Film

JOHN WOO:
CONTRACARA
ZOETROPE
EL SUEÑO DE COPPOLA
FESTIVAL DE GRAMADO
CINE EN URUGUAY
DOSSIER
CINE DE ANIMACIÓN
Ren&Stimpy
Marvel
Ghost in the Shell
Richard Williams
más
guía de cable
estrenos
William S. Hart

TERROR Y SUSPENSO

Darío Argento, la restauración de Vértigo, la adaptación de Psicosis y el anticipo de Scream, el nuevo film de Wes Craven

Film28 Año 5 Septiembre 97 Uruguay $40 Chile $2.000 Paraguay 10.000GS $7

La más exótica flor silvestre se abre lentamente hasta convertirse en toda una mujer. Cientos y cientos de delfines juegan a la mancha submarina. Un sol radiante se derrite de sólo saber que se está acercando al horizonte. Y existen todavía 5000 imágenes fílmicas más, algunas ni siquiera pueden describirse.

Open your mind... Dejá que el Image Bank entre en tu imaginación !!!

THE IMAGE BANK®
ARGENTINA
Film

Unico banco de fotografías ilustraciones y cine publicitario
Jorge Fisbein Representaciones S.A.
Alsina 943 - 3º piso - (1088) Buenos Aires/Argentina • Tel. (01) 345-0454/55/56 • (01) 334 4099/8121/1817 • Fax en todas las líneas

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

Sumario

6 **Malón**

Lone Star de John Sayles, música, ficción por TV, **Syndrome** de Darío Argento, **Tierra dura**, William S. Hart, el regreso de **Vertigo**, y **Contracara** de John Woo.

16 **Festival de Gramado**

El festival latino cumple 25 ediciones y Paraná Sendrós estuvo allí para contarlo.

20 **Scream**

El último film de Wes Craven se debe casi por completo al cine de terror de los '70. Primicia de Diego Curubeto.

24 **Uruguay**

Los realizadores montevideanos Aldo Garay y Alvaro Buela, ganadores de un concurso de estímulo a la producción uruguaya, narran sus respectivas experiencias en entrevista con Elvio Gandolfo.

32 Dossier **Cine de animación II**

El programa *Caloi en su tinta* ha vuelto con renovados bríos y lo celebramos con este *dossier* tal vez caprichoso pero seguramente innecesario. Pablo Rodríguez Jáuregui y Fernando Martín Peña se internan en la historia de Ren & Stimpy, elogian la fiel quietud de los dibujos del Capitán América, rescatan el largometraje japonés **Ghost in the Shell** e investigan el caso del mejor dibujo animado de todos los tiempos. Por último, Juan Manuel Antin (alumno de la Escuela de Avellaneda) evalúa las posibilidades de estudiar animación en Buenos Aires.

46 **Bloch & Hitchcock**

Psicosis de Robert Bloch y **Psicosis** de Alfred Hitchcock, bajo la lupa de Sergio Wolf.

50 **Coppola & Zoetrope**

La dolorosa relación entre un realizador y su estudio, documentada por Fernando Chiappussi.

56 Cine y literatura argentina **Petit de Murat**

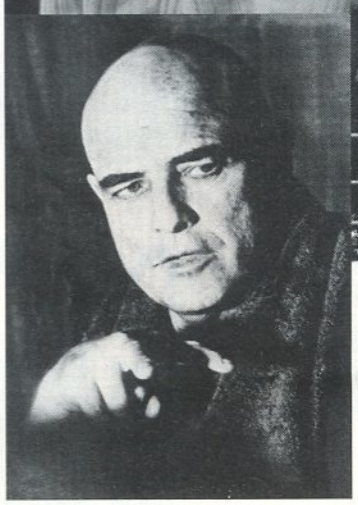
Un lúdico texto sobre Charles Chaplin, rescatado por Jorge Miguel Couselo.

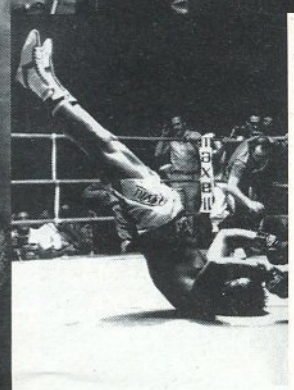
60 Clásicos nativos **Fuera de la ley**

El clásico policial de Manuel Romero, no sería totalmente de Manuel Romero. Un caso para el investigador Abel Posadas.

64 **Cable & estrenos**

Cine para septiembre y el repaso de los estrenos de agosto.





Film28

Septiembre 97

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

NEW FILM

CINE CLASICO
Y DE AUTOR
MAS DE 3000
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
Juan Manuel Antin
Fernando Chiappussi
Jorge Miguel Couselo
Diego Curubeto
Marcelo Dos Santos
Elvio E. Gandolfo
Rubén Herskovits
Christian Kupchik
María Eugenia Lara
Alejandra Marino
Nora Mazziotti
Fernando Pereyra
Sergio Francisco Pineau
Abel Posadas
Pablo Rodríguez Jáuregui
Paraná Sendrós
Gustavo Sigal
Sergio Wolf

Corresponsales:
N.York
Gabriela Chistik
Los Angeles
Guillermina Zabala
Alemania
Claudia Palozzo
Holanda
Alejandra Szir
París
Valeria Ciezar

Impresión
Sociedad Impresora Americana

Distribución
Capital
Vaccaro Sánchez & Cia. (☎ 342-4031)
Interior
Disa (☎ 304-4973)

en la tapa:
Alfred Hitchcock

en la página anterior:
Ren & Stimpy, *Scream* de Wes Craven, *Face-Off* (Contracara) de John Woo, Marlon Brando en *Apocalypse Now*, *Bichuchi* de Aldo Garay y el dibujo japonés *The Gost in the Shell*

Film es una publicación de Marienbad S.R.L. Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual en trámite.
Los artículos firmados representan la opinión de los autores y no necesariamente la de la revista. **Impreso en Argentina.**

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

● *material inédito*

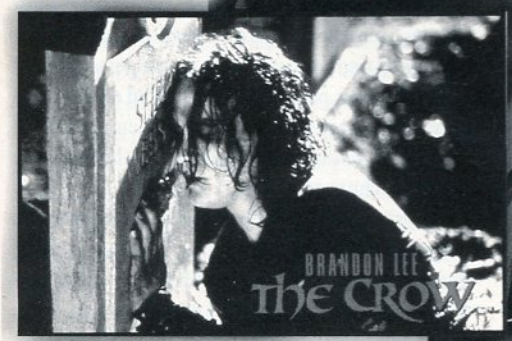
EE. UU.
Premier
Cinescape
Sci-Fi Universe
Fangoria
Filmfax
Cult Movies
Cinefex
Femmes Fatales
Cinefantastic
Dreamwatch
The scream factory
Starlog

Publicaciones especializadas en simultáneo con los países de origen.

ESPAÑA
Fotograma
Imágenes
Cinemanía
Cinerama
Dirigido
Nosferatu
Interfilms
Mundo Canalla
SFX

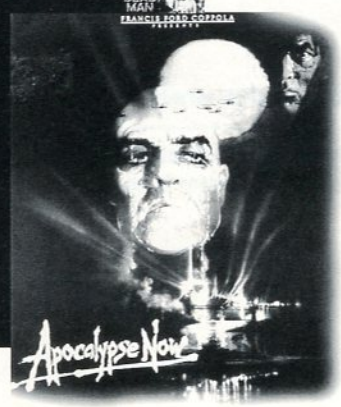
INGLATERRA
Cult Times
Shivers
Starburst
SFX
Film Review

FRANCIA
Mad Movies
Impact
L'ecran fantastic



POSTERS

VIDEOS



CARTELES

•Horario: Abierto de lunes a sábado de 9:00 a 23:00 hs; domingos, de 14:00 a 23:00 hs

- •Guías
  Scripts
  Movies guide
  Leonard Maltin
  Martin Porter
- •Makings Of
- •Libros de actores y directores

● Envíos al interior

LA NUEVA ERA DE CAMELOT EN CINE

Camelot
CINE & COMICS

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

Av. Corrientes 1388 (esq. Uruguay) • (1043) Buenos Aires • Tel.: 374-6152

láser de entre los muertos

Sobre *Vertigo*, de Alfred Hitchcock
por Diego Curubeto

Desde comienzos de los años '90 la restauración de films fotografiados en colores, y generalmente rodados en pantalla ancha, se ha convertido en una obsesión para cinéfilos obsesivos como Martin Scorsese. Las películas de la era del CinemaScope sólo se han vuelto a ver en televisión o en video, con sus encuadres originales modificados, y con los colores lavados por el paso del tiempo. Scorsese se ocupó personalmente de restaurar películas como **El Cid** de Anthony Mann, que hace poco volvió a verse en los Estados Unidos en su duración original y en el formato de Super Technirama 70.

Por su parte, dos de los mayores expertos en restauración, Robert A. Harris y James C. Kats, fueron los encargados de devolver sus esplendores a clásicos como **Lawrence of Arabia** (Lean, 1962), **Spartacus** (Kubrick, 1960) y **My Fair Lady** (Cukor, 1964). Pero en 1994 Harris y Katz se enfrentaron al trabajo más difícil de su carrera: recuperar para **Vertigo**, que muchos consideran la obra cumbre de Alfred Hitchcock, sus colores originales, su formato VistaVision y su banda sonora estereofónica original, pero adecuada a los standards modernos de los cines con sonido digital.

Luego de un trabajo desquiciante, Harris y Katz lograron un resultado que permite apreciar **Vertigo** tal como Hitchcock la había diseñado hace casi cuarenta años. El formato VistaVision con el que se filmó la película en 1957 había sido alterado para los siguientes reestrenos, y los colores se habían deteriorado mucho ya que **Vertigo**, como la mayoría de los negativos de la filmografía de Hitchcock, había estado guardada demasiado tiempo en una bóveda familiar no preparada para preservar ese tipo de material. Los restauradores lograron conseguir

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

un millón de dólares de los estudios Universal, actual propietaria de los derechos de esta producción de la Paramount, y prepararon un lento proceso para convertir esos fotogramas dobles del VistaVision en otro de 70 mm. La tarea requirió volver a grabar parte de la banda de sonido, siempre de acuerdo a las indicaciones originales, por suerte aún guardadas en los archivos de la Paramount.

Martin Scorsese, que había visto **Vertigo** en VistaVision en el momento de su estreno neoyorquino, quedó totalmente conforme. Pero cuando la versión restaurada se empezó a exhibir en los Estados Unidos a fines del año pasado, algunos críticos señalaron que había muchas escenas demasiado oscuras, sobre todo el desenlace en el campanario donde el desafortunado James Stewart pierde dos veces consecutivas a la mujer de sus sueños, Kim Novak. Indignados, Harris y Katz mostraron a algunos de esos críticos los fotogramas de una copia de 1958 y memos con las indicaciones de Hitchcock para los laboratoristas, explicando cuán oscura quería que fuera la escena en cuestión.

Lamentablemente, da la sensación que Universal Pictures no piensa exhibir la versión restaurada de **Vertigo** en los cines de Latinoamérica. Como consuelo para quienes tienen un reproductor de discos láser, en los Estados Unidos acaba de salir un disco con *transfer* cristalino del film, obviamente superior a la edición simultánea en VHS, ya que permite apreciar la música de Bernard Herrmann en la impactante mezcla de sonido digital.

Pero además, el flamante láser de **Vertigo** incluye un documental sobre la restauración, una colección de fotografías e ilustraciones del *storyboard* original del film que se pueden ver cuadro a cuadro, un extraño final alternativo que Hitchcock tuvo que filmar a pedido de la censura extranjera, un *trailer* del estreno original de 1958 y otro del lanzamiento de la versión restaurada. Además, la banda de sonido analógica optativa contiene, en forma simultánea con las imágenes, comentarios de Harris y Katz charlando con Herbert Coleman, el productor del film, más otras intervenciones como las del co-guionista Sam Taylor, Patricia Hitchcock, Kim Novak, y el musicólogo Steven C. Smith, que en los últimos años se ha convertido en el principal estudioso de Bernard Herrmann y su obra. Por desgracia, James Stewart estaba muy enfermo cuando se preparaba la edición, y no pudo participar ni en estos comentarios en *off* ni en las entrevistas del documental sobre la restauración del film.

Entre todos estos *bonus* o "*special features*" del láser quizá lo que más llame la atención es el final alternativo. Luego de la sorpresiva aparición de la monja y la caída de Kim Novak desde el campanario, James Stewart mira desolado al vacío, pero la película sigue con un plano secuencia de unos dos minutos, en el que la amiga del protagonista, Barbara Bel Geddes, escucha en su departamento por radio que el delincuente (Tom Helmore), responsable de engañar e involucrar a Stewart en el homicidio de su esposa, pronto será apresado por la policía francesa. Al escuchar esto Barbara Bel Geddes apaga la radio, y luego Stewart entra a su departamento. Ella le sirve un whisky y él mira la noche por la ventana, sin hablar. La imagen funde a negro y aparece el logo de la Paramount.

El productor Herbert Coleman explica que, como no había referencia a algún castigo para el criminal interpretado por Helmore, un "comité para la censura extranjera" obligó a rodar este final sin que quede muy claro en qué países se vio, si es que realmente se llegó a ver alguna vez en algún lado. Los restauradores lo encontraron junto con el resto de los negativos. En su largo testimonio del *soundtrack* analógico del láser, Coleman cuenta que hubo muchas presiones de la censura con respecto a **Vertigo**. "*La Legión de Decencia estaba especialmente preocupada por la escena en la que Stewart lleva a Kim Novak a su departamento luego de salvarla de su intento de suicidio. No quería que su ropa interior, que Stewart ha puesto a secar en su kitchenette, pudiera ser identificada. Así que tuvimos que tomarnos el trabajo de colgar ropa sin dejar que se vea claramente qué tipo de prenda femenina era. La entidad exigía que los estudios le entregaran cada guión antes del rodaje, y además de ser una gran molestia, también hacían algunas sugerencias realmente hilarantes*".

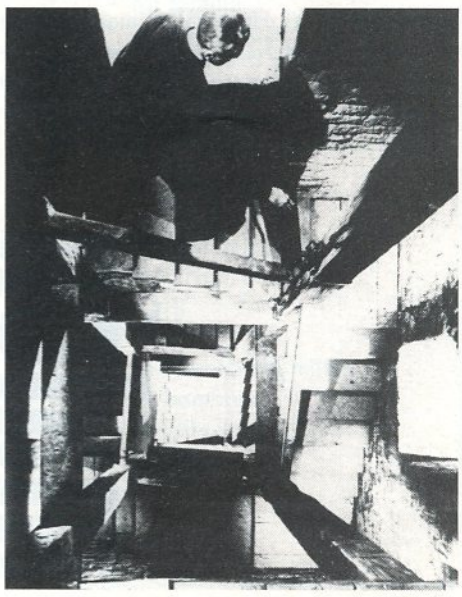
El documental es una producción del American Movie Channel, *sponsor* oficial de la preservación de **Vertigo** junto al whisky Chivas Regal. Martin Scorsese es directivo de este canal de cine clásico, y también aparece hablando de la importancia de **Vertigo**. En casi media hora de duración, el documental también ofrece entrevistas con casi todos los que participan de los comentarios del audio analógico y exhibe fotografías raras como la de Hitchcock mirando por una lupa con el tamaño de un fotograma de VistaVision. Entre otras curiosidades, se la puede ver a Vera Miles en una prueba de vestuario para el film que tuvo que abandonar al quedar embarazada.

Como sucede generalmente en estas ediciones en láser, el audio analógico es la mayor fuente de información, debido a que dura tanto como el film, 128 minutos, y a que al confrontar a los testigos de la producción del film con sus imágenes, se consiguen datos especialmente enriquecedores. Algunos ejemplos:

-Hitchcock no dirigió al menos dos escenas de **Vertigo**. Su propio *cameo* al principio del film, caminando por una calle de San Francisco, fue filmado por el productor Herbert Coleman ("*Lo hizo en una sola toma. En cambio en* **North by Northwest**, *en la que trataba infructuosamente de alcanzar un ómnibus, le tomó dos intentos*"). El productor también filmó la escena de la entrada de Kim Novak en el restaurant donde Stewart la conoce por primera vez. Esto en realidad fue una retoma, y para Hitchcock quedó mal filmado. Según Coleman, "*Cuando Hitchcock filmó originalmente la escena, dejaba que Kim Novak fijara su mirada con mucho énfasis en Jimmy Stewart. Esto luego a Hitchcock le pareció mal, pero como se dio cuenta de ese error durante una proyección en Jamaica, mientras estaba de vacaciones, me pidió a mi que lo retomara quitándole énfasis*

El interior de la torre fatal

Izquierda: **Stewart razonablemente perdido en el rostro de Kim Novak**



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

a esa mirada. Pero al volver a armar el decorado hubo que usar un lente que abarcaba menos cuadro que la toma anterior, y Hitchcock nunca quedó conforme con el resultado". Antes de desenvolverse como productor, Coleman había trabajado como asistente de dirección en varias producciones de la Paramount, como el *western* **Copper Canyon** dirigido por John Farrow en 1949.

-El título original del film era **Listen Darkly**, algo así como **Escucha oscuramente**, pero todo el mundo se quejaba de no entender su significado. Luego Hitchcock optó por **From Among the Death**, una traducción literal de la novela original *D'entre les morts* de Pierre Boileau y Thomas Narcejac, los mismos autores de **Diabolique** de Henri Clouzot y **Les yeux sans visage** de Georges Franju. De todos modos, cuando **Vertigo** se estrenó en los Estados Unidos, varios críticos se quejaron de que era incomprensible.

-Kim Novak quería entender su doble personaje, pero Hitchcock prefería que sus motivaciones le fueran herméticas. Y a Barbara Bel Geddes le decía "*No actúes, no actúes*", por lo que ella se limitaba a mirar arriba o abajo y decir su texto según las indicaciones del director.

-Al músico Bernard Herrmann le costó delegar la dirección de la orquesta que interpretaría su música en manos de Muir Mathieson. Pero había una huelga de músicos en los Estados Unidos que no le dejó opción. Los restauradores reconocieron la importancia que le daba Hitchcock a su compositor al encontrar textos donde el cineasta dejaba sin resolver del todo la columna de sonido escribiendo: "*Aquí el señor Herrmann puede tener algo importante que decir*". Con el paso de los años Herrmann se mostró muy crítico con **Vertigo**. Según su biógrafo, Steven C. Smith, el músico aseguraba que la historia hubiera funcionado mucho mejor en un lugar geográfico de clima tropical más propicio para un amor tan tórrido y obsesivo. También afirmaba que James Stewart carecía de la seducción necesaria para generar una pasión tan carnal en la pantalla, y que el film hubiera necesitado de un intérprete al estilo Charles Boyer. Aunque pocos puedan estar de acuerdo con él, Herrmann se mostró mucho más conforme con el resultado de **Obsession**, la relaboración de **Vertigo** que dirigió Brian De Palma y escribió Paul Schrader, para la que el compositor tambien escribió una soberbia partitura.

-En **Vertigo** Herrmann se salvó por poco de un inesperado aporte musical de la Paramount. El estudio había logrado un Oscar a la mejor canción con el recordado tema *Que Sera, Sera* que cantaba Doris Day en el anterior film de Hitchcock **The Man Who Knew Too Much**, y por lo tanto intentó introducir en **Vertigo** otra canción de los mismos autores, Jay Livingston y Ray Evans. El tema en cuestión se llamaba *What Else Vertigo?* y aparentemente cortaba por completo los climas de romanticismo obsesivo creados por Herrmann para el film. La decisión de incluir o no la canción recayó en Alfred Hitchcock. Los restauradores no lograron encontrar una grabación de esta composición desechada.

-El productor Coleman asegura que durante el rodaje nadie tuvo la menor idea acerca de cómo sería la legendaria secuencia de títulos que diseño Saul Bass. Pero una pista interesante en este sentido la aporta el testimonio de un publicista de la Paramount, quien dice que al principio de la discusión sobre los afiches y el arte publicitario para la campaña del film, Hitchcock fue el primero en señalar esa intrincada figura geométrica luego utilizada por Bass en los títulos.

