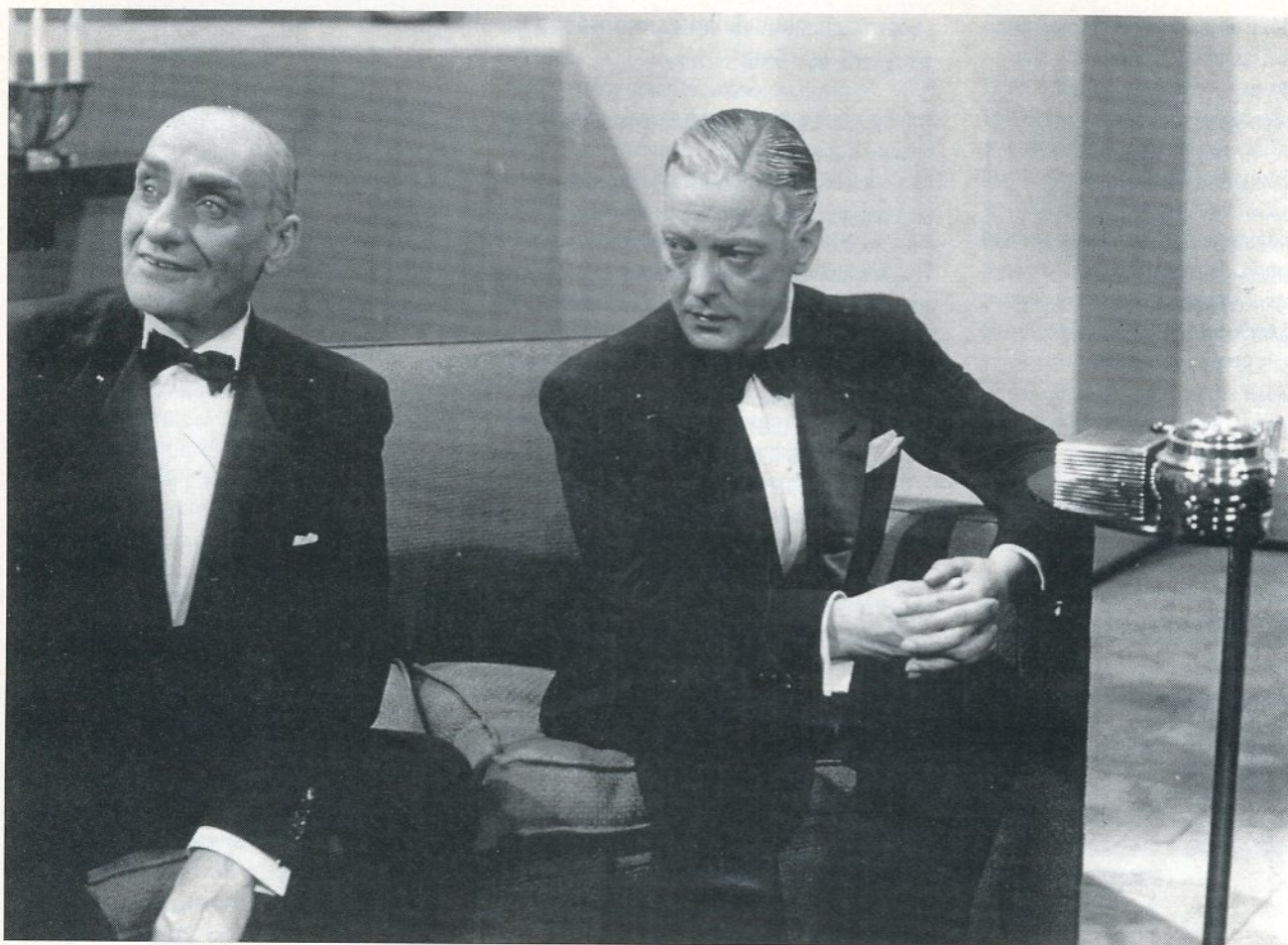
El film resultó uno de los mejores de Romero. Aquí no estaba al servicio de una figura estelar ni debía inventar una excusa argumental para justificar letras de tangos. La historia que contaba partía de sus propias vivencias, de los ambientes que frecuentaba; le daba posibilidad de continuar su eterno discurso sobre la tilingüería de las clases altas y los buenos sentimientos de las bajas; también convocar la nostalgia, aun en 1936: Romero siempre fue viejo. La mansión de los Rosales es el decorado principal, que se alterna con una larga secuencia en lo de Hansen, el bulín de la Mireya y Alberto, la quinta donde la snob señora de Rosales hace una *kermesse* en beneficio de las víctimas de Verdún, breves secuencias en un parque público, un teatro, una calle, una iglesia y, ya sobre el final, la nueva casa *art-déco* de Alberto, una *bóite* y un boliche en la Boca.