-Todos los involucrados en el rodaje de **Vertigo** confirman que Alfred Hitchcock nunca miraba por cámara. "*Ni siquiera se sentaba cerca de la cámara*", recuerda la *script* Peggy Robertson. Pero lo más curioso y menos conocido es que Hitchcock tampoco iba nunca a ver los "dailies" o "campeones", es decir el material en bruto que va revelando el laboratorio día a día. "*Él sabía exactamente lo que quería, y por otra parte estaba seguro de que si hubiese algo que no estuviera bien, el montajista George Tomasini, el director de fotografía Robert Burks y yo nos daríamos cuenta*". Por su parte, el guionista Sam Taylor, autor de la pieza teatral en la que se basó el film **Sabrina** de Billy Wilder, recuerda que cuando terminó la última versión del libro cinematográfico de **Vertigo**, Hitchcock le dijo: "*OK, Vertigo ya está hecha*". Al ver la expresión de sorpresa en el rostro de Taylor, Hitchcock insistió: "*Bueno, todavía falta filmarla, pero en mi cabeza ya está terminada*".

-Una de las locaciones más difíciles de encontrar fue la de la misión jesuita donde transcurren las dos escenas con la doble muerte de la mujer amada por el personaje de James Stewart. El lugar elegido, la misión de San Juan Bautista, fue encontrado por la hija del productor Herbert Coleman. El único problema era que el campanario original de la iglesia había sido destruído por un incendio mucho tiempo atrás. Coleman hizo hacer un efecto especial que combinaba una pintura en vidrio utilizada en tomas completivas, más una construcción de material. Con el paso de los años, gracias a la popularidad del film, la misión californiania se convirtió en un sitio de gran atractivo turístico, pero parece que la ausencia del campanario genera una gran decepción en todos los visitantes. Sin embargo el decorado más costoso del film fue el de la oficina del personaje de Tom Helmore, donde lo visita James Stewart al comienzo del film. "*Tenía techo, siete paredes movibles y una ventana donde se veía un ambiente portuario*", explica el productor Coleman.

-La primera versión del cuadro de la misteriosa y triste Carlota tenía el rostro de Vera Miles, a quien Hitchcock esperaba convertir en una gran estrella a partir de **Vertigo**. La actriz fue reemplazada por Kim Novak, pero la pintura de ese cuadro generó una extraña historia de amor. La pintura le fue encargada a un pintor inglés que vivía en Hollywood, y el hombre se enamoró perdidamente de Vera Miles al hacer su retrato, generando situaciones incómodas que Herbert Coleman prefiere no relatar. La versión definitiva del cuadro de Carlota, pintado con el rostro de Kim Novak, fue realizado por el mismo artista que pintó los cuadros de **The Trouble With Harry**.

-La escena más difícil de restaurar fue la del *flashback* de Kim Novak, tras su reencuentro con James Stewart hacia el final de la película. Ese tipo de escena con imágenes repetidas se hacía copiando dos veces la toma original, y por lo tanto Harris y Katz se encontraron con imposibilidad de darle los colores adecuados. Podrían haberlo hecho utilizando tecnología digital a un costo inaccesible de mil dólares el fotograma. Utilizando tecnología digital se podría haber arreglado un notable error de continuidad del film: hacia la mitad de la película, Tom Helmore se reúne en un club de hombres con James Stewart y le pide que siga de cerca a su mujer, que podría estar a punto de suicidarse. En un plano, los dos hombres están separados por dos vasos de whisky que contienen cubitos de hielo exageradamente grandes. En el plano siguiente, los cubitos de hielo han desaparecido. "*Podríamos haberlo arreglado utilizando animación digital*" bromea Robert A. Harris, "*y lo habríamos hecho si no fuera porque dibujar esos cubitos hubiera costado igual que toda la restauración del film*".

Según Harris y Katz, en un plano teórico, el gran dilema de restaurar una película como **Vertigo** es la disyuntiva entre darle al film el estilo visual de una película contemporánea, o el que tenían los films a fines de la década del '50. Finalmente optaron por intentar un estilo intermedio, "*que no resultara extraño a un espectador moderno, pero sin alejarse del espíritu visual de la copia de 1958*". Confiesan que en un principio tenían dudas, pero que comenzaron a tranquilizarse cuando le proyectaron las primeras pruebas a un experto como Martin Scorsese. "*Al principio él estaba un poco ansioso. Lo que pasa es que para Scorsese la gran prueba de color era la escena en la que Kim Novak entra a la florería. Cuando llegó la escena, él empezó a elogiar la restauración confesando que eso era lo que estaba esperando ver. En ese momento supimos que habíamos hecho nuestro trabajo*".

Derecha: **A la pobre Asia le sucede de todo en *Syndrome*, la última película de Darío Argento**

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

dos lanzamientos dos

Syndrome, de Dario Argento y *Estrella solitaria*, de John Sayles, por Diego Curubeto y Christian Kupchik

Cada nueva película de Dario Argento despierta expectativas muy especiales en los fans del cine fantástico. Lamentablemente tanto su anterior **Trauma** (1993) como está última **Syndrome** en la Argentina sólo llegaron al video, con la consiguiente pérdida de clima, ya que los films de Argento están especialmente diseñados para ser vistos en un cine, tanto por su formato de pantalla ancha como por su uso intensivo de la música y el sonido.

En este sentido la ausencia de **Syndrome** en los cines argentinos quizá se justifique si se tiene en cuenta que la película no tuvo demasiada distribución internacional.

Syndrome puede considerarse el mejor trabajo de Argento desde **Creepers** (1985). Con ciertos aspectos comunes a **Terror en la ópera**, pero con una elaboración argumental bastante más convincente, este *psycho-thriller* se sitúa en el borde de la crudeza insoportable y puede verse como un eficaz divertimento *gore*, pero al mismo tiempo es uno de los films más personales del director de **El pájaro de las plumas de cristal**.

Hay una teoría que asegura que Argento logró su mejor momento –**Inferno**, **Suspiria**, **Rojo Profundo**– trabajando con las ideas de su mujer, actriz y coguionista Daria Nicolodi. Separado Dario de Daria, la inspiración del director quedó a la deriva –**Tenebre**, **Terror en la opera**–, pero el entablar una relación profesional con su hija Asia quizá le ha servido para volver a su mejor forma creativa. El primer protagónico de Asia Argento con su papá fue en **Trauma**, una película que empieza mal pero que hacia la mitad alcanza momentos excelentes.

Ahora **Syndrome** parece un film hecho especialmente para Asia, que extrañamente luce mucho más adulta y madura que en el otro film, rodado no demasiado antes. Justamente la relación entre Dario y su hija es lo que vuelve al último Argento en una película única: es muy difícil tratar de encontrar un antecedente en el que un cineasta haya contratado a su propia hija para someterla a las más espantosas exigencias argumentales. Sólo para mencionar algunas de sus penurias, Asia sufre el síndrome del título (un vértigo extraño provocado por el poder de las obras de arte de un museo de Florencia), tiene amnesia, es raptada, violada y torturada por un asesino en serie que se ha obsesionado con ella. Salpicada por la sangre de las víctimas de su extraño Romeo, la protagonista sufre extraños cambios físicos y psicológicos –lo que le da a Asia la oportunidad de exhibir su ductilidad interpretativa– que van llevando la trama hacia un desenlace realmente imprevisible. Tal vez lo más flojo sea el bache narrativo que detiene un poco la terrible intensidad del film cuando falta un tercio para el final.

Entre lo mejor hay que mencionar la magnífica banda sonora de Ennio Morricone (la cuarta colaboración entre el músico y Argento después de **El pájaro...**, **El gato de las nueve colas** y **Cuatro moscas sobre terciopelo gris**) y la estupenda fotografía de Giuseppe Rotunno. Este no es el primer film bizarro del director de fotografía favorito de Fellini y Visconti: en 1985 trabajó con Richard Fleischer en el divertidísimo y siempre subvaluado *sword & sorcery* **Red Sonja** (*El guerrero rojo*) y luego fue convocado por Terry Gilliam para **The Adventures of Baron Munchhausen**.

& VideoLanzamientos

Bambola
de Bigas Luna
(SBP)

Pusher
de Nicolas Winding Refn
(Transeuropa)

El elemento del crimen
de Lars von Trier
(Transeuropa)

Estrella solitaria
de John Sayles
(Lk-Tel)

Aller Simple
Pasaje de ida
de Noel Burch,
Nadine Fischer,
Nelson Scartaccini
(Cine-Ojo)

Alfred Nobel
de Vilgot Sjoman
(Yesterday)

Bulletproof
de Ernest Dickerson,
(AVH)

El enemigo interno
de y con Brian Dennehy
(Plus Video)

Mi familia
de Gregory Nava
(Gatividéo)

Chicas lindas
de Ted Demme
(Gatividéo)

Viaje violento
de Michael Cimino
(AVH)

La marcha del millón de hombres
de Spike Lee
(LK-Tel)

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

La edición local en video tiene buena imagen pero el *transfer* no respeta el formato de pantalla ancha, y es la versión internacional en inglés. Los más fanáticos de Argento pueden intentar rastrear la edición japonesa a través de la empresa Video Search of Miami (publica avisos en todas las revistas internacionales especializadas en cine de terror), que respeta el formato original e incluye hasta el último minuto de *gore* intacto. Pero la verdad es que lo que se ve en la copia argentina puede llegar a ser demasiado para la gran mayoría de los mortales.

Diego Curubeto

Todo comienza con un hallazgo casual: un esqueleto en el desierto. Es decir, un trozo de nada en la nada. A partir de este escueto punto de partida, **Lone Star**, décimo film de John Sayles comienza a abrirse como las sucesivas capas de una cebolla. El recuerdo es una cosa, pero la verdad no tiene por qué ser necesariamente otra. Ese peculiar encuentro con los restos de alguien impulsa a Sam Deeds, sheriff de la pequeña localidad limítrofe entre Texas y México conocida con el poco metafórico nombre de La Frontera (su nombre real es Eagle Pass), a investigar la heroica imagen de su padre, Buddy Deeds, también sheriff del lugar pero en la década del '50, quien según la leyenda del lugar fue un hombre justo que nunca degradó a nadie por su color de piel o su origen étnico. Sin embargo, Sam lo recuerda como un padre duro, que le prohibió encontrarse con su alma gemela, Pilar Cruz. Eso motivó que el muchacho tuviera que abandonar la ciudad, a la que sólo regresó tras la muerte de su progenitor. Los sentimientos de Sam se confunden cuando asiste a la inauguración de la estatua que honrará inmortalmente a Buddy. Esa no será su única preocupación: los huesos en el desierto parecen pertenecer a Charlie Wade, el sheriff que precedió al virtuoso Buddy. Wade era el negativo del padre de Sam, un tipo corrupto, que disparaba primero y preguntaba después, especialmente si se trataba de negros y mexicanos. Sam descubre que el padre tuvo una pública pelea con su superior el mismo día en que éste desapareció. A partir de allí, comenzará a penetrar las sucesivas capas de la cebolla. Pendulando entre los '50 y los '90, Sayles se detendrá en la historia de cada uno de los personajes (incluso de los secundarios) para despejar el polvo de otra frontera: la que separa al mito de la realidad.

No hace mucho Jim Jarmusch se manifestó contrariado por la etiqueta de "cineasta independiente" que le endilgaron. Aducía que lo de "independiente" sólo tiene que ver con la búsqueda de un lenguaje personal y no con otra cosa. Algo similar podría afirmar John Sayles, a todas luces el "padre" actual del cine independiente americano: su carácter diferencial está marcado por la ductilidad con que afronta las más variadas temáticas antes que por un modelo de producción. De hecho, **Lone Star** fue producido por Castle Rock con un presupuesto de 4,5 millones de dólares, y los derechos de su próximo film, **Men with Guns/ Hombres armados** (con un rol protagónico de Federico Luppi) fueron adquiridos por la Sony Pictures Classics). Ahora bien, por encima de todo, John Sayles es un escritor, un narrador nato, un estilista que puede afrontar con soltura cualquier desafío genérico. Y no hace falta buscar pruebas de ello en su filmografía, ya que también cuenta con una sólida obra literaria. Las novelas *Union Dues* (1977) y *Los gusanos* (1991), así como los delirantes relatos reunidos en *The Anarchist's Convention* (1979), son ejemplos elocuentes de su solidez narrativa. La misma que lo llevó a escribir guiones tan disímiles como **Piraña** (Joe Dante, 1978), **The Sword of the Ninja** (John Frankenheimer, 1982) o **Apolo 13** (Ron Howard, 1995; aunque sin figurar en los títulos). Por si fuera poco, es el responsable de los video-clips de Bruce Springsteen. Y ya en su propia obra, se permite abordar con el mismo eclecticismo la temática fantástica en **The Brother from Another Planet** (1984) hasta incurrir en la belleza mítica celta de **The Secret of Roan Inish** (*El secreto de Roan Inish*, 1994). Sayles, graduado en psicología en el Williams College, acepta cada uno de esos retos dibujando con sus palabras en el celuloide esos destinos donde lo social y lo individual se traban en duras luchas por sobrevivir a las contradicciones de su historia. Tal vez por eso declara que los momentos de mayor placer no los encuentra en la dirección sino en la escritura del guión y el montaje. En **Lone Star** cumple las tres funciones: guión, dirección y edición. El placer narrativo de Sayles lo lleva a caminos poco frecuentes, y en este film decidió entregarse a ellos por entero. Además del guión literario que precede al técnico, una vez que estos estuvieron terminados, Sayles sintió que le faltaba algo. De modo que se ocupó de construir una biografía para cada uno de los personajes. Todos los seres que participan en el film cuentan con una historia, un pasado que los preexiste y define. Allí resolvió incluir fragmentos de esas vidas pretéritas en la acción. El resultado será un fresco donde pasado y presente se encuentran y se alejan, un canto coral en el que lo único que permanece inalterable es la solitaria estrella que los guía.

El título, **Lone Star**, señala entre otras cosas a la única estrella que brilla en la bandera que luego de la batalla de El Alamo, en 1836, proclamó a Texas como república independiente. Doce años más tarde se unió a los Estados Unidos. El Alamo es importante en la medida que allí se construyó el mito de los blancos: es allí donde comienza la conquista del oeste. Ante todo estaban los indios, luego vinieron los españoles, tras ellos los mexicanos, los esclavos negros y los colonizadores americanos del norte. Las luchas entre los distintos grupos étnicos define la historia de Texas. El fantasma de John Wayne cabalga aun por las blancas imágenes del desierto proclamando las gestas solitarias del héroe anónimo contra el usurpador. En **Lone Star**, John Sayles no hace una referencia concreta al pasado lejano de Texas, y sin embargo este es decisivo en el film. El Río Grande es un recuerdo continuo de la historia y del presente: de un lado u otro de esa frontera se teje una verdad. Y ese es uno de los puntos nucleares de la película, que parece indicarnos que hay tantas verdades como personas se sostienen. No una única e indisoluble. **Lone Star** es un film sobre fronteras –tanto en el sentido literal como figurado– entre naciones y humanos. Los límites que separan a unas de otros en nombre de supuestos grupos de pertenencia, son la auténtica ficción. Cuando el nieto de Otis, el negro propietario del bar, le pregunta a su abuelo si posee sangre india, éste responde: "*Llevas las dos sangres, pero eso no tiene el significado que tú le das*". Lo que realmente importa en la respuesta de Otis es que no hay fronteras entre el mal y el bien, ni nadie pertenece del todo a uno u otro lado.

Lone Star posee un tiempo lento, que avanza tan pausadamente como las dudas que plantea su propuesta y el calor del desierto. Los cruces entre el pasado y el presente están formulados con habilidad. Al igual que en **Passion Fish** (*Escrito en el agua*, 1992), Sayles logra darle nueva vida a los clichés dotando de creíble profundidad psicológica a personajes prototípicos en la tradición del cine norteamericano: el sheriff, la mexicana, el dueño del bar, el soldado, etc. Para ello ha contado (y también es su mérito, ya que Sayles trabajó de modo obsesivo en el *casting*), con un excelente grupo de actores. En el corazón de la cebolla, asoma John Sayles rehabilitando las zonas grises fronterizas en donde los mitos del oeste encuentran su auténtico origen. Son muchos los que hoy reclaman un mayor significado de la palabra perdida. En ese sentido, **Lone Star** se hace cargo con propiedad de tal pretensión. No sólo narra una buena historia, sino que también muestra cómo se puede vivir por encima de los compromisos con recuerdos y verdades.

Christian Kupchik

Syndrome
(*The Stendhal Syndrome*, Italia-1995)

Dirección: Dario Argento. *fotografía:* Giuseppe Rotunno. *música:* Ennio Morricone. *con:* Asia Argento, Thomas Kretschmann, Marco Leonardi, Luigi Diberti. *editó:* SBP.

Estrella solitaria
(*Lone Star*, EE.UU.-1996)

Dirección, libreto y montaje: John Sayles. *fotografía:* Stuard Dryburgh. *música:* Mason Daring. *con:* Chris Cooper, Elizabeth Peña, Kris Kristofferson, Matthew McConaughey, Clifton James. *Duración original:* 130'. *editó:* LK-TEL.

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

clásicos sangre de héroes

Sobre *Las bisagras del infierno*, con William S. Hart
por Fernando Martín Peña

*El hombre tiene el rostro pétreo, es muy alto y espera. Le han dicho que hoy llega un pastor en la diligencia y él está decidido a usar su revólver para garantizar que el pueblo siga pagano. El pastor llega pero no está solo: lo acompaña su hermana, una joven hermosa. El hombre se ve de pronto frente a esa clase de mujer "*en cuya existencia nunca pudo creer*" y su mano no tiembla, pero se paraliza. Turbado, se retira a meditar.*

Un grupo de exaltados decide arrojarse sobre el pastor. El hombre reaparece y con su cuerpo traza un límite. Un poquito arqueado hacia adelante, con las cejas ajustadas sobre la mirada más intensa de la historia del cine y un revólver en cada mano, William Hart está decidido: el pastor se queda. La joven le agradece con la mirada apresurando otra decisión, más íntima: de algún modo llegará a ser digno de ella.

El extraordinario historiador William Everson dice que William S. Hart (1865-1946) aportó verdad y poesía al *western*. Poesía, como nadie. Verdad, sólo escenográfica. Los pueblos miserables, fatigados y polvorientos, y el vestuario despojado de todo encanto, en perfecta concordancia con la mugre y la pobreza que dominan sus películas, sólo volverían al *western* con el revisionismo de los '60. Pero en términos de dramaturgia, Hart imaginó el oeste como el romántico victoriano que era, inventó un universo en el que el bien y el mal circulan siempre en extremos paralelos y trasladó allí un personaje que se reservó para sí mismo: el malo de buen corazón capaz de saltar de un lado al otro al redimirse, cautivo del amor verdadero. Sin embargo, como actor y realizador Hart dejó una obra que guarda perfecta coherencia con ese personaje: una obra que se redime, en conjunto, cautiva del amor verdadero que su autor profesaba por el oeste, por sus leyendas, por su mística.

El pastor revela pronto sus debilidades y se sumerge en una noche de alcohol y sexo preparada por los exaltados. Mientras el pastor pierde su dignidad, Hart descubre la suya examinando la Biblia en la austeridad de su pieza de cowboy. Una silla, una mesa, una sartén y una salamandra son su único mobiliario.