Los muchachos de antes no usaban gomina se sigue viendo con placer, una de las condiciones que caracterizan a un clásico. Es como repasar un álbum de fotos viejas, fotos parlantes en las que destacan frases cómicas, sentimentales, costumbristas, grandilocuentes: "*Esa danza inmoral que asquea a las personas decentes*" (sobre el tango), "*No pierdan el tiempo que tienen que ir hasta Flores*" (a la familia de la novia), "*Dicen que de buena familia*" (por Mireya), "*Si tu padre llegara a saber lo nuestro...*" (Mireya a Alberto), "*No debo estar hecha para la felicidad*" (Mireya), "*El rango que nos pertenece*" (la esposa), "*A mí me gusta Theda Bara*" (el hijo de Alberto, cuando niño, al volver del "cinematógrafo"), "*Este ambiente es muy americano*" (Ponce, en una *bóite* de 1936), "*¿Melo regalás?*" (una puta francesa ante todo lo que pueda sacarles a Alberto y Ponce), "*He cambiado mucho, ¿no es cierto?*" (Mireya, hacia el final).

Hay alusiones a las modas (el té de la 5, costumbre importada de Londres; el automóvil; el box; el cine), a la primera guerra mundial, a personajes del momento. Hay toques de humor depositados sobre el personaje del cuñado y también sobre un mozo en lo de Hansen y un oficial de policía al que los guapos ridiculizan. Parravicini no se excede y hasta se da el gusto de una escenita tirando al blanco, un *hobby* del actor. *Tiempos viejos* se escucha en dos oportunidades, primero por Hugo del Carril en la radio y después por Roberto Páez en el boliche de la Boca. Y Mecha Ortiz está sencillamente sublime.

Las consecuencias

La primera fue inmediata: el 16 de diciembre de 1926, la Compañía Nacional de Revistas Ultra-Modernas encabezada por Azucena Maizani estre-



naba en el Hippodrome de Carlos Pellegrini y Corrientes una pieza de Enrique Randó titulada *Los muchachos de antes llenaban el circo*.

Mucho después, en 1948, Romero filmó **La rubia Mireya** para Argentina Sono Film. El título es una de las pocas coincidencias: las otras, Mecha Ortiz y Amalia Bernabé en el elenco, la época (1918-1934); el apodo ("las amigas de la Academia me llaman Mireya"), *Tiempos viejos* (cantado por Antonio Maida), el apellido Ponce, una alusión ("ya no somos los de antes"). Mecha es aquí Ana María Peña, mujer con "*desbordes liberales*" que incomodan su "*remanso burgués*"; se casa por obligación, enviuda, le quitan a su hija, recorre el mundo como amante de Fernando Lamas, "*un parásito*" que ha "*derrochado una fortuna*" y ahora trampea jugando póker. En el final, la hija vuelve a quererla pero ella sigue su errático camino junto a Lamas. Con Niní Marshall en lugar de Elena Lucena, el film hubiera podido ser otro vehículo para Catita.

El 15 de junio de 1963, en el teatro Montevideo, Homero Cárpena puso en escena otra versión de la pieza original, con Enrique Serrano como el Mocho, Roberto Escalada como Alberto y Alejandra Fernández Blanco como Mireya.

En 1975, José Martínez Suárez realizó una comedia notable con Mecha Ortiz en el elenco: en homenaje a los años que ambos pasaron en Lumiton, la tituló **Los muchachos de antes no usaban arsénico**.