Al día siguiente, el pastor no aparece para los servicios. Los exaltados indican a sus seguidores dónde buscarlo y todos se dirigen a la pieza trasera del saloon: *el pastor yace inconsciente sobre la cama, con una mujer encima.* "Es un mentiroso y un hipócrita, como los otros", *le dicen a Hart.* "La religión no existe". *Hart echa a patadas a la mujer y contempla nuevamente a la hermana del pastor:* "Si una mujer como ella dice que Dios existe, es porque existe", *responde, fiel a la lógica de su corazón. Para que los creyentes no se desanimen, Hart improvisa entonces la parábola de Arizona Joe, un* cowboy *como ellos que un día no pudo enlazar a un ternero porque la cuerda se le rompió.* "No fue culpa de Arizona Joe", *culmina.* "Lo malo fue el instrumento que utilizó". *La pregnancia de su severo rostro en primer plano proporciona convicción al disparate: los creyentes conservan la fe intacta y retiran del lugar al pastor, aun inconsciente.*

De las decenas de films que Hart protagonizó y dirigió, **Las bisagras del infierno** es uno de los más singulares. La trama religiosa justifica mejor que otros argumentos esa división radical entre el bien y el mal al reducir el conflicto a sus elementos esenciales. El pueblo es "*un antro de infamia y pecado, indigno hasta del suelo árido y reseco que lo sostiene*". Hart desconfía del histriónico sermón del pastor, cuya falta de vocación quedaba establecida en el prólogo del film, pero cree ciegamente en las palabras simples de la joven, que además se llama Fe. En tanto realizador, su capacidad para trabajar la imagen es evidente desde el comienzo, cuando dispone a los personajes en el plano según su jerarquía moral. No hay *travellings*, pero la cámara encuentra siempre el ángulo exacto desde donde apoyar el relato, sin importar su posible dificultad operativa. En 1916 Hart ya es un narrador completo, que conoce el valor de la información puramente visual, sabe incrementar el suspenso de una escena alternando con fluidez primeros planos y planos generales, y tiende a reservar lo mejor para el final. Quizá por eso su mejor film fue también el último: **Tumbleweeds**, en 1925, sobre la gran carrera que emprendieron colonos y aventureros para asegurarse una propiedad en el estado de Kansas.

El pastor vuelve en sí, pero tiene aspecto de alienado. Mientras Hart cabalga hacia un pueblo vecino en busca de algún médico, el hombre de Dios regresa al saloon con la garganta seca y la esperanza de otra orgía. Los exaltados, al verlo en ese estado, tienen una idea genial: "¡Vamos a quemar la iglesia!". *Exaltados y creyentes se enfrentan a tiros, la iglesia arde y el pastor muere. Hart regresa, se entera de todo y sus manos terminan de crisparse ante el llanto de la inocente amada.* "Ahora vuelvo", *dice. Y se dirige al pueblo revólveres en mano, dominado por una furia vengadora y piromaníaca:* "¡El infierno los reclama y allí van a ir a parar!". *Todos los demonios se desatan, mientras uno adquiere la conciencia nítida, lúcida, de estar ante una obra maestra.*

Charles Chaplin y Buster Keaton (cuyo rostro tenía ángulos en común con el de Hart) modificaron la comedia cinematográfica porque para ellos "*hacer reír era un asunto serio*". William S. Hart modificó el *western* porque para él capturar su espíritu, su fundacional elementalidad, era un asunto serio. Mientras Broncho Billy Anderson y Tom Mix se erigían en anticipos camperos de Súperman, montando caballos que solían ser más inteligentes que ellos, William Hart componía cantos melancólicos sobre pioneros románticos atravesados por la voluntad de sobrevivir, por la soledad y por el abrazo de las pasiones. Sólo William Hart pudo imaginar en los '20 que la edad adecuada para retratar a un mito heroico como Wild Bill Hickok era la madurez, cuando los ojos se le apagaban y le impedían atender el revólver enemigo. Sólo William Hart pudo crear un personaje como "Singer Jim McKee", que combatía los golpes asestados por sucesivas desgracias entonando canciones para darse ánimos. Sólo William Hart pudo haber hecho un film dedicado a la agonía de un caballo herido y a la tristeza infinita de su dueño: "*Supongo que una parte de esta sangre sale de mi corazón...*" [1].

1. "*Reckon some o'that blood come out o'my heart*", de su propio poema *Pinto Ben*, utilizado como argumento del film homónimo de 1915. Hart llegó a grabarlo en disco, en 1928, junto con otros textos suyos.

Las bisagras del infierno
(*Hell's Hinges*, EE.UU.-1915)

Dirección: William S. Hart y Charles Swickard. *libreto:* C. Gardner Sullivan. *fotografía:* Joe August. *con:* William S. Hart, Clara Williams, Jack Stanting y Louise Glaum. *entre los extras:* John Gilbert y Jean Hersholt. *duración original:* 5 actos. *Editó Época, como parte de una colección dedicada a Hart que incluye otros catorce largometrajes y cuatro cortos, en un total de 8 cassettes.*

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

Libros

Historia general del cine
(Cátedra)

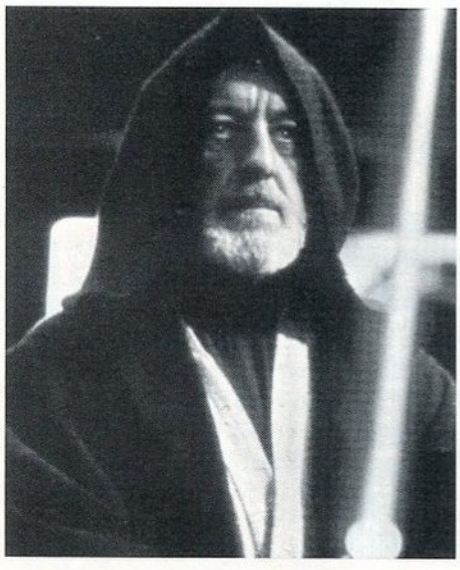
The State of European Cinema
por Angus Finney,
(Cassell)

The Writer's Journey
por Christopher Vogler
(Boxtree)

La gran caravana del western
por Javier Coma
(Alianza)

La pesadilla roja (Cine anticomunista norteamericano)
por Antonio Montes de Oca T.
(Ed. Festival de San Sebastián)

El oficio del director de cine
por Jaime Camino
(Cátedra)



música duro de oído

por Fernando Pereyra
y Sergio Francisco Pineau

Alguien dijo alguna vez que **La guerra de las galaxias** marcó un punto de inflexión en la historia del cine. Tal afirmación, discutible como cualquier otra, se torna prácticamente irrefutable si el objeto de análisis es la música de John Williams para el film. No sólo se trata de la banda de sonido más vendida, reeditada y regrabada de todos los tiempos: es la que devolvió a Hollywood la textura sinfónica.

A mediados de 1976, George Lucas buscaba un compositor para el primer capítulo de su trilogía espacial. Necesitaba el oficio y el talento suficientes como para trabajar con una gran orquesta de manera eficaz y creativa, ya que la música predominante en las producciones de la época no le interesaba, ni quería oír hablar de una paleta tímbrica compuesta por sonidos electrónicos.

En una conversación casual con Spielberg, éste le mencionó el nombre de Williams, con quien había trabajado ya en dos oportunidades de manera muy satisfactoria (**Sugarland Express**, 1974 y **Jaws**, 1975) y para entonces contaba con dos Oscars en su haber. A su juicio Williams era el hombre indicado, y muy pronto Lucas estuvo de acuerdo.

Las primeras reuniones entre director y compositor sirvieron para establecer y definir criterios respecto al estilo de la música. Si bien Lucas sabía muy bien qué era lo que *no quería*, sus ideas respecto a como debía lucir "musicalmente" su película eran bastante intuitivas y por momentos contradictorias: el material usado como *temp-tracks* (o música temporaria) abarcaba obras tales como *Los planetas*, de Holst (adscripta al modernismo inglés de comienzos de siglo y, junto con *La consagración de la Primavera* de Stravinsky, una de las partituras que más influyó en la música de cine de los últimos cuarenta años) y algunas sinfonías de Dvorak y Tchaicovsky, de inspiración más romántica. Por otro lado deseaba incluir algunas de estas obras en el montaje final del film, recurso ya utilizado por Stanley Kubrick en **2001**.

Williams supo convencer a Lucas de que desechara esa idea, considerando que la partitura para **La guerra de las galaxias** exigía entidad temática y lenguaje compositivo. Poco a poco la identidad sonora del film fue definiéndose y permitió el desarrollo de otros conceptos, como asociar a algunos personajes con una idea musical que los caracterizase.

El trabajo de Williams para la trilogía llegó a ser de una solidez y coherencia ausente en otras sagas del cine. La música de Jerry Goldsmith para la serie iniciada con **La profecía** (*Prophecy*, John Frankenheimer-1979) o las tres películas de Rambo, de Alan Silvestri para **Volver al futuro**, de Bill Conti para las varias trompadas de Rocky o del mismo Williams para la trilogía de Indiana Jones carecen del atractivo logrado en esta saga espacial.

A esto contribuyó seguramente el manejo del material temático, mantenido con la aparición de nuevos personajes en la serie. La incorporación de esos nuevos temas y la decisión de dejar o no temas previos logró que cada una de las tres bandas tuviera su personalidad y al mismo tiempo no desentonara con las otras dos.

Hubo también espacio para la evolución. En cuanto al tratamiento de la orquestación, por ejemplo, la textura un tanto elemental de **La guerra...**, muy ligada al protagonismo de los bronces, adquiere matices dignos de admiración en **El imperio contraataca**, especialmente en bandas como *The Battle in the Snow* (cinco píccolos, cinco oboes, dos pianos, cuatro arpas y un gran set de percusión, además de los componentes tradicionales de la orquesta). También destaca el elaborado tratamiento del tema de Darth Vader, presente a lo largo de toda la saga pero siempre de un modo distinto. El empleo de la percusión en **El regreso de Jedi** toma una importancia que recién ahora, con la edición "extendida" de la banda sonora, es posible apreciar en su justa medida.

Otro punto a tener en cuenta es la tendencia a trabajar muchos de los fragmentos musicales como piezas de carácter independiente, pasibles de ser separadas del contexto para su posterior compilación en una banda sonora original que se sostenga como obra integral. Apenas insinuada en **La guerra de las galaxias** (*Princess Leia's Theme* o *The Little People Work*), esta pauta se vuelve más nítida en las entregas posteriores, como lo prueban los temas *The Battle in the Snow, Hyperspace, Luke Rescue* y *Luke First Crash* de **El imperio contraataca**, o *Into the Trap, Approaching de Death Star* y *Fight in the Dungeon* de **El regreso del Jedi**. Una buena cantidad de temas que integran la banda sonora de los dos últimos films en realidad son versiones adaptadas para su interpretación en una sala de conciertos, como *The Imperial March, Yoda's Theme, Luke and Leia, Parade of the Ewoks* o *The Forest Battle*. Esas versiones han ido a parar a diferentes discos, algunos dirigidos por el propio Williams. Los mejores trabajos en ese sentido son *The Star Wars Trilogy* por la Orquesta Sinfónica de Utah dirigida

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

por Varujan Kojian y *The Empire Strikes Back: Symphonic Suite from the Original Motion Picture Score*, de Charles Gerhardt y la National Philarmonic Orchestra. Ambos incluyen una fabulosa versión de *The Asteroid Field*, tema que Williams escribió prácticamente de nuevo y que debe contarse entre sus mejores composiciones.

El *box-set* de cuatro CDs lanzado en 1993 es todavía la mejor manera de asegurarse una perspectiva global y objetiva de la obra de Williams para la trilogía. Todo el cuarto disco tiene material de archivo que se mantenía inédito, con temas como *Destruction of Alderaan*, la versión alternativa de *Return of the Jedi* o el segundo de los temas que podía escucharse en la escena de cantina de **La guerra de las galaxias**.

La edición tiene, sin embargo, algunos puntos en contra. El primero es, simplemente, que mucho material nuevo no es de gran interés; el segundo, haber resecuenciado las pistas para adaptarlas al desarrollo argumental de los films, idea poco feliz teniendo en cuenta sobre todo que en las ediciones originales Williams las había dispuesto según un acertado criterio musical.

En la misma línea, el hecho de intercalar en ciertos temas fragmentos que el compositor había descartado, como en *Imperial Attack* o *The Imperial Probe*, atenta contra las intenciones formales de los mismos. Este criterio fue llevado hasta el límite del mal gusto en la más reciente reedición (ahora en seis CDs) de la música de la saga, coincidiendo con el lanzamiento de la nueva **Special Edition** de la trilogía. Este paquete, también de Arista Records, incluye tanto material y está tan mal ordenado que no tarda en volverse insufrible, un simple ítem destinado sólo a coleccionistas rabiosos.

Star Wars Trilogy Anthology
(4 CD's: **Star Wars**, **The Empire Strikes Back**, **The Return of the Jedi** y material inédito)

John Williams - The London Symphony Orchestra. Arista Records - 07822-11012-2.
Duración aprox.: 5 horas.

tv elogio de la ficción

por Nora Mazziotti

Para mí, uno de los grandes placeres es consumir ficción. No hay cosa que se equipare a lo que me produce leer cuentos, novelas, ver teatro, películas, y comedias, novelas o miniseries en televisión. Disfruto abandonándome a que otros me cuenten lo que imaginaron. Me gusta que un relato me sorprenda, me agarre desprevenida, se meta por donde jamás hubiera imaginado. Que explore lo lejano –en lugares y en épocas– y también lo que está cerca, lo que se parece a la vida común y corriente. No siempre estoy buscando la novedad. Releo libros y vuelvo a ver películas o programas de TV que ya vi y recuerdo. Me atrapan también los relatos donde todo es previsible, donde se siguen las reglas y se manejan las convenciones como suponía o sabía. La cuestión es que la historia que me cuenten esté bien contada.

Todo esto viene porque en la televisión –sobre todo la abierta– hay cierta retracción de los programas ficcionales. Y –esto es una tendencia internacional– una especie de estallido de la televerdad, término amplio que engloba a especies diferentes: de la telebasura de Mauro Viale, hasta los casos de *Forum*, y los *talk-shows* de la tarde. Programas basados en hechos reales. Más allá de las diferencias entre ellos, que son muchas, tienen temas planificados, un conductor o conductora, y gente que va y cuenta. A veces dramatizan una situación ocurrida, hay gente del estudio que opina, espectadores que llaman y comentan. Pero no se mueven de la escenografía de auditorio, de la iluminación neutra, de la cámara que hace un primer plano en el rostro del que expone.

Qué le voy a hacer, a mí no me atrapan. Entre escuchar a una señora que cuenta el padecimiento de vivir con un marido golpeador (y la conductora que exige detalles, que hurga en lo que todavía la señora no dijo o no se animó a decir), prefiero ver **Durmiendo con el enemigo**. Antes que oír a un señor que relata cómo los parientes lo estafaron, o una señora que busca a su madre que la dio en adopción veinte años atrás, me quedo con cualquier telenovela.

Algunos de estos programas cumplirán funciones de esclarecimiento. No todos. En general, están hechos para el escándalo. Predominan los golpes bajos, la charla inconsistente y la seudo terapia. Es verdad que tienen rating. La gente los ve. Hoy. No sé si va a ser así dentro de tres, cuatro o cinco meses. Puede ser que el público diga basta. Conviene tener en claro que la televisión es una industria, y que en los géneros de la televerdad hay una cuestión fundamental de costos: son programas baratos. Se habilita un estudio, le pagan al conductor, y los que se ocupan de la producción convocan a la gente que va a testimoniar. Parece que a veces les pagan un viático. Y se acabaron los gastos. Obviamente, producir ficción es mucho, muchísimo más caro. Pero para la industria, que necesita desarrollar productos y venderlos internacionalmente, la televerdad no sirve. Se puede vender el formato, o copiarlo, cosa que sí se hace, pero el programa no es fácilmente vendible. La charla, las historias tienen que ser locales. El programa de Moria funciona porque es ella quien lo conduce, porque es Moria Casán metida en un rol que es nuevo en su carrera, pero es impensable que tenga éxito donde no la conocen. Y mucho menos el de María Laura Santillán. Pero no hay televisión que madure, que se conozca en diferentes mercados con este género de programación. La industria crece con la producción de ficción, que también es la que genera más empleo.

Además de las razones industriales, rescato de la ficción el placer de seguir un relato. Cosa que no pasa con los *talk-shows*. Ese engancharse con relatos seriados. los que no terminan en una emisión, que continúan. Me gustan porque permiten acompañar un proceso. Que los personajes crezcan, que el conflicto se vaya desarrollando en cuentagotas en cada capítulo. Hay gente a la que le molesta el compromiso de tener un horario o un día fijos para ver una novela, una comedia. A mí, en cambio me atrae todo lo que genera el relato seriado: la obligación ritual de estar a una hora determinada frente al televisor, o preparar la video para dejar grabando un capítulo.

Salvo en los programas de búsqueda de personas, que siguen un caso a lo largo de varias emisiones, en la televerdad eso no pasa. Por ejemplo, viene una chica que cuenta que se lleva mal con la suegra. Termina el programa y no sé nada más sobre ella. Se acabó el contacto con esa historia. No sé si la chica resolvió el conflicto, si se reconcilió con la suegra, le puso límites, o la suegra siguió acorralándola. O si seis meses después, la chica la mató. O al revés, si la suegra mató a la chica. O tal vez siguieron llevándose mal por años. La estructura del relato de ficción seriada permite que yo vuelva a esa historia, la siga todos los días o una vez por semana, imagine posibles conflictos y resoluciones, acompañe las situaciones. Que esté de acuerdo o discrepe con los planteos, con el desenlace. Pero se trata de un proceso gradual, donde me dejo llevar por los personajes y las decisiones que toman, me voy empapando de sus motivaciones, de sus objetivos. Y hay otra cosa. No sólo prefiero ver cómo se va desgranando una historia, sino que quiero que quien la represente simule ser otro. Que Juan Pérez, esta

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

noche haga de X, de príncipe de Dinamarca, de padre de familia, o de funcionario corrupto. Me gusta el "como si" de la ficción. Que yo me crea, en esta película, en esta serie, que el actor tal es un detective, o un explorador. Y que la actriz tal, a quien antes vi de monja, esta vez hace de oficinista. No me interesa en absoluto que la mujer que testimonia que tiene distintos amantes simultáneos sea real, verdadera, que me entere del barrio donde vive o me la pueda cruzar en el subte. Me resulta más convincente si una actriz hace ese papel. Valoro la composición de personajes que hacen los actores. Y la puesta en escena, en decorados o exteriores, de la ficción.

En realidad, lo que más me atrae la ficción es todo lo que tiene de mentira. Me miente el guionista, me mienten los actores, me miente el director. Me arman un texto para que yo lo me lo trague, lo disfrute, me conmueva, me tensione, me muera de miedo, de risa, me enoje. No me importa si pasó o no pasó. La cuestión es que me lo hicieron creer. Me engancharon. Me tuvieron en vilo. Me hicieron pensar. Me dejaron imaginar otros mundos, otras vidas, otras culturas, otras épocas. Me abrieron puertitas.

Por eso no me engancho con la televerdad. Porque todo el tiempo me están diciendo que eso es real. Que es verdad, que no es imaginación. Que no es mentira, no es sueño. Y para colmo, tienen una intencionalidad. Me lo cuentan para que pueda sacar alguna enseñanza, consuelo, lección de vida. Para que me entere. Pero no me la creo. Veo la falsedad de encuentros supuestamente espontáneos, de peleas que son reales en apariencia, el autoritarismo de conductores que la van de "políticamente correctos". Veo la pulsión parlanchina de los que participan, la carrera por tener su minuto de gloria televisiva a costa de contar intimidades frente a las cámaras, la desesperación de los conductores por encontrar la pregunta que quiebre –si es que la hubiera– la última barrera de resistencia de algún participante, y me siento incómoda. No comparto el placer de mirar cómo se manipula tan impunemente a la gente. Y que la gente se preste a ese juego.

Qué le voy a hacer. Me gusta lo que se llama la ficción clásica. Esa que una sabe que no es verdad, y nadie pretende hacerle creer que lo es. Esa que no tiene otra pretensión que la de entretener. Ahí me entrego. De esas mentiras sí saco enseñanzas, consuelo, lecciones de vida. Si algo aprendí del alma de los travestis fue con **Un hombre llamado Flor de otoño**, la película con Sacristán. Para padecimientos de madre, ver a Barbara Stanwick en **Stella Dallas**, a Dolores del Río en **Las abandonadas**, y por supuesto a Libertad Lamarque o a Verónica Castro, que sí me mostraron todos los vericuetos entre el querer y el deber. Las angustias, tensiones y presiones de mujeres de diferentes edades y estado civil las vengo asimilando desde que no me perdía *El amor tiene cara de mujer*. Y para disfrute estético y visual, para consuelo y polenta para enfrentar las adversidades, nada mejor que Scarlett O'Hara. ¡Viva la ficción !

páginas amarillas

contracara, de john woo

por Rubén Herskovits

John Travolta personifica a un policia dedicado desde hace varios años a la persecucion de un asesino. Durante las primeras escenas se explica el motivo de tal obsesión: su hijo menor, de unos 10 años fue alcanzado por una bala destinada a matarlo. A partir de esa muerte la vida de Travolta se transforma en una persecucion sin tregua que afecta tanto a sus colegas como a su esposa e hija mayor. El asesino, Nicolas Cage, es atrapado a menos de quince minutos de empezada la pelicula, lapso breve que sin embargo le basta para colocar una bomba de tiempo en cierto lugar secreto. A raiz de la persecucion, Cage cae en un coma profundo, mientras que su hermano (Ale-ssandro Nivola), creador de la bomba, es enviado a prisión.

Todo parece haber terminado para el protagonista, hasta que se difunde la existencia de la bomba. Parece ser que la única chance de evitar la explosión es obtener una serie de códigos para desactivarla y, desde luego, descubrir dónde está. El único mortal que contiene esa informacion es Nivola, detenido en una prision de alta seguridad. Desde luego, el preso sólo revelará lo que sabe a su hermano.

Un sagaz recuento de los acontecimientos y ciertas coincidencias de niveles de pigmentacion y medidas, convencen a Travolta de ser transformado en la persona que mas odia en el mundo. Su obsesivo conocimiento de Cage hacen suponer que el hermano preso confiará y revelará los detalles para desactivar la bomba. Hasta aquí, tecnología mediante, todo parece bastante sencillo: transformarse en otro, ser preso en la carcel, obtener la informacion y neutralizar la bomba. El problema es que la situacion exige que todo sea mantenido en secreto y sólo tres superiores estén al tanto de la operación.

Luego de una intervención quirúrgica de avanzada, Cage sigue en coma pero se queda sin cara y Travolta pierde la suya para recibir la de su enemigo. Como puede sospecharse, el enfermo en coma se recupera, se pone la cara de Travolta y destruye todas las evidencias de lo ocurrido. No hay forma, excepto por el tipo de sangre, de determinar que el hombre que aparenta ser Travolta es en realidad un drogadicto asesino, mientras que el preso que aparenta ser Cage oculta en verdad a un policia, padre de familia, sensible y responsable, acosado por el asesinato erróneo de su propio hijo.

En ese momento comienza otra persecucion. Travolta, en cara de Cage, sale en busca de recuperar todo lo que tenia en algun momento, es decir, libertad, otra cara, un trabajo, una familia y el respeto. Para Cage, en cara de Travolta, la vida es un poco mas sencilla: se transforma en héroe al haber desactivado una bomba espantosa, tiene esposa, familia, un trabajo de policía y la oportunidad de liberar a su hermano de la prision.

Es muy interesante ver como los personajes, a pesar de ser protagonizados por los mismos actores, se mantienen diferentes a partir de las personalidades, pasados, motivaciones y sutilezas de gestualidad.

La pelicula se beneficia además de la alternancia de distintos estados de ánimo. Desde luego que la pulsión por recuperar el rostro perdido acapara la mayor atencion pero Woo mantiene además en un plano visible la historia inconclusa de la responsabilidad que Travolta siente por el destino de su hijo (las intensidades paterno-filiales se reiteran en **La colonia**, del compatriota Tsui Hark) y desde luego desarrolla todas las situaciones cómicas imaginables a partir de semejante cambio de roles. "*Son el yin y el yang*", explicó el actor Nicholas Cage, quizá demasiado influido por la cultura nativa de su director. "*Uno ha perdido el toque y la pasión por la vida y el otro, en cambio, tiene un gran apetito vital. Existe una simetría en los personajes a pesar de su violenta confrontación*".

Los finales, dado que tiene varios, son bastante obvios aunque cumplen con solvencia la difícil tarea de desatar los sucesivos nudos afirmados a lo largo de la película.

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

NUEVOS ESTRENOS DE

Caloi

en su tinta

LO MEJOR DEL CINE DE ANIMACION MUNDIAL

EN SU NUEVO DIA Y HORARIO

DOMINGOS A LAS 19HS

POR ATC - CANAL7

Viajá a los festivales internacionales con Albergues de la Juventud

Amiens (Francia) Noviembre
Bahía (Brasil) Septiembre
Biarritz (Francia) Septiembre
Bilbao (España) Noviembre
Boston (EE.UU.) Septiembre
Chicago internacional (EE.UU.) Octubre
Docu-Amsterdam (Holanda) Diciembre
Estocolmo (Suecia) Noviembre
Hamburgo (Alemania) Septiembre
Lucarno (Suiza) Agosto
Londres (Inglaterra) Noviembre
Trieste (Italia) Octubre
Pordenone (Italia) Octubre

Argentina

HOSTELLING INTERNATIONAL

Asociación Argentina de Albergues de la Juventud

Talcahuano 214 2° piso Of. 6 Capital Federal
Tel/Fax: (541) 372-1001 / 372-2537
E-mail: Aaaj@hostelling-aaaj.org.ar
http://www.hostelling-aaaj.org.ar

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

25 años del Festival de Gramado

Que un festival de cine cumpla 25 años ya es bastante. Que un festival de cine nacional cumpla 25 años es algo excepcional. Entre nosotros, el mejor que hubo, el Festival de Cine Argentino Contemporáneo, casi enteramente organizado en y por gente de Santa Fe, nació con las alegrías de 1983, fue creciendo año a año y lo mató la hiperinflación de 1989. Este agosto el festival brasileño de Gramado festejó sus propios 25. Veamos.

Iglesias y mujeres

Gramado es un lugar bellísimo y muy curioso. Colinas empinadas, nieve sobre las hortensias en el mes de julio, mujeres de ascendencia alemana frente a sus casas de arquitectura bávara, mujeres de ascendencia italiana frente a sus muros de piedra tipo apeninos, fulanos con pinta de alemanes o italianos del norte mirando a quienes miramos sus mujeres, fábricas de muebles de madera, fábricas de chocolates caseros, parrales y cavas de vino, bodegas, cantinas, el café colonial…

Lo curioso es que Gramado queda a 110 o 120 kilómetros de Porto Alegre y para llegar hasta ahí hay que recorrer toda una autopista bordeada de típicas casas brasileñas, ver docenas de niños brasileños descalzos, carteles enormes de productos nacionales de consumo, enormes y pavorosos trabajos de desmonte (literalmente, talan y tajean los montes hasta vaciarlos). De a poco, finalmente, las serranías se van imponiendo, con sus paredes de piedra casi verticales chorreando agua –sudando agua– a la vera del camino. Uno mira a los costados y va subiendo, y mira hacia abajo y de pronto ve el Valle do Quilombo, con su mezclada flora de árboles enormes, *e tudo é grande, maravilhoso*. Gramado es algo así como un transplante alpino en pleno Brasil.

La idea de hacer en semejante lugar un festival que muestre el hambre y la cultura caipirinha del nordestino, la neurosis del paulista, la ostentosa magnificencia y la violencia del carioca, etc., fue de Romeo Dutra, entonces secretario de cultura del municipio local o *prefeitura*. Hacia 1971 Romeu convenció al prestigioso crítico Paulo Gastal (Gastaldo o *centauro das pampas*, porque allá abajo están los *gaúchos* y las pampas de Rio Grande do Sul, cuya capital es Porto Alegre) y difundió tanto entusiasmo que en enero de 1972, tímidamente, como parte de la Festa das Hortensias, comenzó el festival.

En los '70, Gramado pasó a ser una isla de libertad absoluta para el cine, un foco donde la gente se reunía a discutir, a presentar obras arriesgadas, y donde los jurados tenían la inteligencia de premiarlas

Por entonces el lugar estaba medio perdido, casi sin telecomunicaciones ni mucha prensa, y los artistas creían que les estaban invitando a Gramajo, cerca de Rio de Janeiro. Aparte, las iglesias locales –enormes, bellísimas– empezaron a protestar, diciendo que el cine brasileño tenía fama de escandaloso y eso traería una imagen negativa para la localidad, amen de estrellitas que podían afectar la imaginación de los parroquianos. Encima, el primer premio fue para el *melo* desatado, furibundo y tropicalista **Toda desnudez será castigada**, de Arnaldo Jabor. Años más tarde, las cosas seguían siendo medio bravas y así, en 1977, el secretario de cultura del estado se retiraba ofendido ante las imágenes alegremente prostibularias de **Los siete gatitos**, de Neville d'Almeida. Ahí se dieron, también, **Doña Flor y sus dos maridos**, completa, **Eu te amo**, bien desnuda, y las dos con Sonia Braga en su mejor momento, pese a quien le pese. Las iglesias se fueron acostumbrando y ahora hasta se festeja un santo patrono del cine dentro de las actividades del festival.

Algunas botas

En aquellos tiempos mandaban los militares. A diferencia de sus colegas argentinos, ellos eran bastante amplios en materia de cine escatológico y casi francamente pornográfico. Desde luego, no toleraban el cine político, pero en Gramado se presentó **Pra frente Brasil**, de Reginaldo Farias, y se llevó el gran premio con gran cobertura de prensa nacional. Lo prohibieron enseguida pero no antes. Vale decir, Gramado pasó a ser una isla de libertad absoluta para el cine de aquella época, el foco de resistencia donde la gente se reunía a discutir, a presentar obras renovadoras y arriesgadas, y donde los

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

Sabor a sur

jurados tenían la inteligencia de premiarlas, aunque luego hubiera que rastrearlas por oscuras salas de cine arte para poder verlas.

De ese modo el festival se hizo una fama. Y aunque no parecía concordar enteramente con el perfil burgués conservador de la provincia característico del lugar, ambos se integraron al punto que, cuando la campaña nacional por las elecciones directas ("*Diretas ja!*"), todos estuvieron mancomunados.

Ya para entonces corría 1984 y la competencia oficial de largometrajes en 35mm. –la mayoría producidos o coproducidos por la empresa estatal Embrafilme, incluso los contestatarios– se habían sumado las competencias de cortos en 16 y súper 8mm., que se mantienen hasta hoy. Todo iba pra frente, aunque por detrás marchaba una creciente sensación de *impasse*, una gran incertidumbre por el futuro de la industria.

Como abriéndose a otros campos, en el '85 se hizo paralelamente la primera muestra de cine latinoamericano. De todos modos, el entusiasmo por la vuelta de la democracia había hecho aumentar la calidad de las películas y la cantidad del público. Tanto, que la edición '87 pareció Mar del Plata: la infraestructura fue superada, hubo problemas de acreditaciones, de alojamiento (muchos debieron pernoctar en Canela, a diez kilómetros de Gramado), de películas que no llegaban a tiempo, de tipos acreditados que tenían que ver las películas de pie, apretados contra la pared del pasillo. Ese año fue cuando, por la mufa acumulada y porque se trataba de una película floja, el público abucheó tanto el último trabajo del veterano Roberto Santos que, a los dos días, cargado de amargura, el hombre hizo crisis y se murió en el viaje de regreso.

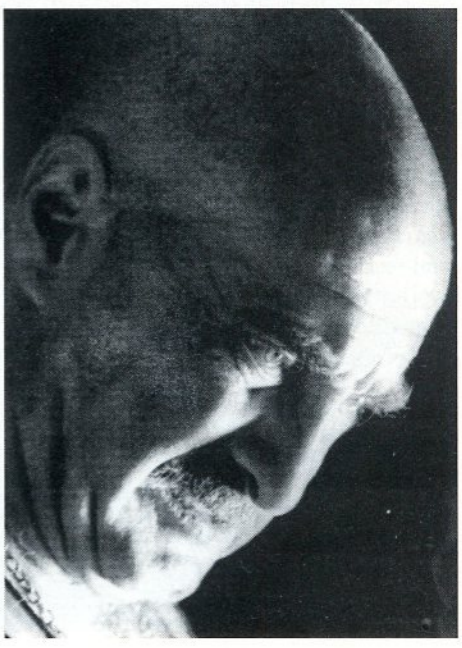
Gramado siempre ha rendido homenaje a las viejas figuras, como los directores Alberto Cavalcanti y Anselmo Duarte, o actores como Alberto Raschell (el de **O cangaceiro**) y Grande Otelo, por lo que lo de Roberto Santos es como una carga de conciencia. Aún hoy, algunos periodistas tratan de despegarse de la leyenda negra asegurando que, según testigos, murió sin haber leído su crítica. Nadie se muere por una crítica, ningún crítico es tan importante. La silbatina del público, esa es la que mata.

Tudo bem

En el '88 hubo que restaurar y ampliar el cine más grande de la ciudad, el Embaixador, de 600 butacas, transformándolo en el Palacio dos Festivais (porque a esa altura Gramado se había vuelto tan conocida que ya pedían fecha para todo tipo de encuentros, gastronómicos, musicales, etc.) Justo entonces, de cien películas al año la producción bajó a cinco. El amigo Collor de Mello había hecho su entrada.

La solución fue convertir el encuentro en un festival de lengua latina, donde pudieran converger películas de todo el continente, de la península ibérica y también de Francia, Italia y hasta Rumania. Si algún suizo todavía hablaba romanche, también podía ser invitado. Así es como **Un lugar en el mundo** obtuvo el primer premio en 1993.

por **Paraná Sendrós** ▶
(desde Gramado, claro)



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

Ese mismo año autoridades de todo el país se reunieron allí para discutir la política cultural y signaron la nueva ley audiovisual, a la que seguirían leyes y decretos estaduales de subsidios y/o exenciones impositivas, con las cuales revivir la pantalla nacional. El primer resultado sería la "descontrolada euforia", como dijo alguien, por el éxito de **O quatrilho**, máxime cuando resultó candidata al Oscar por mejor film en idioma extranjero. Resultados más estables, los que ahora se están viendo, permitieron organizar el festival en dos competencias simultáneas, con sus respectivos jurados: la de cine brasileño y la de cine latino. Se mantiene, por supuesto –siempre se mantuvo– la competencia de cortometrajes. Se mantiene el festival entero tras épocas malas y peores, celebrando ahora diciendo, como es de suponer, tudo bem. O, por lo menos, mejor que nosotros...

Cifras

En su 50° aniversario Cannes hizo el gran fasto pero mostró una baja calidad de películas. En su 25° aniversario Gramado hizo algo parecido. Hubo trabajos realmente buenos, pero la mayoría eran insatisfactorios y ninguno fue excepcional. De todos modos, se equivoca quien piense que lo más importante de un festival son las películas, sobre todo las de la competencia. También importan la promoción turística (verdadero motor del asunto), los homenajes, paseos, comidas, bailes, recitales, escandaletes, futbol, amoríos y toda la farra corrida, amén de los reencuentros entre amigos de diversas partes, las presentaciones de libros, las reuniones de especialistas, los workshops, etc. En eso, Gramado fue formidable.

Más de 2.000 invitados, 300 periodistas del cono sur, mucha gente "medio" invitada (se paga la mitad del pasaje, etc.), fueron atendidos a cuerpo de rey volviendo a sus casas con varios kilos de más, entre regalos y comidas acumuladas, y eso con un presupuesto de apenas un millón y medio de dólares, de los cuales la mitad son en efectivo y la otra mitad servicios. Ejemplo máximo de buen trabajo, el actor Elliot Gould sólo cobró mil dólares –el llamado *perspectiva diem*– por su visita para adornar un poco más el encuentro y de paso promocionar un film. Como el año pasado con Faye Dunaway, por detrás siempre hay un acuerdo con distribuidores norteamericanos de material brasileño. Además, Gould no pidió limusina (tampoco había, y eso que Gramado es una ciudad con plata), se dio con toda la gente y hasta anduvo por los barrios sin problema. Cualquier comparación con los 60.000 dólares gastados en tres visitas fugaces de otras tantas estrellas (dos de ellas, medio apagadas) a Mar del Plata deriva en llanto[1].

Pero más vale seguir el detalle. Se armaron workshops de fotografía, producción y otras disciplinas, se difundieron revistas de cine, se presentaron libros (como el de Helena Salem sobre Leon Hirzman, valga la integración). Se hizo una reunión de organizadores de festivales brasileños, porque allí los hay en Sao Paulo, Rio, Brasilia, Bahia, Fortaleza, y muchos aprovechaban para anunciar el suyo: el evento se llama Forum Nacional de Festivais de Cinema e Video do Brasil. Se hizo, como todos los años, una zona de ventas e informes nacionales y vecinos, donde por fin el stand del INCAA no estuvo vacío (como los dos últimos años), sino que hubo una linda chica repartiendo folletería y mostrando una selección de fragmentos de las últimas producciones. En otros stands se lucían los viejos y hermosos afiches del cubano Banchs, las gentes de varios países establecían contactos, y los locales vendían rebajados muchos videos con películas de sus grandes glorias.

Ainda mais, había un local para ver en video algunas películas en competencia (para los que no pudieron verlas en sala) y para mostrar anticipos de próximas realizaciones a los clientes, amigos e interesados. Y había también librería, venta de remeras y gorritas, reparto gratis de pochoclo, mate, caipirinha y cafezinho, y un partido de Gramado contra resto do mundo, un resto que en la ocasión componían el director mexicano Gabriel Retes, con sus patas flacas pero vigorosas, un joven director cubano y varios actores locales de confirmada popularidad, como Jose Wilker. A beneficio, por supuesto.

Lo grosso

Había un Primeiro Encontro Nacional da Exhibiçao Cinematografica, con el ministro nacional de cultura Francisco Weffort, y todos los peces gordos de la producción y la distribución, con Luis Carlos Barreto a la cabeza, un hombre que empezó como fotógrafo de **O cruceiro** en Buenos Aires y ahora tiene su atendible imperio, y unos hijos que hicieron **Doña Flor y sus dos maridos**, **O Quatrilho** y otros éxitos apabullantes. Apabullante quiere decir, por ejemplo, que costó dos millones de reales paridad dólar, como nosotros, y ya facturó siete millones, devolviendo cerca del 60% de ganancia a los inversores. De modo que cuando Barreto se sienta a la mesa con los representantes de las *majors* norteamericanas y con los circuitos de exhibición que tienen todo el negocio de los multiplex, bueno, hay que respetarlo porque sabe lo que dice.

Y lo que en ese Encontro se dijo fue grave, porque los brasileños hacían un promedio de cien películas anuales con sostén del organismo estatal Embrafilme, luego el liberal Collor cerró Embrafilme y todo se vino abajo, hubo un año en que sólo se hicieron dos películas: una de Xuxa y otra de los Trapalhoes, que es como decir Brigada en Acción. Con la nueva ley pasaron a hacer doce películas en 1995, diecinueve en 1996 y ahora probablemente lleguen a unas sesenta en 1997. Es decir, hicieron renacer la producción. Ahora hay que discutir con los exhibidores, porque de poco valen la ley del audiovisual, las leyes y los subsidios nacionales, zonales y estaduales que ya se aplican, si los exhibidores siguen quedándose con la parte del león.

Una explicación radical del asunto la da el director-productor izquierdista Ruy Guerra. "*Tenemos que aplicar una política que nos aproxime al modelo americano. Si para todo estamos tomando como referencia los modelos americanos, nada sería más justo que aplicarlos en el cine. Porque en Norteamérica, el exhibidor gana el diez por ciento y el productor y el distribuidor se reparten el 90%. En cambio, en nuestros países el exhibidor gana el 50% y los otros se tienen que repartir el resto, siendo que los mayores costos corren por cuenta del productor. Así, el productor americano recibe tres veces más que el brasileño. Este es un modelo perverso que impide el desarrollo de las cinematografías nacionales. Y las majors prefieren pagarle un 40% más a los exhibidores antes que permitir que los productores nacionales puedan desarrollarse. Pero además hay otro engaño, porque muchas veces las majors y los circuitos exhibidores integran unas sola sociedad*".