Mireya en colores

En 1968 Enrique Carreras había dejado atrás los magros presupuestos con que se manejaba en la productora General Belgrano y era director contratado de la empresa de los Mentasti, Argentina Sono Film. Era más que evidente que le gustaba filmar viejos éxitos: **Pecadora** (1955) sobre **Una mujer cualquiera**, con María Félix; **Angustias de un secreto** (1959) sobre un viejo folletín mexicano; **Mi primera novia** (1965) sobre **Adolescencia** de Francisco Mugica; **Del brazo y por la calle** (1965) sobre la pieza de Armando Moock ya filmada por los mexicanos; **Ya tiene comisario el pueblo** (1966) sobre el sainete de Martínez Payva; **Quiere casarse conmigo...?!** (1966) sobre la obra de Abel Santa Cruz y el film de Carlos Schlieper **Los ojos llenos de amor**; **Matrimonio a la argentina** (1967) sobre una pieza de Fodor vastamente filmada, incluso por Schlieper como **Cuando besa mi marido**; **Un muchacho como yo** (1967), sobre su propio **Ritmo, amor y picardía**.

Para su desangelada versión de **Los muchachos de antes no usaban gomina** (1968) contó con un enorme presupuesto, mayormente gastado en vestuario, en pelucas y tinturas, en cantidad de extras, en película color. Precisamente: salvo el color y los actores, a simple vista es difícil diferenciar su film del de Romero, al punto que más que de una *remake* es pertinente hablar de una copia al carbónico. Carreras y su libretista Norberto Aroldi parecen haber tomado el viejo guión de Romero, al que copiaron aplicadamente secuencia por secuencia. Los diálogos son en un noventa por ciento los mismos, las referencias históricas y costumbristas también y hasta los chistes ya envejecidos en el '36 permanecen, inmutables, en 1968. Carreras ni siquiera se enteró de que, mientras él filmaba encerrado en sus estudios de Sono, en París explotaba el Mayo '68, por lo que repite *Sobre las olas*, el bombín del policía en lo de Hansen, el gigante que baila con la petisita, el portero negro que saluda en inglés.

Susana Campos es una estupenda Mireya, Rodolfo Bebán un convincente Alberto, Néstor Fabián canta *Tiempos viejos* y tres actores del film de Romero vuelven a aparecer en la copia de Carreras: Osvaldo Miranda, que en 1936 apenas bailaba con la hija de Alberto en la *bôite*, es ahora —con justicia— un magnífico *Mocho* Ponce; Amalia Bernabé, que entonces era una dama de beneficencia, canta y baila en la secuencia a lo musical que ►

◀ Carreras despacha en un parque; y Alfonso Pisano, que en la versión original hacía el cuñado, aparece apenas un instante en lo de Hansen. Carreras incurre en un par de descuidos (los créditos omiten al coautor Benard; Mireya no besa a los chicos aunque digan que así lo hizo), practica el autobombo ("No es fácil andar con ella del brazo por la calle") y rinde el debido homenaje: "A la memoria de Manuel Romero, siempre de pie en la vigencia de sus obras, con el reconocimiento de quienes pretenden un auténtico cine nacional". Afortunadamente, fue el único film que le copió.

Notas

1. En *Letras de tango: selección (1897-1981)*, José Gobello indica que en el estreno de la pieza original, fue cantado por José Muñoz.

2. En la obra, el Mocho y Ponce eran distintos personajes, respectivamente interpretados por Totón Podestá y P. Santalla.

Los muchachos de antes no usaban gomina (Argentina, 1936)

Compañía productora, distribuidora, estudio y laboratorios: SA Radio Cinematográfica Argentina Lumiton (Buenos Aires).

Dirección y guión: Manuel Romero, sobre pieza teatral homónima de Manuel Romero y Mario Benard. fotografía y montaje: Francisco Mugica. asistente de cámara: Pedro Marzialetti. escenografía: Ricardo J. Conord. música: Alberto Soifer. tema musical: "Tiempos viejos", tango, música de Francisco Canaro, letra de Manuel Romero. jefe de laboratorios: Jorge Carlos Lemos. rodaje: del 5 de agosto al 2 de octubre de 1936. estreno: 31 de marzo de 1937, cine Monumental. duración: 90'.