Guerra propone la guerra, Barreto sugiere una posición intermedia; lo cierto es que esta gente ya está previendo qué hacer ante el próximo cuello de botella y por eso tratan de ganarse a los exhibidores planteándoles nuevas reglas de juego, tal vez con el beneficio compensatorio de subsidios para la refacción y construcción de salas, algunas exenciones impositivas y pochoclo gratis. En Argentina podría plantearse seriamente lo mismo, ¿o no?

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

Pesquisadores

Otro evento importante fue el I Encontro de Pesquisadores e Cinematecas do Mercosul, donde participaron representantes de Argentina, Chile, Paraguay, Uruguay y, por supuesto, Curitiba, Sao Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre... Hay mucha conciencia y mucho orgullo pero falta plata, básicamente por inconsciencia de los organismos estatales de cultura y de los posibles *sponsors*. El encuentro fue oportuno para llamar la atención sobre la Cinemateca Brasileña, que está sufriendo lo su-yo, conversar sobre posibilidades de intercambio y promover el esfuerzo de los riograndenses, cuyo Centro de Comunicaçao e Arte anunciaba que ya podía consultarse, desde esa semana, el archivo del fallecido crítico Paulo Gastal. El hombre murió en febrero del 96. Su archivo, de 2.500 libros, 14.000 diarios, 60.000 fotos, 400 afiches, decenas de guiones, 80 latas y 25.000 recortes, todo lo cual debió transportarse en dos camiones, fue informatizado y grabado en CD-ROM y ahora puesto a disposición del público. El hecho es verdaderamente ejemplar y pide repetirse en otras geografías.

Los riograndenses se han tomado bien a pecho lo del Mercosur y además son uno de los estados más ricos del Brasil. Ya tienen una ley propia de incentivo audiovisual y ahora agregan otros incentivos, como un concurso de guiones bien retribuído y una próxima escuela para formación de personal técnico. Además, después de hacer allí **O Quatrilho**, que los llevó a las opuertas del Oscar, han hecho otros dos largometrajes: **Lua de outubro** y **Anahy de las misiones**, ambos con alguna participación argentina. Están por hacer otros. Quieren convertirse en "O Polo de Cinema de Rio Grande do Sul", y lo van a hacer.

El cine visto

Una vez en las salas, el problema eran las películas. Las copias del ciclo paralelo dedicado a la comedia popular estaban todas cortadas, aunque al parecer no existían mejores. De todos modos fue la oportunidad de disfrutar con Oscarito, Grande Otelo, Teixeirinha, los grandes secundantes Wilson Grey y José Lewgoy (que recibió un premio especial a su trayectoria, rica también en dramas e incluso con algún protagónico), ver disparates musicales como **Carnaval Atlantida** o la parodia de **A la hora señalada** llamada **Matar ou correr**, y descubrir a Beatriz Bonnet y María Luisa Robledo acompañando a Mazzaroppi en **Un caipira en Bariloche**.

En muy buenas copias, por suerte, se vieron cuatro cortos antológicos de Humberto Mauro (de esos que emocionan hasta las lágrimas como **Mis ocho años**), tres de Alberto de Almeida Cavalcanti en su etapa inglesa (entre ellos la caricatura de Mussollini **Yellow Caesar**) y un documental de homenaje al pintor Emiliano di Cavalcanti. Otro pintor, el argentino-bahiano Carybé, también tuvo el tributo de un corto, **O capeta Carybé**, algo así como "El demonio Carybé", y otro, René Camargo, el de un mediometraje.

Hablando de cortos, en Gramado hay concursos hasta para súper 8mm. y ahí van a parar las camadas más jóvenes, ostentando esos gustos horrorosos para los viejos en cintas como **Escuro** (Cristiano Trein, primer premio, basado en una historia policial), **Snuff Movie**, **Roleta Russa** y todo eso. Los de 16mm., en cambio, prefieren el documental (ej. **Burro sem rabo**, de Sergio Bloch, sobre cartoneros cariocas) o el cuento romántico. También los de 35mm. se inclinaron mayormente por la comedia romántica, con picos altos en **Decisao** (Leila Hipolito, con un fanático puesto a elegir entre escuchar el partido o ir con la novia al ballet)[2], **Dedicatorias** (Eduardo Vaisman, sore una coleccionista de dedicatorias ajenas) y **Dois no chuva** (Miguel Przewodowski, donde asaltada y asaltante descubren ser dos infelices sentimentales). También hubo buenos documentales, o documentales trabajosos (**A meia-noite con Glauber**, Ivan Cardoso, que la propia madre de Glauber Rocha, viejita allí presente, definió como "*el pensamiento de un loco por otro loco*"), cortos de animación (como el grato mclareniano **Recital**, de Daniel Scorr) y hasta un experimental que trabajó diversas texturas a partir del primer fotograma hecho en Brasil, precisamente cien años atrás (**Remanescencias**, de Carelos Adriano).

En el cariño y la reelaboración de lo propio se anotaron otros trabajos, siempre en paralelas: los viejos documentales de archivo **Panorama do cinema brasileiro** (que llega hasta el '67) y **Comicos + comicos**, ambos de Jureandir Passos Noronha, un viejo excelente, y el ficcional **O baile perfumado**, sobre el libanés Benjamin Abrahao, único hombre que logró filmar al famoso bandido Lampiao.

También hubo, aunque parezca mentira, una *remake* del clásico **O cangaçeiro** hecha por el dueño de una cadena de cines, que reemplaza el romanticismo del original por unas cuantas escenas sanguinolientas. Al respecto, en las producciones brasileñas actuales parece haber cierta resurrección del género histórico, con cangaceiros, guerras de farrupos y de canudos, etc., no tanto por revisión de la historia como por interés en el espectáculo. Lo más serio aquí visto (o lo único serio) fue el documental **O Velho - Historia de Luiz Carlos Prestes** (dir.: Tony Venturi), sobre el aguerrido comunista de otros tiempos.

Más películas fuera de concurso: la todavía jugosa zafaduría de **Toda nudez será castigada** (Arnaldo Jabor, premiada en el primer festival de Gramado), **Un héroe muy discreto** (de Jacques Audiard, premio al mejor guión en el último Cannes), **Hotel Shanghai** (con Elliott Gould y el productor alemán de Szabó, Manfred Durnick), una selección de las **Historias breves II** y, con todo gusto, **Al corazón**, que los diarios brasileños calificaron de "deliciosamente didáctico" y los espectadores obligaron a nuevas funciones.

●

Izquierda: ***Bajo la piel*, de Francisco Lombardi.**
Apertura: ***Sotto voce*, de Mario Levin**

El cine visto II

Gramado tiene dos concursos de largo metraje, uno de cine latino y otro nacional. En el latino se destacaron **Sotto voce**, de Mario Levin, que obtuvo el premio a la mejor dirección, el mexicano **La línea paterna** (José Buil y Marisa Sistach), el peruano **Bajo la piel** (Francisco Lombardi, que también es director técnico del Sporting Cristal), todos ellos ya vistos en Mar del Plata y Montevideo. Como mejor película fue designada la portu-braso-cabo-verdeana **O testamento do Senhor Napomuceno**, de Federico Manso, manso igual que su film, donde se oye un poema que dice "*Ao mundo vine, mais enganhado/Quero morrer, estou cansado...*"

En el concurso brasileño se desatacaron precisamente aquellas que supieron recordar al público: la comedia **O homen nu** (Hugo Carvana, el mismo de **Sei seguro, malandra**, ahora con el chiste de un tipo que por locas circunstancias se encuentra en plena calle apenas cubierto con un pan francés y perseguido por diversas multitudes), el policial nervioso **Os matadores** (Beto Brant, en la frontera braso-paraguaya), y la comedia evocativa y algo reaccionaria **For All, o trampolin da vitoria** (L. C. Lacerda & Buza Ferraz, verdadero productor comercial con participación de Shell, Sony, Columbia y multitud de deportistas televisivos, pero también de Nelson Pereira Dos Santos)[3]. Aparte estaba **Bocage, o triunfo do amor** (Djalma Limongi Batista), sobre la vida y la obra del poeta erótico portugués Manuel Barbosa de Bocage, hombre contemporáneo a Cervantes pero con otros gustos. Pese a sus abundantes recitados y algunos pasolinismos, la dirección de arte, el hallazgo de locaciones y de recursos plásticos la selección y la musicalidad de los poemas, la inteligencia y el tono jolgorioso de su autor imponen el respeto, la admiración y casi la complicidad.

Punto final

Cierto, hubo otras cosas, como el homenaje al funcionario histórico de Cuba Alfredo Guevara en retribución a su largo empuje por la difusión del cine latinoamericano, y el homenaje a Isabel Sarli, como pionera del sexo y la pasión en las pantallas del Cono Sur. Pero más gratos, porque más íntimos, fueron los homenajes al director de cinematecas y casas de cultura Romeu Chaves Grimaldi (*in memoriam*) y al humilde Odilon Cardoso, treinta años gerente de la sala de cine donde, desde hace veinticinco, se concentra el festival. Muchos de los jóvenes premiados no habían nacido cuando él, sin saberlo, ya les estaba cuidando el escenario.

1. Presupuesto oficial anunciado para el operativo M. del P. este año: tres millones.

2. Recibió un total de seis premios, combinado los del jurado, de la crítica y del público.

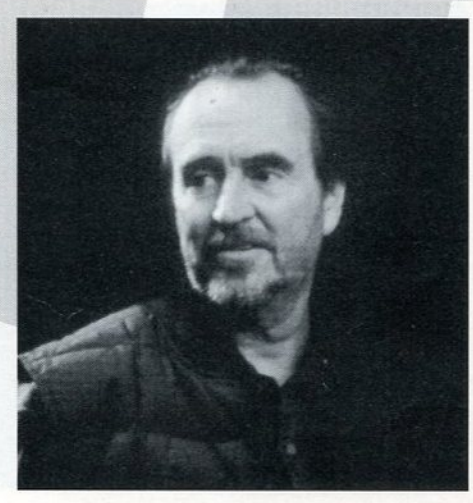
3. **Os matadores** obtuvo premio de la crítica; For All fue considerada mejor película y además recibió el premio popular.

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

Scream

Vuelve Wes Craven
Noche de gritos extraños

por Diego Curubeto



Para los productores hollywoodenses, el cine de terror tiene una característica única que, en el terreno de lo estrictamente comercial, lo distingue de casi todos los demás géneros: Que un film barato logre superar las recaudaciones de las mayores superproducciones de los grandes estudios es algo que sucede casi exclusivamente con las películas de horror, *gore* y asuntos sobrenaturales.

Justamente la que alguna vez fue la película independiente más taquillera de todos los tiempos, **Halloween** de John Carpenter, sirve de fondo, pasada en video en un gigantesco televisor de un decorado, a **Scream**, la nueva y muy exitosa película de Wes Craven.

La llamada fatal

Más allá de que la inconfundible música y las imágenes de la obra maestra de Carpenter se sumen a esta nueva serie de asesinatos con arma blanca, **Halloween** y el cine de terror de los '80 son la máxima fuente de inspiración de **Scream**, primer guión de Ken Williamson llevado a la pantalla para beneplácito de Miramax: a pesar de su mediano presupuesto y escasez de estrellas, la película lleva recaudados más de 100 millones de dólares en los cines estadounidenses.

Ya durante uno de los primeros ataques, el serial *killer* con máscara espectral y túnica negra

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

impone un sádico juego de preguntas a su víctima:
-¿Cómo se llama el asesino de **Martes 13**?
-¿Cómo se llama el psicópata enmascarado de **Noche de brujas**?.

Aunque muchas de las vueltas de tuerca de **Scream** podrán ser intuídas por los fans del género, el guión tiene suficiente ingenio como para mantener entretenido a cualquier público. Da la sensación que el creador de Freddy Krueger encontró el guionista que hubiera necesitado en su **Wes Craven's New Nightmare**, un film auto-referencial que no lograba mezclar las andanzas habituales del monstruo onírico con ciertas pretensiones intelectuales un tanto difíciles de digerir.

Mientras que **Wes Craven's New Nightmare** comenzaba enfatizando la relación entre el terror y el arte de hacer cine de terror (un efecto especial cobraba vida y atacaba a los técnicos de un rodaje), **Scream** comienza de una manera sumamente directa: el asesino enmascarado comete un temible doble homicidio, que se inicia en una llamada telefónica al mejor estilo de **Cuando llama un extraño** (*When a Stranger Calls*, Fred Walton-1979). La diferencia entre 1979 y 1997 es que ahora los llamados están hechos desde un teléfono celular, lo que permite que el *serial killer* pueda estar absolutamente en cualquier lado.

Curiosamente, **Cuando llama un extraño** nunca es mencionada por ninguno de los varios personajes expertos en cine de terror de **Scream**. En cambio, sí es citada como fuente por el guionista en un extenso diálogo con Wes Craven contenido en la banda sonora analógica de la flamante edición de *laser disc*, editada en los Estados Unidos por Dimension Home Video. El laser incluye además 20 segundos adicionales de *gore* que no están en la copia de cine que pudo verse en Estados Unidos, ya que le hubiera significado al film la temible calificación "NC 17".

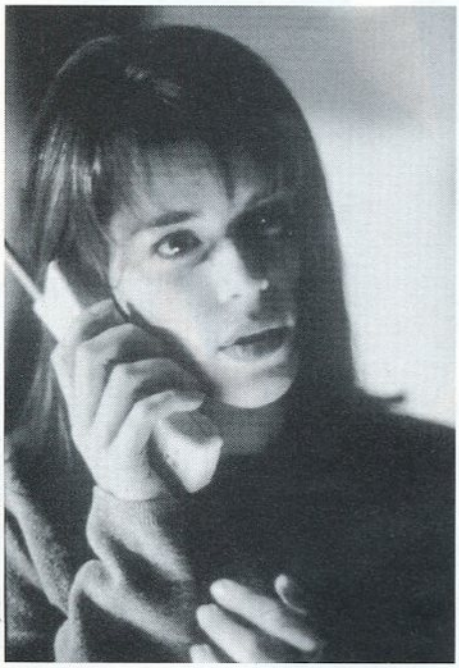
Muertes gratuitas

Además del film de Walton y la fuerte presencia de **Halloween** –en un momento de la película los personajes comienzan a verla en video, y el film de Carpenter sigue apareciendo en la pantalla de un televisor durante todo el final de **Scream**– hay muchas otras referencias al cine. La espeluznante secuencia inicial es ante todo un guiño a Hitchcock y **Psicosis**, y en realidad toda la trama puede verse como una reelaboración literal de la doble personalidad de Norman Bates. También hay espacio para un par de burlas a Freddy Krueger y al mismo Wes Craven: al principio de **Scream** se dice que luego de **A Nightmare on Elm Street**, todas las siguientes películas de la serie **Pesadilla** eran muy flojas. Como bien hace notar Craven en su charla con Kevin Williamson, este diálogo es tanto un elogio como ▶

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

una crítica, si bien el comentario es a favor en cuanto a valorizar la primera aparición de Freddy, se vuelve negativo para Craven si se tiene en cuenta que **Wes Craven's New Nightmare** también fue dirigida por él.

Craven también anuncia con una mezcla de orgullo y vergüenza su fugaz *cameo*, en el pasillo del colegio secundario donde transcurre buena parte de la acción, como un empleado que lava el piso con un atuendo similar al de Krueger (en realidad está hecho con piezas auténticas del vestuario original de Robert Englund en **A Nightmare on Elm Street**). Durante esa breve aparición, Craven confiesa "*es el tiempo máximo que yo debería permanecer en la pantalla*". Quizá sea otra autocrítica, ya que en **Wes Craven's New Nightmare** el director aparecía casi como un actor más, personificándose a sí mismo.



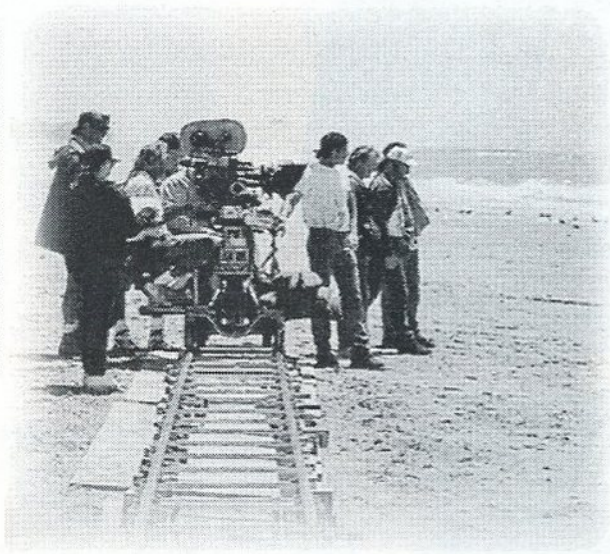
Lo realmente interesante de **Scream** es que su premisa argumental consiste en dar la razón a las críticas que los censores suelen hacer al cine de terror: el culpable de los numerosos homicidios de **Scream** es en buena medida el cine *gore*. Incluso uno de los personajes –sospechoso de ser el homicida, igual que la gran mayoría de los adolescentes que pululan por el reparto– establece una especie de guía inexorable de quiénes son las víctimas y quiénes los que se salvan en un film de terror. "*Los vírgenes siempre se salvan, los que tienen sexo, toman alcohol y consumen drogas, mueren*". Este tipo de elementos del guión aportan un cierto aire de comedia ligera que ayuda a que las partes fuertes realmente sorprendan.

Scream es parte *psycho-thriller* y parte *who-dunit* tipo Agatha Christie, en donde lo primordial es averiguar quién es el asesino. Además hay mucho humor, casi demasiado en la primera mitad de la película, pero que tiende a equilibrarse a medida que el film avanza y en el antológico desenlace se combina perfectamente con las manchas de sangre que tienen la mayoría de los personajes que aún siguen en pie.

El elenco incluye a varios de los posibles superastros de principios del siglo XXI. El sospechoso número 1, Skeet Ulrich, hace a la perfección su rol de jovencito seductor que si en un momento parece el asesino, en la escena siguiente parecerá un típico "falso culpable" hitchockiano, totalmente inocente. David Arquette pone el toque cómico, Courtney Cox y Neve Campbell (una de las hechiceras de la muy divertida **The Craft**) son impecables "*scream queens*" y Drew Barrymore, en su increíble aparición, demuestra otra vez más –como hasta en **Batman Forever**– que su sola presencia, por más breve que sea, basta para justificar una película.

El título, emparentado con **Scream and Scream Again** (Gordon Hessler, 1970) y **Scream, Blacula, Scream** (Bob Kelljan, 1973), fue impuesto por el productor Bob Weinstein, igual que un asesinato en el colegio secundario durante el film ("*Bob dijo que había que matar a alguien más ya que había treinta minutos en los que no pasaba nada*" confiesa Kevin Williamson; hizo muy bien: esa muerte adicional es una de las mejores escenas del film). El título original del guión era **Scary Movie**, es decir, *Película de miedo*. "*Al principio pensamos que era un título de lo más idiota*" explican Craven y Williamson casi a coro. "*Pero la verdad es que después nos fuimos acostumbrando, y ya no podríamos imaginarnos la película con otro nombre*".

Insc. a la Enseñanza Of. en T. Nº 6688/96



El camino de la imagen.

Carrera de Dirección de Cine

- Título oficial. (*)
- Duración 3 años.
- 35/16 mm y Video.
- Optima relación de equipos y materiales por alumno.
- Conexiones con el medio.

ABIERTA LA INSCRIPCION AL CICLO '98

Charlas introductorias gratuítas con docentes de la carrera.

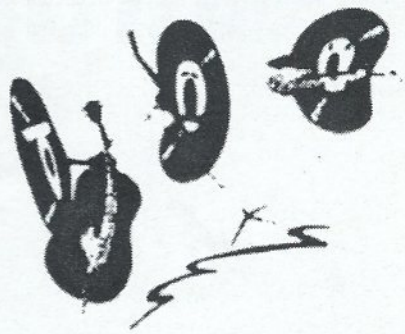
cievyc

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

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

GRAMMY RECORDS

- Cassettes
- Compact Discs (nacionales e importados)
- Videos (nacionales e importados)
- Audio
- Accesorios CD y Videos
- Banderas importadas
- Remeras
- Buzos
- Posters (nacionales e importados)



AV. RIVADAVIA 5900 (1406) BS. AS. TEL/FAX: 431-4493 Envíos al interior

SICA

Mauricio Kartun

Dramaturgia
de las Artes Audiovisuales

Técnicas para la imaginación creadora
del guionista

Septiembre y Octubre
Miércoles de 19.00 a 22.00 hs.
Abierta la inscripción • Vacantes limitadas

Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina

Juncal 2029 - Cap. Fed. - Tel: 806-8774

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

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

L'ECRAN VIDEOTECA

**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

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

dos películas orientales imágenes uruguayas

En la última década se produjeron diversos films y videos, ficciones y documentales en la República Oriental del Uruguay.
Con un público general bastante educado y bastante propenso a ver imágenes, el Espacio Audiovisual Uruguayo (denominación local, entre burocrática y pomposa) no ha logrado sin embargo hacer pie en cuanto a su repercusión. A pesar de los pesares, se sigue teniendo una sensación de falta de existencia de un "cine nacional", o en su defecto de una televisión idem. Por lo tanto, más que de un Fénix que renace de las cenizas (dramatismo poco creíble) podría hablarse de una recurrente piedra de Sísifo que sube y sube, hasta llegar a un punto y volver a caer.

Hace poco, el primer concurso del FONA (Fondo de Fomento Audivisual) dio posibilidad de realización a varios productos, algunos aún inconclusos. Dos que llamaron la atención fueron el largometraje de ficción **Una forma de bailar**, con guión y dirección de Alvaro Buela, y **Bichuchi. La vida de Alfredo Evangelista**, mediometraje documental de Aldo Garay. Aquí se incluyen comentarios y reportajes a los realizadores de ambos productos.

Con Aldo Garay

"No filmo temas sino personas, cosas chicas"

-Tus dos películas hasta hoy son Yo la más tremendo **y** Bichuchi, la vida de Alfredo Evangelista. **La primera es sobre el ambiente cotidiano de un grupo de travestis. La segunda, sobre un boxeador, pero uruguayo, actualmente encarcelado, y de personalidad muy peculiar.**
¿Por qué te interesaron esos temas?
-Me interesan esas *personas* porque si ves la historia del documental uruguayo, es un siempre un tipo de documental que abarca *temas*. Todos son temas. Como en Uruguay, ¿no? Todo es un tema. Te quedaste sin café, y es un tema. Decís "*¡Qué tema, éste del café que falta!*" Creo que lo mío apuesta a buscar lo chiquito, la anécdota pequeña. Como en el tema de los travestis. Traté de retratar un grupo de travestis, pero sin ninguna historia. No busqué cuál es el rollo de los travestis, o decir ¡pobres travestis! Eso sería "el tema". Simplemente son así. Pueden ser un tema o no, pero el video no es sobre el tema. Es un grupo de gente que decidió vestirse de mujer. Punto.
-¿Y en el caso de Evangelista?
-Alfredo es un boxeador que fue muy famoso, que la prensa en el Uruguay le dio destaque, de forma coyuntural (era la época de la dictadura), le dio para arriba, lo apoyó. Después, lógico, en la segunda pelea se desbundó y pasó a ser el muerto de hambre de Villa Española, el que se olvidó de Uruguay, el antipatriota. ¡La prensa oficialista de la dictadura dándoselas de patriota! Pasó a ser un olvidado total, hasta llegar al extremo de estar preso, por tener cuatro gramos de cocaína. Le dieron ocho años por esos cuatro gramos.

¿Qué será de la vida?

-¿Tenías la idea desde hace tiempo?
-Sí. El fue una especie de ídolo. De esos que uno se pregunta ¿qué será de la vida de Evangelista? Intuías que era una personalidad única: de Villa Española a Las Vegas, de Las Vegas al Rey Juan Car-

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

por **Elvio E. Gandolfo** ▸

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

los, y de ahí a la cárcel de Carabanchel. Y él se ríe de todo eso. Se lo toma con mucha tranquilidad. Acepta perder. Vi la oportunidad de hacer el video con el concurso del FONA.

-¿Cómo te planteaste el trabajo?

-A diferencia de otros documentales, se planteó un proyecto sin investigación previa. Con algunas referencias y apelando un poco a la memoria colectiva. Pensé: todo concurso depende de un jurado, y éste se debe acordar de Evangelista. Pero de la misma forma que todos: ¡ah, sí: Evangelista, el boxeador! Como un recuerdo vago, impreciso. Creo que eso fue favorable, abría la expectativa, al revés de sí decían: "*Sí: Evangelista. Ya lo tengo.*" Ahí no sé si hubiera funcionado. Por eso quise ir en cero. Incluso se ganó el premio, y él no sabía nada.

-¿Cómo lo contactaste?

-Cuando lo ganamos, lo empezamos a buscar, y no aparecía. Porque la familia no decía que estaba preso. Toda la familia es como en **Secretos y mentiras** (*Secrets and Lies*, Mike Leigh-1996) La familia decía: "*Llamen a esta persona, que es un amigo de él.*" No nos dijo nada. Y el amigo: "*Bueno, en realidad, creo que la familia es la que sabe.*" Al fin dijeron: sí, está preso, en Carabanchel. Después viajó Christian Kupchik, que llegó a verlo en la cárcel. Ahí se entabló la primera instancia. Yo demoré dos meses en ir.

-¿Con qué equipo trabajaste?

-Muy reducido. En fotografía Alvaro Mechoso, en producción José Pedro Charlo, y Jorge García en la edición, después. Cuatro personas en total, de las que fuimos tres.

-Aunque en la película no aparecen las preguntas.

-No, es una elección estética.

-¿Para lograr qué?

-Que el relato sea del propio tipo, y evitar esa cosa de mirar de afuera.

-Da la impresión de que lo dejabas hablar hasta donde él quisiera.

-Siempre hago eso, hasta que se agote. Incluso cuando crees que está agotado, de pronto sale con algo más, inesperado, a veces muy fuerte. Me había dado cuenta en las visitas previas, de los domingos. El tenía eso de terminar aparentemente, agachar la cabeza, y de pronto levantarla, y salir con algo más.

-¿Cuántas veces lo viste?

-Unas tres veces, antes de la entrevista, los domingos. Y después dos días seguidos, que fueron los de rodaje. El rodaje duró más o menos tres horas en cada día.

-¿Cuáles fueron tus primeras impresiones personales sobre él?

-Me pareció un tipo de una gran inocencia y bondad. Cuando lo vi por primera vez fue a través de un vidrio, ancho, donde tenías que hablar medio agachado por la forma de comunicarse, con él del otro lado. Estaban todos los familiares de los demás presos: gitanos, tipos del "ambiente", con caras cruzadas por cicatrices. En seguida pensabas: "*éste es el único inocente*". Lo que más me impresionaba en él era esa actitud de no quejarse, tan poco uruguaya.

Me parece que en Uruguay el documental no existe. Lo que se hizo es lo que aborrezco. Lo que se hizo a partir del '84 pertenece a una especie de segunda dictadura.

Tiene esa cosa de saber ganar y perder como un buen deportista. Pero él lo aplica en todo: gana y pierde en todo. A esta altura creo que tiene más perdidas que ganadas, pero no lo toma como algo trágico. No se considera un fracasado. No tiene nada del exitoso, está más allá de eso.

-¿A quien recurriste para los fragmentos de peleas, con Alí, con Holmes?

-A Televisión Española. Tienen muy buen archivo. Acá destruyen todo: apenas hay un round con Alí. En cambio Televisión Española tiene todo.

-¿Qué difusión tuvo?

-Ya se pasó en Canal 12. Anduvo muy bien, con buena audiencia, si se tiene en cuenta que no es un programa que regale nada. Las críticas fueron bastante buenas. No sé si editarlo. La idea es meterlo en España, y en algún canal latino en Estados Unidos. Ahí funciona el boxeo, y hay momentos con Alí y con Holmes, que enganchan.

Hasta que digan basta

-¿Cuáles son tus planes?

-Estoy haciendo algo que podría formar parte del ambiente de **Yo la más tremendo**. Es un retrato de vida de un transexual y su pareja. Sólo una pareja. Con la misma mirada, o distancia. Lo estoy filmando desde hace dos años. Se han ido produciendo cambios, con resultados: ellos se mudaron, cosas así, que cambian las cosas, para ellos y para la película. No sé cuándo va a terminar. Acordé decidirlo con ellos. Si por ahí dicen "basta", paro ahí. Tengo cuatro horas filmadas.

-¿Ves video uruguayo?

-Sí, trato de ver lo que se hace.

-¿Pensás seguir sólo dentro del documental?

-Sí, porque me parece que en Uruguay el documental no existe. Lo que se hizo es lo que aborrezco. Lo que se hizo a partir del '84 pertenece a una especie de segunda dictadura, que es el imperio de la idiosincrasia bolche dentro de la cultura. La cultura fue dominada durante mucho tiempo por esa ideología. Es muy fuerte la realidad de los desaparecidos, los militares, el feminismo, la ecología. Pero convirtieron todos esos temas ("temas" en el sentido uruguayo), en un negocio. Todo financiado por ONGs (Organizaciones no gubernamentales) que los sostuvieron. Todos eran documentales sobre "pobres las mujeres", "pobres los uruguayos que padecimos una dictadura" y "pobres los árboles". Algo que aplastaba totalmente lo creativo. Porque obedecía a intereses políticos y hasta económicos. No hay un video documental como el que hace Depardon en Francia, por darte un ejemplo. Lo que se hizo acá tenía un "vamo'arribismo" que te estaba diciendo: este documental va a cambiar las cosas, será la herramienta de cambio.

-¿Te parece que realmente lo creían?

-No sé. Pero lo mantenían en el discurso, y es muy jodido. En todo caso sería peor: decirlo y no creerlo.

La cara real de un mito
Cuestión de distancia

Es un rostro grande, con un labio inferior un poco abultado, el pelo cortado corto, una remera simple. Habla un poco confuso, intercalando cada pocas palabras un "*¿entiende?*" español, pero hablado a la uruguaya. No se ve otra cosa: el fondo es liso. Tampoco se escuchan las preguntas, y como las frases de Alfredo Evangelista son largas, sin cortes, es evidente que se lo deja hablar todo lo que quiere. Aunque, sin embargo, hay empalmes (respuestas a preguntas distintas) hechos con una suavidad sedosa, imperceptible.

Las condiciones del cuadro (la inmovilidad, la parquedad) no son elegidas, como ocurría en otro video, sobre Onetti (donde se debía a su residencia excluyente sobre una cama). Porque Evangelista está filmado por Aldo Garay dentro de la cárcel de Carabanchel, donde Evangelista cumple condena por tenencia de droga. Como boxeador, antes subió como un meteoro desde un barrio pobre de Monte-

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

video, peleó en España, peleó en Estados Unidos nada menos que con Mohammed Alí (y le bancó los 15 rounds), o con Holmes. Después cayó.

El tono de voz es parejísimo, siempre el mismo. Poco a poco, sin embargo, mientras se filtran los testimonios de amigos del barrio, de entrenadores, de la esposa o de la hija, la personalidad al parecer monocorde del boxeador uruguayo más famoso se va construyendo con sus virtudes y defectos. Ante todo, no se queja: las cosas suben y bajan, y mientras estuvo arriba disfrutó de todo. Tampoco se niega la ilusión: cuando vuelve a pensar en la pelea con Alí, "ve" que a veces le gana.

Ninguno de los entrevistados habla en su contra: todos (como los espectadores del video) perciben a la vez su bondad básica y su capacidad para caer una y otra vez en el mismo pozo, o tropezar con la misma piedra. El dinero que él creía infinito (*"pero la vida es larga"*, reconoce) y por lo tanto derrochado, las mujeres, la falta de aprendizaje ante los golpes no sólo del ring. Como dice la hija, con amor y a la vez con controlada rabia: nunca vio a alguien a la vez tan bueno y tan tonto. En el adjetivo final, oído en vez de leído, hay mucho más cariño que crítica. A la larga, por simple presencia, Evangelista parece terminar imponiendo la idea de que, bueno, las cosas son así.

La astucia estética de Aldo Garay es ubicarse a la distancia exacta. Por una parte lo que transmiten las imágenes parece no tener intervención directa. Pero indudablemente, como en **Yo la más tremendo**, los personajes (en aquel caso un grupo de travestis) miran de frente a la cámara y hacen declaraciones. El tono, sin embargo, está totalmente apartado, por ejemplo, de los entrevistados en un informativo. Nada más alejado no sólo de la noticia (las noticias de la vida de Evangelista son pasado, apenas evocadas con recortes de periódicos o de videos de combates) sino también de la picadora de carne estadística, gráfica, promedial, periodística.

Esa presencia mínima, transparente, tiene varios ejes. Ante todo es evidente que Garay sabe ser confiable ante sus personajes. Después construye a base de un montaje imperceptible, y elige lo justo a la hora de descartar material. Con esos elementos deja fluir una respiración tranquila, que permite aflorar la historia detrás del rostro, la realidad detrás del triunfo, o la derrota, o un modo peculiar de vida. En todos los casos, va destacándose más lo que acerca que lo que distingue o separa.

Las cosas aparecen incluso por ausencia: basta la prescindencia del padre de Evangelista, primero en la infancia (hasta que llegó el éxito: ahí apareció), después en el propio video, como quien no quiere dejar huellas, para marcar su actitud de vida. Si hay algún subrayado mínimo, le corresponde pronunciarlo a alguno de los entrevistados.

Ese tipo de mirada, con sólo dos mediometrajes, se ha convertido en la inconfundible marca de estilo de Aldo Garay. No se trata de falsa humildad, ni de casualidad. Logra lo que él quiere. Que quien ya ha visto sus dos videos, quiera ver los que sigan, no tanto para conocer la obra sucesiva de Garay sino para volver a entrar en realidades irreductibles al estereotipo, o los "temas", o las estadísticas.

Bichuchi. La vida de Alfredo Evangelista
Dirección: Aldo Garay. *investigación*: José Pedro Charlo, Christian Kupchik, Aldo Garay. *fotografía*: Aldo Mechoso. *edición*: Jorge García. *guión*: Aldo Garay, José Pedro Charlo. *duración*: 38'.

Con Alvaro Buela
"El cine es un chupón inagotable"

-¿Cómo surgió la idea de Una forma de bailar**?**
-El guión se me ocurrió cuando volví del Festival de Londres, a fines del '95. Ya había escrito algunos guiones antes, y empecé a hacer un bosquejo de personajes. A partir de ahí, escribí el guión en un mes, en enero del '96. Justo en la mitad del proceso, el FONA llamó a concurso. Tenía que presentar el proyecto completo, con cronograma de filmación, justificación del presupuesto usado y el equipo mínimo (productor, fotógrafo, editor, sonidista).
-¿A quién acudiste?
-No quería ir a las productoras privadas que habían hecho video, porque tenía el miedo, tal vez un poco paranoico, de quedar contaminado por la onda que predominaba en cada una de ellas. Algunas estaban comprometidas políticamente, otras muy asociadas a la estética de la publicidad. Preferí hacer una producción independiente. Le hablé a la productora Natacha López, y con ella armamos el equipo. Al buscar director, no encontramos alguien que tuviera experiencia, y además pudiera entender la onda del guión. Lo que siempre quise hacer es una comedia de perfil bajo. Para eso no sólo hay que saber dónde poner la cámara, sino también tener un *background* cultural. Un *swing*, por llamarlo de alguna manera. Aquí se han hecho productos más o menos buenos, pero siempre con una cierta densidad conceptual que no era adecuada. Al final me decidí a dirigir yo, casi por descarte.
-¿Qué pasó cuando ganaron?
-Había el compromiso, por contrato, de que cada obra se daría por un canal de TV abierta, siempre y cuando tuviera un nivel profesional mínimo. En nuestro caso era el Canal 10. El FONA (Fondo de Fomento del Audiovisual) está formado por los canales de televisión privados, la Intendencia, el Ministerio de Educación y Cultura y las productoras independientes.

De la literatura a la técnica

-El momento en que pasaste de guionista a realizador, ¿te cambió la perspectiva sobre la película?
-Sí. Algo importante fue hacer el guión técnico yo mismo, con Aldo Garay. Allí es donde se desglosa por planos todo el film, algo muy engorroso de leer, pero que te hace "ver" la película. Captás el ritmo, ves que hay diálogos que en el guión funcionan y en el guión técnico, no. Si ves que ahí se te complica una escena que en el guión literario funciona, es que hay que replantearla.
-¿Cuántos planos incluía, al terminar?
-Tenía 320 planos. Después el guión se va limpiando. Hubo escenas enteras, incluso filmadas y editadas, que ahora no están. En el corte final optamos por el ritmo. Podríamos haber optado por otras cosas. Por ejemplo, el humor, que se perdió un poco por el camino. Se perdieron ciertas jugadas delirantes, aparentemente descolgadas, pero que aportaban desvíos interesantes. A partir del guión técnico me sentí más seguro. Hicimos el *story-board*, con Pepe Infantozzi. Y en setiembre empezamos con el *casting*.
-En ese sentido es una película "poblada", con varios personajes de peso...
-El guión está muy jugado a los actores.
-¿Cuándo se te ocurrió incluir un director de actores?
-En realidad no se me ocurrió a mí. El canal 10 siempre quiso colaborar con nosotros. Al principio nos costó entendernos, pero después llegamos a un acuerdo: podían aportar un director de actores que ya había trabajado en el canal. Es Guillermo Ibalo, que trabajó en series argentinas como **Los machos** y **Zona de riesgo**. Les dije a la gente del canal que trabajaría con él sólo si nos entendíamos. En cuanto lo conocí vi que sabía muchísimo, y que había "calzado" el guión por dentro. Me marcó dos o tres cosas muy atinadas, otras no.
-¿Cuáles fueron las atinadas?
-Tienen que ver con el desenlace, por ejemplo. Las no atinadas eran las muy televisivas. El siempre habló del "programa", porque es un hombre de televisión. Todos nosotros, en cambio, pensábamos en una película. Primero se hizo el *casting*...
-Esa fase ¿procesó mucha gente?
-Es increíble la cantidad de actores que hay en Uruguay. La Sociedad Uruguaya de Actores, el SUA, tiene archivados en video a todos los asociados, que son más de 2.000. Pedimos los casetes que se adecuaban a las edades de los personajes involucrados. Vi ocho o nueve horas de esos videos. Es terrible: quedás descerebrado. Porque recitan frases de Galeano, casi siempre la misma. Cuando estás en el número 50 te sentís idiotizado, y además tenés que verlo varias veces. De entre más de 1.000 que vi, saqué 60. A esos los probamos con un *casting* que armamos nosotros. De ahí sacamos 20. Los probamos, y un mes o dos después, seleccionamos los 8 que quedan. Para el protagonista tenía muchas dudas, porque había otro actor, muy bueno (César Troncoso), que daba más edad que la del personaje y era muy difícil bajarlo: no daba con el *look*. Las mujeres salieron en seguida. Con los varones pasaba que la mayor parte de los actores grabados son terriblemente amanerados, o con unos tics teatrales insoportables, o simplemente duros. Fue mucho más complejo. Una vez que tuvimos el elenco, los empecé a reunir para hacer lecturas del guión, y

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

tener un trato personal con cada uno de ellos. Cuando empezó Ibalo yo ya tenía algunas escenas trabajadas con los actores.

-¿Cuál fue su papel?

-Lo que él vino a hacer fue potenciar los diálogos, las situaciones. Tiene un método muy bueno: no está tan arriba del actor para que se acuerde exactamente del parlamento sino para que incorpore el personaje, y luego dejarlo en libertad. Genera un calentamiento especial en el actor, que rinde.

Las dos películas

-Fuera de los actores...

-Tuve muchas charlas con el fotógrafo, un rubro que me preocupaba mucho. Porque en Uruguay la ficción tiene un problema básico: la inadecuación absoluta que suele tener la fotografía respecto del argumento. Como si hubiera dos películas: una, la que cuenta la historia, y otra, la que cuenta la imagen. No se juntan.