Elenco: Florencio Parravicini (Gervasio Ponce, "Mocho"), Santiago Arrieta (Alberto Rosales), Mecha Ortiz (Mireya), Irma Córdoba (Camila Peña), Martín Zabalúa (Carlos Rosales), Aurelia Musto (Elvira de Rosales), Roberto Blanco (Ernesto Rivera), Nini Gambier (Inés Rosales), Alfonso Pisano (Eduardo García Fuentes), Mary Parets (Lucy Rosales), Pedro Laxalt (Jorge Rosales), Juan Mangiante (coronel Peña), Margarita Blanco (la Garmendia), Chola Asencio (la Flora), Eduardo de Labar (Hansen), Fernando Borel (Jorge Newbery), Julio Medoya (el Pibe Ernesto), Isabel Figlioli (Lulú, la francesa), Luis Fagioli (oficial) y, no acreditados, María Vitaliani (Sara de Peña), Homero Cárpena (el cajetilla Salinas), Jorge Lanza (amigo de Rivera), Amalia Bernabé (señora de la beneficencia), Osvaldo Miranda (joven que baila con Lucy), Roberto Páez (cantor I), Hugo del Carril (cantor II).

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

*Audiación dedicada a la historia,
la estética, la ética, y si fuera posible,
la espiritualidad tanqueras.*



DENDE
EL VIENTRE
DE MI MADRE

TALLER de FOTOGRAFIA

Laboratorio B&N
Iluminación
Retratos
Básicos

Cursos reducidos

**Prof.
Diego
Wolfson**

Solicitar entrevista al 833-7585

Buenos Aires, febrero 21 de 1997

De mi consideración:

Me dirijo a Uds. con motivo del extenso artículo que César Maranghello publicara en los números 21 y 22 de esa revista y que tiene como base el texto *Un melodrama argentino (Biografía de Fanny Navarro)*, elaborado por el autor, en colaboración con Andrés Insaurralde.

Desde el 18 de marzo de 1971 nadie se había ocupado por reseñar la carrera de una actriz que merece ser recordada como algo más que una mujer que se buscó un ambiguo socio capitalista. Desde esta perspectiva, lo escrito por Maranghello es bienvenido, sobre todo porque pone las cartas sobre la mesa con respecto al episodio *Deshonra*, al mito de las listas negras supuestamente confeccionadas por la actriz, a tanta mentira, en fin, urdida en torno a esta figura. Resultaba penoso verla en el ínfimo rol de Moira en *Mujeres en presidio*, en especial porque el marido de Mirtha Legrand había prestado a Alejandro Romay el comienzo de *Deshonra* para la presentación de esa tira. Ninguna humillación le fue ahorrada. Luego del accidente a las puertas de Canal 9, la revista *Primera Plana* publicó un artículo con el siguiente título: *La diva se derrumba*.

Sin embargo, podrían hacerse ciertas objeciones a Maranghello. Si bien es cierto que hay trabajos de Navarro que resultan de veras atractivos –*Ambición*, *Mujeres que bailan*, *Deshonra* y, muy especialmente, *Marta Ferrari*–, la biografía de Amadori sobre Marquita Sánchez de Thomson de Mendeville resulta ligeramente deleznable, con los peores vicios del cine de época en todos los rubros. Cuando Amadori señala que “ninguna que empezó conmigo de más llegó a menos” se está olvidando de Fanny Navarro y de *El grito sagrado*.

Por otra parte no se alcanza a entender por qué razón Maranghello quiere ofrecer la imagen de una mujer que militó en el peronismo porque estaba enferma o era afectivo-dependiente. ¿Debe entenderse que Hugo del Carril o Silvana Roth, pongamos por caso, padecían de algún problema psíquico? Porque la hoy tan vapuleada “mandona máxima” del país tenía millones de seguidores y los votos no habían disminuido precisamente en las segundas elecciones. El meneduhaldismo es una pesadilla tan espantosa que ha logrado resucitar los viejos miedos pequeño-burgueses que se agregan ahora al carnaval posmo de una *Banania* con la identidad del narcotráfico. Pero no confundamos los tantos.

Fanny Navarro fue peronista hasta su muerte y en esto es admirable, no importa lo que digan las actuales posiciones a la manera de octubre de 1955. Este es un país en el que los que no se venden suelen terminar mal. Tal vez no haya sido intención del autor el ofrecer a la actriz como *víctima-de-las-circunstancias* pero esto es lo que se deduce. En todo caso y a juzgar por lo que hoy se ve en cuadro, Navarro resultaba demasiado frágil para asumir las responsabilidades que aceptó sin que nadie la obligara. Entre los graves errores de aquel peronismo se contabiliza el haber fomentado males que parecen en-

démicos en los círculos políticos, intelectuales y artísticos: la obsecuencia, la delación, el arribismo. Las *listas negras* son una consecuencia de estos factores. Reducirlas a la ira de una Eva Perón tronante parece un tanto ingenuo. Porque se precisa una corte de aduladores para que tales medidas se hagan efectivas. No basta con un Apold supuestamente enfermo, al decir de los beneméritos Mentasti. Lo que el artículo de Maranghello insinúa podría generar incógnitas: ¿luego del 26 de julio de 1952 la situación mejora?; ¿qué grupo de poder interviene en el episodio Juan Duarte y hasta qué punto Navarro sabía lo suficiente como para ser considerada un peligro? No es casual que luego de ese mutis-por-el-foro la actriz pudiera filmar sólo *Marta Ferrari*. Naturalmente que no se puede pedir a Maranghello que responda semejantes preguntas en un artículo que tiene otra finalidad. Tampoco que aclare quiénes dependían económicamente de Navarro. Antes que un melodrama donde existen caprichos y arbitrariedades en la trama, lo ocurrido con esta figura es una *tragedia* frente a la que se siente un nada curioso sentimiento de temor: no basta con ver que alguien cae para no levantarse. Es necesario pisotearla hasta que muera. Ninguno de los integrantes de aquellas *listas negras* tuvo semejante destino. Lo que ha hecho Maranghello era necesario. Ahora sólo hace falta rigor histórico para ubicar a la actriz en el centro mismo de la tormenta. Cuando ella muere el peronismo sigue proscripto todavía. Sin embargo, la mayoría de las viejas figuras militantes había recobrado su cartel. ¿Es posible creer que su hundimiento se debe únicamente a un *estado clínico de pánico*? Existieron los Fernández Alvarinos, los Marco Denevi y los Francisco Petrone, todos ellos paladines de esa curiosa *democracia* que pone al descubierto los estamentos fascistas de esta sociedad en la que vivimos. ¿O vamos a seguir creyendo en el viejo cuento del *liberalismo* a la Victoria Ocampo? La caída de Navarro es una prueba más –y hay tantas– de que ese *liberalismo* nos puede suprimir en cualquier momento mientras aplaude un golpe de estado. En 1989 Eduardo Meilij ofreció un panfleto titulado *Permiso para pensar* –en el Cuyo de Boedo el administrador se excusó diciendo “*Nos pagan por pasarla*”–. Y ahí estaba Fanny Navarro en algo que se decía era de exhibición obligatoria bajo el peronismo. Lo radicales entregaban cómodamente el país al meneduhaldismo mientras fingían aterrorizar a los cines semivacios con las viejas *gárgolas* del pasado. Y ahí estaba ella, convertida en un *monstruo*. Por enésima vez. A pesar de las objeciones, sólo cabe el agradecimiento para con Maranghello. Luchar contra el olvido puede ser también una manera de derrotar la injusticia.

Abel Posadas

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

Estimados amigos:

Tengo el enorme placer de escribirles por primera vez. Soy lector de *Film* desde hace casi dos años y debo decirles que a mi gusto es la mejor revista del medio, puesto que dentro de la subjetividad que tiene cada autor de las diferentes notas tienen un enfoque objetivo y serio. En realidad lograron que uno espere la salida de film con ansiedad, sabiendo que uno va a disfrutar de una revista que habla de cine con una seriedad y un análisis tal que uno se siente como entre amigos. Por eso el encabezado.

En la invitación que ustedes hacen para el correo incluyen peticiones y ahí va la primera: en el mes de mayo me voy a ir a vivir a Ushuaia, Tierra del Fuego con motivo de dirigir a F.M Nueva Artika 101.5 Mhz y me gustaría no perder este vínculo con ustedes. Yo estuve en esta ciudad y creo que hasta ahí no llegan y quisiera ver la posibilidad de que me hagan llegar *Film*.

Quiero aprovechar la oportunidad para felicitar y saludar a Sergio, que me hace disfrutar tanto con sus notas y sus análisis que son clarísimos y están concebidos con un humor como casi nadie en estas latitudes.

Vaya también un saludo para Paula, Fernando y todos aquellos que hacen *Film* y de alguna manera nos deleitan cada dos meses o cuando puede salir la publicación. Muchas gracias.

Oscar Mauricio Petit

correo

Eastman

EKKR

F I L M

S Y S T E M

B Y K O D A K