-Montevideo tiene en la película un peso fuerte, no convencional. ¿Lo pensaste, o fue saliendo?

-Lo quería así. Hasta ahora Montevideo ha sido mostrada a través de los lugares estereotipados. En la película el mar no aparece, ni el Palacio Salvo, ni el Parque Rodó, ni hay una marca fuerte de 18 de julio, del 18 publicitario. Los lugares estaban elegidos, y buscamos el ángulo menos explorado por la imagen. Hablamos mucho con Daniel Cheico sobre los tonos prevalecientes. Otro problema que tenía el audiovisual nacional (hablo de "audiovisual" porque no se puede hablar de "cine" nacional) es el regodeo publicitario, que me parece peor que la distancia entre argumento e imagen. Porque ahí es problema de incompetencia, en cambio esto es un problema de error previo. No quería para nada esa imagen hipernítida, con un azulcito acá, un esfumado allá, toda esa pajería. Quería que la fotografía no se notara, como debe ser. O que si se notaba, fuera en función de algo.

-¿Cómo fue el trabajo del diseño de arte?

-Hubo que hacer un trabajo conjunto con el fotógrafo. Inés Olmedo hizo el diseño de la escenografía, de la vestimenta de los personajes, el peinado, etc. También hizo el trabajo global de diseñar el departamento, lo filmado en estudio.

-¿Ese departamento preexistía?

-No. El departamento de Esteban se armó especialmente. Los *backings*, carísimos, son las maderas que se ensamblan de manera que quedan paredes libres para permitir movimiento, y otras dobles para que no se mueva cuando se cierra una puerta. El costo lo asumió el canal. Nunca en Uruguay se construyó un departamento completo para filmar. Por lo general se arma una pieza, pero acá era todo, como si fuera una casa. Una vez armado, Inés se encargó de llenarlo y de gastarlo, porque tenía que lucir con uso, como un departamento de tipo recién recibido de clase media. También hice el último ensayo ahí mismo, para que los actores se familiarizaran con el espacio.

Vivir de prestado

-Por una parte quisiste hacer una comedia *pop*. Pero la película aplica cierta seriedad de fondo. ¿Qué es lo que te importó meter, en ese plano?

-Quise hacer un corte longitudinal en una generación.

-Que es la tuya.

-Sí. Y plantear cómo veo yo que se están dando las relaciones afectivas, la identificación de uno con uno mismo, los roles sexuales. Cómo los roles masculinos han ido perdiendo terreno frente a los femeninos, por ejemplo, y cómo se da en Uruguay esa transición permanente. Cuánto cuesta dejar de ser estudiante y empezar a ser profesional, cuánto cuesta dejar de ser hijo y empezar a asumir una vida propia, cuánto cuesta comprometerse no sólo con una mujer sino con una vida construida en tus propios términos. Acá el personaje en un momento dice que tiene un departamento, y se corrige: un departamento heredado, que no es lo mismo. Vive de prestado, y lo siente. Creo que todo eso se conecta: lo familiar con lo sexual, con lo identificatorio, con lo laboral.

-Lo curioso en Uruguay es que esa misma situación la viven varias generaciones sucesivas a la vez. A un tipo mayor le pasa lo mismo. En el cine americano les pasa a los de 20 y pico. Pero acá ni siquiera los de 40 y pico terminan de zafar. A la vez la película no incluye gente de otra edad, para comparar. Creo que esa ge-neración se percibe así: ni enganchada hacia abajo, ni hacia arriba.

-Es lo que aquí llaman "generación sandwich". La que creció durante la dictadura, y sin los objetos de identificación de alguien de 20 años. Hablás con alguien de esa edad y te sorprende la seguridad con que se te presenta.

-Por otro lado son más vulnerables.

-Absolutamente. Hay un problema con el concepto de la realidad. Los pendejos de 20 pueden apresar mejor lo real, lo ven. Los de 30 y pico se manejan con más fantasmas: la casa, la mujer, cosas que podrían no plantearse. Me interesaba hacer un corte y poner a jugar los personajes. Subrayando esa cosa endogámica que tiene la clase media uruguaya. Cambios de parejas, círculos, todo un micromundo.

La batalla del rodaje

-El rodaje ya es entrar en batalla. ¿El trabajo de Ibalo hasta dónde se extendió?

-Durante toda la filmación. Ayudó muchísimo en el sentido de que apresuró el rodaje, terminado un día antes de lo pactado. La relación entre tomas buenas y malas fue bajísimo: de 1 a 3, o a 4. Para una comedia es muy bajo.

-¿En que se diferenció la planificación de la acción?

-Hubo una producción que funcionó como un reloj. Si la producción te falla en algo, se tranca todo. En un rodaje todo tiende al caos. El equipo incluía a la productora ejecutiva, dos jefes de producción, y dos ayudantes. Estaban ahí, desde las 7 de la mañana, todos los días.

-¿Cuántas horas trabajaban por día?

-Nos propusimos no pasar de las 12 horas. Rara vez lo hicimos. Un día trabajamos 14. Fue uno de los días que menos rindió, a su vez. Porque hubo una escena que no salía, y no salía, una y otra vez. Esa noche fue mi punto de quiebre. Leyendo diarios de otros directores vi lo mismo en varios, y me dije: es esto. Hay un momento en todo rodaje en que el director cae en una minicrisis, y se dice: todo esto es un error. Lo dicen Scorsese, Mamet, Ford. Por lo general pasa en la mitad del rodaje, cuando algo no sale. Pero tenés adelante la zanahoria de que hay algo que va a tener una forma global. Estás en un momento crítico, pero estás con un pie en el problema inmediato, y otro en el plano general.

-¿Filmar es muy distinto de escribir creativamente, en tu opinión?

-Sí. En el cine hay una especie de guerra con el espacio: la relación de la cámara con el espacio, de los actores dentro del plano. Es algo muy complejo, que me falta mucho para dominar.

-En la escena del taxi, que es larga y continua, y en una ciudad donde los taxis tienen mampara, ¿cómo se solucionó la fotografía, o más bien la ubicación del fotógrafo?

-Muchas de las cosas que aparecen se desplegaron al rodar. En el guión esa escena tenía dos líneas, y se convirtió en una de las secuencias con más gancho, que más se recuerda. "Ventilan" mucho los contraplanos del tachero, y del corazón que lleva en el parabrisas. Ese corazón lo había visto en un taxi que tomé durante el rodaje. Se lo comenté a Inés, la diseñadora, y se deliró. Porque me había dicho "*dejame hacer un taxi Almodóvar*". Se puso a rastrear en todo Montevideo, con todas las patronales de taxis, cuál era el que tenía el corazón. La noche que íbamos a filmar eso, apareció el tachero y se lo prestó. Conseguimos un taxi sin mampara y sin el asiento del acompañante. En ese espacio iba el fotógrafo, totalmente arrollado, con un foco dentro del taxi. En dos tomas salió.

-Otra escena fuerte visualmente es el salto a la piscina del protagonista. Es una especie de shock visual.

-Es una toma invertida. Cuando visitamos la locación, Cheico me lo dijo como una joda. Pero le dije "*eso está bien*". Y lo hicimos. Lo de los *travellings* mientras Esteban nada, estaba en el guión. Otras cosas que se te ocurren no funcionan. Para la escena inicial de la discoteca, yo quería una grúa de cinco metros, y una discoteca grande, como las de los años '80. El *travelling* pasaría encima de la pista de baile. Pero la producción se impuso: no había dinero y conseguimos lo que se llama "una pluma", una grúa de dos metros. Lo que pudimos hacer fue lo que se ve.

-¿Qué otros laberintos de producción hubo?

-Conseguir una iglesia. Quería que el segundo concierto fuera en una iglesia, porque creo que la iglesia tiene una presencia cinematográfica importante. No era lo mismo un teatro. La pedimos al Obispado de Montevideo, y empezaron con retaceos:

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

querían ver el guión. El Obispo lo leyó, y resolvieron que no nos prestaban la iglesia. Sin explicar nada, todo un poco furtivo. Al final pido una entrevista con el obispo, y tuvimos una charla casi teológica de dos horas, donde argumenté por qué me parecía necesario, y él me planteaba por qué podía ser en otro lugar. A la larga descubrí cuál era el motivo: en ese momento había en la Iglesia un cuestionamiento sobre las filmaciones dentro de las iglesias. Era a raíz de un comercial televisivo de una emisora radial, donde el tipo que se casa interrumpe el casamiento para dar una noticia con voz de locutor, y después le dice al cura que siga. Dentro de algunos sectores de la iglesia produjo una irritación profunda. Curiosamente, el actor del aviso era el protagonista de **Una forma de bailar**.

-Pero en la película hay una iglesia.

-Primero yo quería la Catedral, después bajé porque era demasiado ampulosa, necesitaba una iglesia más modesta. Elegí la iglesia de Lourdes, pero los curas eran muy viejos y muy conservadores, y no querían prestarla. Al final terminaron por prestarnos la iglesia que aparece, que nadie sabía que existía, porque está dentro de un convento. Está cerrada desde 1945, no se le han hecho reformas y está impecable. Estuvo también lo del perro...

-¿Qué perro?

-En el primer guión el protagonista tenía un perro, con un mínimo rol dramático. En el sentido de que cuando llega Ricardo a la casa del protagonista, el perro se termina encariñando con él, y al final desaparece: se fue con Ricardo, y el protagonista lo cambia. Ahí la producción hizo un cálculo, y dijeron que el promedio de tomas buenas iba a ser muchísimo menor. Al no haber, como en Hollywood, empresas de perros que filman, al entrenador iba a costarle controlarlo ante la cámara. Y era otra boca que alimentar. Porque la comida es carísima. Se lleva gran parte del presupuesto. Eran 50 personas trabajando fijas, a razón de 1.000 dólares por día, sólo en comida. Terminaron por convencerme, y saqué el perro.

-¿El rodaje tuvo que ver con el orden de la película?

-Para nada. Hicimos todos los pasillos juntos, todos los cuartos de Esteban juntos, y así íbamos desmontando la escenografía a medida que filmábamos. En la primera semana, hicimos todas las tomas de estudio. Los exteriores se hicieron en la segunda semana.

-¿Cómo fue la post-producción?

-Muy larga. De marzo a junio de este año: casi cuatro meses. Editamos en una AVID, una "isla" digital. La edición de imagen fue bastante rápida, pero me tomé tiempo para decidir los cambios y los cortes. La película duraba 90 minutos. Le saqué 20. Sobre todo nos llevó tiempo la edición del audio. Es la primera película que se graba acá en estéreo y eso requería un proceso muy complejo.

-¿Pensaste en cómo ubicarte respecto al resto de intentos uruguayos, antes de filmar?

-Por ahí no soy un tipo que sirva para tener una visión "macro" de las cosas. No la tengo, ni me la propongo. Como soy un consumidor glotón, y a su vez había estado muy cercano a lo que se hacía acá, porque fui jurado en los Espacios Uruguay del Festival de Cinemateca, tengo la producción uruguaya más o menos masticada. Sé cuáles son los errores. Me parecía que esta línea de la película, de perfil bajo y cierto atractivo en el guión, nunca se había hecho. Acá se ha hecho prácticamente de todo en video o cine, menos la comedia de personajes. Se quiere empezar por lo "dark", lo raro, se quieren destruir las bases de lenguaje del cine, cuando ni siquiera se sabe contar a lo William Wyler, o en el estilo del cine masivo en general. Por eso rescato, a pesar de que la considero una película fallida, a **Pepita la pistolera.** Intentaba un diálogo con el espectador, que increíblemente las demás no lo buscaron.

-Mientras hablamos, Una forma de bailar **todavía no se dio en televisión. ¿Qué experiencias tuviste con las proyecciones?**

-A pocas horas de terminarla, la di en Durazno, que es mi pueblo. Cuando vi al público parado, aplaudiendo, no podía creerlo. Era mucho más de lo que esperaba, incluso más de lo que podía esperarse por ser yo del lugar. Después se repitió, y quedó gente afuera, había colas. Pasó también en la función que di acá, para el equipo y los amigos. Y en Rocha, donde la dieron en el Cine Club. En general la recepción es muy buena.

-¿Qué tenés pensado para el futuro?

-En un libro del British Film Institute sobre un día de filmación en el mundo, varias personas se dan la cabeza contra la pared. Se preguntan, ¿por qué estoy haciendo esto? ¿Soy masoquista? Pero llega el momento en que está el producto terminado, y ahí uno se da cuenta de que todo vale la pena. Es como un virus. Todo el cine es como un chupón inagotable. A veces lo hablamos con amigos críticos, jóvenes. Críticos de verdad: los que se ponen en la cabeza del director, no los que van a ver el producto terminado y dictaminan. Críticos que aman no sólo el lenguaje, sino cómo está hecho ese lenguaje, y qué pasaba por la cabeza de quien lo hizo. Hay gente que ha perdido mujeres, sacrificado cosas por esto, que parece liviano, perecedero. Creo que voy a seguir escribiendo guiones. No sé si voy a conseguir la guita para dirigir otra película. Pero con los guiones voy a seguir.

Todo el cine es como un chupón inagotable. Hay gente que ha perdido mujeres, sacrificado cosas por esto, que parece liviano, perecedero.

Paisajes montevideanos
Otra forma de mirar

Cuando uno termina de ver **Una forma de bailar** no puede dejar de compartir la perplejidad pre-rodaje de Alvaro Buela: ¿por qué alguien no hizo algo parecido antes, en el "espacio audiovisual uruguayo"? A lo largo de los años se prefirieron las sagas históricas chuecas (**Mataron a Venancio Flores**), los artificios prolijísimos y abstrusos (**El dirigible** y **El hombre de Walter**), los engendros vacilantes entre el documental histórico y la ficción (**Gardel. Ecos del silencio**). En todos los casos siempre faltaba entre 50 y 90 centavos para el peso.

No es que la película de Buela complete ese peso metafórico. Sencillamente se sale del marco especulativo, autoconciente, calculador (financiaciones, becas, festivales, lugar ante la crítica). Como lo que cuenta logra moverse en la pantalla con la imperfección y el jugo de un animal vivo, uno se interesa en lo que cuenta y no en ese cúmulo de problemas burocráticos a resolver. Por eso es la que más chance tiene, en mucho tiempo, de atraer a un público, no en el plano especulativo, mecánico ("*Vamos a apoyar el cine uruguayo*") sino en el cinematográfico, esa mezcla de logro expresivo y espectáculo ("*Vamos a verla: me dijeron que está buena*"). Como es obvio, eso dependerá de los circuitos de distribución y publicidad, ese otro gran tema. Por ahora tiene asegurada la difusión televisiva, en setiembre, en el Canal 10 de Montevideo, que colaboró a hacerla posible.

Los primeros diez o quince minutos transcurren como en un producto televisivo común. A Esteban, un tipo de 30 solo, un poquito misógino, un poquito maníaco, le llega su peor pesadilla: un amigo mujeriego al que dejó colgado la mujer, harta de sus infidelidades, se muda a su departamento. Para

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

colmo de males esa mujer (ahora ex) es amada desde siempre, desde antes del casamiento, por Esteban. El planteo visual es directo, hasta con algún pequeño exceso de diálogo y subrayado (el amigo cachando a Esteban por sus hábitos de levante) típico de una miniserie o un minifilm.

Pero pronto el guión, que podría verse como una inteligente adaptación al micromundo montevideano de la serie **Treinta y pico**, se va mezclando en pantalla con lo visual hasta superarse limpiamente a sí mismo a través de lo que importa: la imagen en movimiento. Porque la solidez del elenco, esa materia mercurial que suele ser el talón de Aquiles no sólo del EAU (Esp. Aud. Ur.) sino también del cine y la TV argentina, podría existir con los mismos valores si Buela hubiese decidido atenerse al rendimiento de un simple telefilm. Pero **Una forma de bailar** no hace lo que hacen los telefilms, a veces literalmente: *contar* una película, en segunda instancia. Es, en cambio, una película.

Animal consumidor de cine, crítico eufórico o rabioso (dirigió cinco números de **M Cine**, una revista inclasificable y por eso memorable), Buela se da los gustos, y elige acudiendo conciente o intuitivamente a un capital visual acumulado. Cuando uno se acuerda de la escena del cumpleaños de Esteban, no se acuerda sólo de eso, sino de que está vista a través del blanco y negro y el movimiento de una camarita de video casero. Cuando Esteban medita sobre lo que tiene y lo que no tiene a los 30 (el momento más banalmente "filosófico") uno se acuerda muy bien que la imagen es la de su cuerpo zambulléndose "al revés" en una piscina, y después circulando horizontal en un *travelling* que lo acompaña mientras nada, y piensa.

Los bloques un poco claustrofóbicos de su departamento con cama de una sola plaza (para impedir residencias femeninas que superen una noche), son aireados sonora y visualmente, incluso en la riqueza del color, por los dos *inserts* del coro, en la calle y una iglesia. No son meros brillos técnicos: la liquidez de la imagen en video casero refuerza la inestabilidad del grupo (Esteban, amigo, ex, nueva mujer del amigo, momento de crisis en el tiempo); el carácter sagrado de la iglesia preanuncia el Verdadero Amor. Un pico de emotividad lo logra la secuencia en el interior del taxi, impecablemente actuada *en los gestos* por Leonardo Lorenzo (un hallazo, venido de la publicidad) y María Elena Pérez (en quien el *glamour* erótico no haría más que molestar la carga sensible del rostro). Sobre todo porque está empapada por la letra de *La flor de la canela*. Además el beso de pacto profundo es demorado, casi bailado por las dos cabezas hasta unirse, mientras un tachero sensato apaga las luces y deja brillando en el parabrisas sólo un corazón de plástico.

Hay varios personajes más, y todos funcionan por sí mismos, no como comparsas. Tuve la suerte de leer el guión mucho antes del rodaje, y la escena de Ricardo con su primera mujer en el departamento de Esteban era, en las palabras, un poco cruel, desfasada. Como si las mujeres del mujeriego tuvieran que ser necesariamente vulgares, o "menores". No sé si la decisión o simplemente la imagen (que en el cine es decir la realidad) traicionó a Buela saludablemente, pero en la pantalla Jenny Galván tiene su propio perfil físico y personal, tanto como cualquier otro (incluidos los protagonistas). Por un momento, dan ganas de conocer su propia película.

Con la misma rapidez y contundencia del resto, el bloque "familiar" (almuerzo con madre y hermana) funciona ágil y claro, para dejar paso a la historia, si no de amor sí de afectos. Más lenta y lujosa en la esencia más que en la superficie es la imagen de Montevideo que aparece: esquinada, sutil, incurablemente invernal, hasta gozosamente sórdida (hay un motociclista gordo con casco que cruza la imagen como un símbolo fugaz). Produce el mismo alivio que todo el film: el descubrimiento de algo tan obvio y a la vista que por eso mismo hasta ahora no había sido mirado.

Una forma de bailar
Dirección y guión: Alvaro Buela. *fotografía:* Daniel Cheico. *dirección de actores:* Guillermo Ibalo. *edición:* Guillermo Casanova. *dirección de sonido:* Daniel Márquez. *música original:* Gabriel Casacuberta y Andrés Pérez Miranda. *producción ejecutiva:* Natacha López. *con:* Leonardo Lorenzo (Esteban), María Elena Pérez (Laura), Diego Wajner (Ricardo), Susana Castro (Madre de Esteban), Alejandra Wolf (Cristina), Jenny Goldstein (Gabriela), María Mendive (Estela), Jenny Galván (Ana), Luis Orpi (Mozo). *duración:* 70'.

bianconero
Fine Art B & W Prints

Lutz Matschke
MENDOZA 1541 • 1º B
Buenos Aires
☎ 783-0120

REVELADO DE PELÍCULAS BLANCO Y NEGRO:
Grano Ultrafino ▪ Alta Acutancia

COPIAS EN PAPEL FIBER BASE:
Multigrade ▪ Monogrado de Galería

PROCESO ELIMINADOR DE HIPOSULFITO

VIRADO DE PRESERVACIÓN

RETOQUE

MONTAJE LIBRE DE ACIDO

La producción de Film se comunica con **movicom**

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

CENTRO DE REPARACIONES

Video - Audio - Foto

VIDEO CAMARAS
Monitores
Transcodificadores

VIDEO CASETERAS
Editoras Mixter

TV COLOR
Controles Remotos

AUDIO
Grabadores/Diskman/Walkman/
Centros Musicales

PROYECTORES
Retroproyectores
Episcopios

CAMARAS
Lentes/Zoom/Flash
Fotómetro

30 años de experiencia

Reparaciones Garantizadas

ESPECIALIZADO EN VIDEO CAMARAS
- SONY
- JVC
- PANASONIC

Nueva dirección

Riobamba 455
TEL: 372 - 1332

[»] **BUENOS AIRES COMUNICACION**

NUEVOS CURSOS

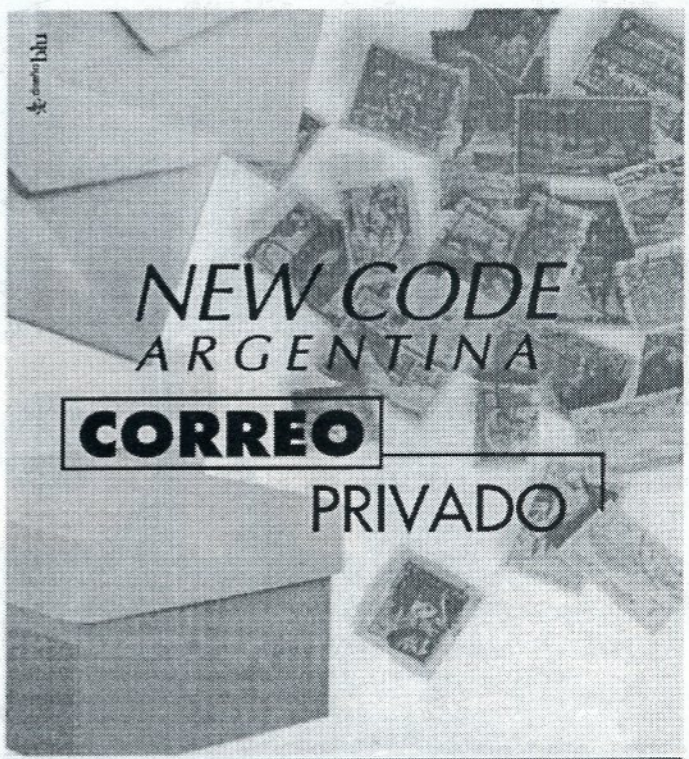
Centro de Capacitación y Producción cine televisión video

[Comienzan en Octubre
Inscribite Ya]

» Seminario de Cámara e Iluminación Profesional
» Seminario de Edición Digital
» Seminario de Realización en Video
» Seminario de Dirección de Actores

Vacantes Limitadas

Díaz Vélez 3965 P.B. Cap. Fed. Argentina
Tel. (54-1) 985-4395 / 4392 Fax: 981-0219



High Comm S.A. - R.N.P.S.P. Nº103
Guatemala 5776 (1425) Bs.As.
Tel./Fax: 777-6006 Líneas Rotativas

NEW CODE® ARGENTINA Correo Privado

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

cine DE aNi

dossier

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

Después de 27 números, corresponde suponer que el lector ya sabe que *Film* sostiene una debilidad casi malsana por el cine de animación. Por eso sucede que nuestra producción de notas sobre el tema excede el espacio racionalmente disponible y se va acumulando en una carpeta a la espera de un *dossier* irracional. Eso pasó en el número 16, por ejemplo, y vuelve a pasar ahora.

La ocasión no es del todo impertinente, sin embargo. Desde hace un mes ha vuelto a emitirse con regularidad y material nuevo el programa **Caloi en su tinta** (ATC, domingos, 19hs.) con el que *Film* tiene un par de elementos en común. Ese mismo par de elementos es responsable de casi todo el material compilado en este *dossier*: una reseña del largo japonés **Ghost in the Shell**, el recuerdo de los únicos dibujos animados realmente fieles a su cómic de origen, la triste historia de Ren & Stimpy (adeudada desde el citado n≤16) y una investigación sobre cómo el animador Richard Williams no pudo hacer el mejor largometraje animado de todos los tiempos. Se recomienda tener especialmente en cuenta esa experiencia antes de pasar a la nota final, de rigurosa actualidad: ¿Dónde estudiar animación en esta ciudad?

MACIÓN

Salvo donde se indica, todas las notas de este *dossier* fueron realizadas en colaboración por **Pablo Rodríguez Jáuregu** y **Fernando Martín Peña**

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

Ren & stimpy el derecho a la PASION

Ren Hoëk es un chihuahua de aspecto asmático y nervios en permanente crisis; Stimpy es un gato gordito de sonrisa casi permanente, cuya conducta "*obliga a redefinir el término 'idiotez'*". Con ellos su creador, un canadiense curiosamente llamado John Kricfalusi, se puso a la cabeza del *revival* que experimentó la animación desde el éxito de **¿Quién engañó a Roger Rabbit?** en el cine y de **Los Simpsons** en la TV. No pudo sostenerse allí durante mucho tiempo, sin embargo.

Cuestión de personalidad

En una nota para *Time*, el crítico Richard Corliss subrayó la combinación de personalidades radicalmente opuestas que fue desde siempre necesaria para el desarrollo del dibujo animado. Los animadores son individuos que preservan una suerte de conducta infantil y necesariamente disfrutan como locos haciendo su trabajo, cualidades que para los productores son casi subversivas. Así, Jack Warner nunca tuvo una idea precisa de lo que pasaba en el departamento de animación de su propia empresa, y Disney sólo se convirtió en Disney después de ser esquilmado por sucesivos empresarios para los que trabajó como animador. Si en el cine, en general, la colisión entre arte y comercio suele provocar severos conflictos, en el dibujo animado puede derivar en verdaderas tragedias. Hoy es difícil imaginar que Tex Avery murió olvidado, reducido a un trabajo de humilde *gagman* para Hannah & Barbera; que el animador Ub Iwerks, primer socio de Disney, vendió su parte de la compañía en un par de miles de dólares a comienzos de los años treinta, cuando veinte años después esa misma parte alcanzó un valor millonario; o que Otto Messmer contempló pasivamente durante décadas como su productor Pat Sullivan recibía el crédito que le correspondía a él por haber creado al Gato Félix. Los animadores pueden tener un control mucho más personal sobre su arte que cualquier otro tipo de cineasta, pero suelen pagarlo caro. El problema es que no aprenden.

Cuando la emisora de TV por cable Nickelodeon decidió salir a competir en el horario infantil central (los sábados a la mañana), la productora Vanessa Coffey explicó que deseaban producir materiales visualmente distintos, que pudieran despegarse del aspecto que suele tener la animación limitada para TV. Entre 1987 y 1988 John Kricfalusi ya había hecho una experiencia bastante radical renovando al Súper Ratón para la productora de Ralph Bakshi, y parecía reunir las condiciones que Nickelodeon buscaba. Entre los bocetos que el animador presentó, Coffey advirtió dos dibujos casuales de un perro y un gato y pidió a Kricfalusi que los desarrollara. Después de algunas reuniones, la emisora acordó financiar un piloto y aportó el dinero necesario, con el que Kricfalusi formó su propia productora (junto con Bob Camp, Jim Smith y Lynne Naylor) y se puso a trabajar.

El piloto de Ren & Stimpy se llamó **Big House Blues** y pasó por todo tipo de muestras y festivales especializados antes de salir al aire por primera vez en diciembre de 1990. Su éxito determinó la continuidad de la serie y *The Ren & Stimpy Show* entró en producción, sobre la base de episodios de unos once minutos cada uno. Desde este inicio, Kricfalusi, Camp y los suyos lograron establecer con la compañía inusuales reglas de juego: en lugar de desarrollar los argumentos por escrito, como es costumbre en la animación televisiva desde sus inicios, las ideas eran trabajaban en términos de *storyboard* por los dibujantes de Spumco. Dibujar el proyecto en su integridad en lugar de escribirlo había sido la práctica de los animadores de los años '30 y '40, no sólo porque garantizaba un mayor grado de libertad creativa, sino porque proporcionaba al resultado la singularidad del artista. "*Los guionistas de animación para TV suelen ser escritores de* sitcoms *fracasados y así producen basura muerta como Scooby-Doo*", dice Kricfalusi. Su socio Camp agrega: "*Los mejores dibujos animados de la historia han sido escritos por dibujantes, no por guionistas. La nuestra es una teoría muy firme: si no sabés dibujar, no te dejamos escribir*". Nickelodeon debía aprobar los bocetos de cada proyecto y luego de ese trámite se hacían los ajustes finales y se grababa la banda sonora. Durante las primeras temporadas el actor Billy West hizo la voz de Stimpy y la de casi todos los personajes secundarios, mientras el propio Kricfalusi asumió la voz de Ren. "*Queríamos a Peter Lorre*", indicó Camp. "*Pero estaba muerto*".

Radicales libres

Todos los episodios de **Ren & Stimpy** producidos durante las primeras dos temporadas demuestran, en forma y contenido, su incontestable radicalidad con respecto a casi todo dibujo animado previo. En el plano de lo formal, la calidad de la animación se presenta mucho más cuidada de lo acostumbrado, los movimientos son simples pero muy fluidos y las bocas de los personajes mantienen un obsesivo sincro con los diálogos, detalle que en la animación japonesa masiva, por ejemplo, es inexistente. Esa calidad básica está aprovechada en función de un estilo furiosamente personal, que alcanza a cada componente de los cortos. Fondos sintéticos que pueden cambiar de color según los estados anímicos, diseños de personajes secundarios y motivos que remiten a la animación publicitaria de los '50, música y efectos sonoros de infrecuente impacto, y un enorme ingenio para economizar mediante el empleo de dibujos fijos de gran detalle. La presencia de verdaderos animadores queda delatada por la intensidad de caracterizaciones de los protagonistas y la eficacia en la definición de sus emociones, que a menudo se exacerban grotescamente y transforman el potencial de un simple efecto cómico en una especie de inquietud nerviosa parecida a la que lograba el pionero Winsor McKay con el hiperrealismo de sus imágenes.

En cuanto a los relatos, o más bien el contenido narrativo porque los episodios no siempre proponen relatos, Kricfalusi y los suyos desarrollaron un universo propio que vulneró toda convención pre-

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

via en su recurrencia a la escatología. Se empieza por el simple reconocimiento de que existen los baños, área desconocida en toda serie animada, y desde allí no se evitan los diversos tipos de suciedades cotidianas. Muchas son exclusivamente familiares para cualquier propietario de felinos, como la bandeja de piedritas absorventes (que Stimpy ama) o los paquetes de pelos que cada tanto despiden sus malditos aparatos digestivos[1]. Otras empatizan con sencillas prácticas escatológicas que los niños ensayan sin mucho protocolo mientras los adultos las circunscriben a la discreción de la soledad, como rascarse los sobacos, tirarse pedos, o pegar mocos debajo del asiento[2]. Finalmente, otras surgen de la imaginación más afiebrada de Kricfalusi, como la existencia de un juego de mesa denominado "*No haga pis sobre la cerca eléctrica*".

Pero la impresión definitiva que dejan **Ren & Stimpy** trasciende rápidamente esa superficie más o menos escandalosa. Por un lado, la solvencia de sus dibujantes y animadores garantiza una eficacia real en los *gags*; por el otro, el obsesivo control de Kricfalusi logró personalidades que primero se definieron coherentes y luego resultaron tener posibilidades fascinantes. Lo más recordado del programa no fue la escatología sino los diferentes planos emotivos, a veces de sorprende densidad, en los que funcionaba la relación entre el perro y el gato. Algunos ejemplos:

-En **Stimpy's Invention** Stimpy se apiada de la permanente mufa que sufre Ren y le coloca un casco electrónico destinado a hacerlo feliz de prepo. Contra la voluntad del perro, en una secuencia animada casi al borde de la abstracción, una sonrisa pétrea le traba las facciones y sólo sus ojos, inyectados en sangre, permiten inferir la verdadera pulsión de su voluntad.

-En **Space Madness**, Ren provoca a Stimpy pidiéndole que vigile un seductor botón rojo. "*¿Y para qué sirve?*", pregunta Ren. "*Ahí está la cosa: nadie lo sabe*", sisea Ren saboreando su triunfo. "*Quizá algo malo... quizá algo bueno*". Inmediatamente se va y abandona a Stimpy en desigual lucha con el impulso de presionar el botón, impulso que se traduce en otra secuencia animada de antología.

-En **Stimpy's Fan Club** resulta que toda la correspondencia que la pareja recibe es para Stimpy, lo cual produce en Ren una reacción que comienza en la tristeza, continúa en los celos y deviene furia criminal. El tono del corto varía en consecuencia desde el melodrama hasta la más oscura pesadilla expresionista. Una última vuelta de tuerca libera, afortunadamente, toda la tensión provocada por el resto.

La más exacta descripción de la serie fue del propio Kricfalusi: "*Aspiramos al común denominador más alto y al más bajo. Lo que evitamos es el medio*".

Lo bueno es breve

Durante el transcurso de las dos temporadas, Nickelodeon presentó quejas y reparos, exigió cortes y objetó ideas, pero no canceló la serie ante su espectacular repercusión pública. Finalmente, todo explotó a raíz de un episodio titulado **Man's Best Friend**, que enfrentaba a Ren & Stimpy con un personaje llamado George Liquor. Pensado por Kricfalusi como "*la parodia del padre norteamericano medio*", Liquor es una especie de fascista violento e ignorante, que tiene demasiado en común con lo peor de la derecha WASP americana. Ni Kricfalusi ni Nickelodeon hicieron públicos los términos políticos de la discusión[3], pero el episodio no fue emitido y el realizador quedó apartado de su creación. Los argumentos dados tuvieron que ver con excesos de presupuesto y demoras en las fechas de entrega, dificultades que de todas maneras la emisora tenía con Spumco desde el comienzo de la serie.

"*Cuando firmamos contrato ellos conservaron los derechos sobre los personajes*", dijo después Kricfalusi. "*Luché como loco para quedármelos pero no hubo forma*". Su nombre permaneció en los títulos como "creador" de Ren & Stimpy pero la empresa formó otra compañía, denominada Games, para producir los cortos. Durante algún tiempo también conservó los servicios de Bob Camp, lo que aseguró la feliz terminación de los episodios que estaban en producción cuando se produjo el conflicto y la supervisión de algunos otros sucesores más o menos dignos de las dos temporadas previas.

Fue entonces como la marca del autor comenzó a verse. Como dijo Kricfalusi, "Camp es un extraordinario dibujante pero no es un animador" y los cortos que llevan su firma tienden a ser más estáticos, aunque no son necesariamente menos eficaces, que los suyos. Cuando también la influencia de Camp disminuyó, los pobres Ren & Stimpy se convirtieron en personajes que reiteraban groserías previas. "*El alma de esos personajes era el propio Kricfalusi*", dijo sencillamente uno de los colaboradores.

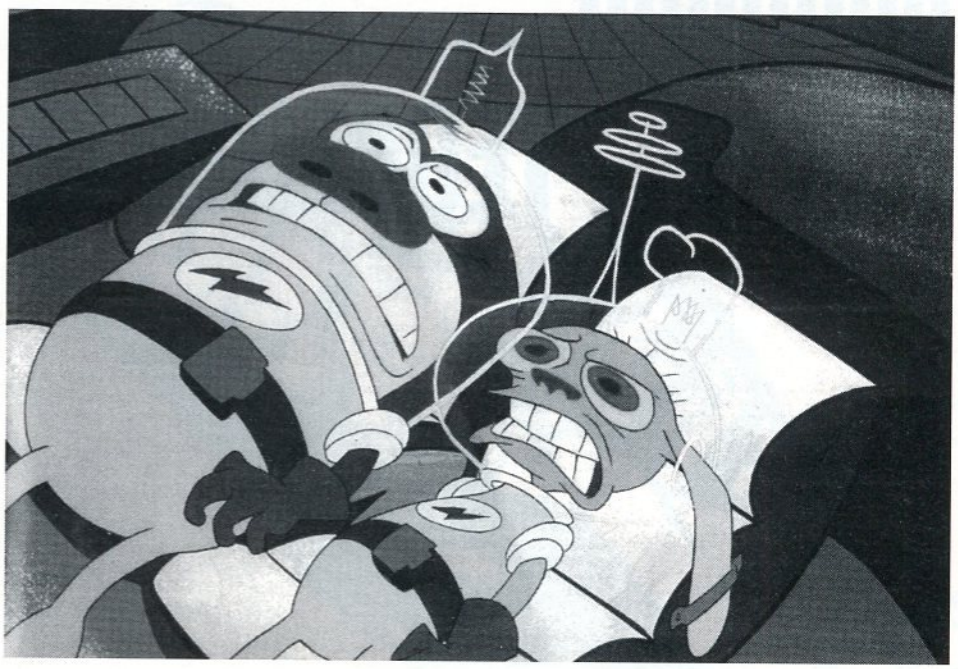
Después de la separación, Kricfalusi desarrolló otros proyectos, hizo algunos videos musicales y comenzó una serie con otro personaje, denominado **Jimmy the Idiot Boy**. Tiene varios proyectos en carpeta, de los cuales el más interesante parece ser un largometraje denominado **The Ripping Friends**, que sería una parodia animada de las películas de acción. Su resumen del conflicto con Nickelodeon es tan elocuente como sus dibujos: "*Al principio ellos trabajaban con pasión y admiraban la mía. Pero ese año los negocios mataron la pasión: la serie se volvió demasiado popular. Es decir que la misma pasión que hizo el éxito de* ***Ren & Stimpy*** *es lo que le quitaron al programa. Desde su punto de vista, nunca nos ganamos el derecho a la pasión, aún cuando fue eso lo que a la larga les produce cientos de millones de dólares. Esa es la mayor ironía de todo el asunto*".

1. Hay un episodio titulado **The Cat that Laid the Golden Hairball** exclusivamente basado en esa asquerosa cualidad felina. De un día para otro se descubren propiedades industriales en los paquetes de pelos y Ren, enceguecido por la codicia, obliga a Stimpy a producirlos en cadena, hasta su virtual extinción. El corto atraviesa todas las barreras del mal gusto antes de terminar con unos alegres pasitos de baile destinados a aflojar la tensión. El resultado sería totalmente gratuito si no pudiera leerse en él una profecía de lo que Nickelodeon haría con los personajes durante los años siguientes.

2. Cada tanto Stimpy recurre al consejo de sus "mágicos duendes nasales", pegados bajo un banquito.

3. En general la obra de Kricfalusi parece atacar sistemáticamente toda expresión conservadora. Sin embargo, el único corto particularmente explícito en ese sentido fue posterior a su intervención en la serie, se llamó **An Abe's Divided** y consistió en una ácida tomadura de pelo al Lincoln Memorial.

Fuentes: nota de Richard Corliss para *Time* (12 de mayo 1997); cobertura de Dan Persons para la revista *Cinefantastique* (junio 1993) y entrevista de Paula Parisi en *Bikini* (febrero/marzo 1994).



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

1. Enunciado

Cada vez que se estrena una película de acción viva adaptada de un *comic*, sus responsables afirman invariablemente que "*Ésta es la que respeta más fielmente al original*". Después, a la salida de esos estrenos, sus espectadores murmuramos entre dientes: "*Malditos... lo han vuelto a hacer*".

2. Hipótesis

Superheroicamente hablando, desde los años '40 se han versionado en seriales y largometrajes a Captain America, Captain Marvel, Batman y Robin, Superman, Flash Gordon, Diabolik y otros; en series de TV a Superman, Batman, La Mujer Maravilla, The Flash, Hulk, el Hombre Araña y otros; en dibujos animados, bueno, la lista aumenta largamente.

Los personajes que se han vuelto íconos a lo largo de los años y que exaltan el fervor del público infanto-juvenil con sus ropas apretadas y sus colores llamativos fueron, son y seguirán siendo una convocatoria segura a las boleterías. Los productores lo saben bien y así es que manifestaciones multitudinarias de espectadores piden a gritos la cabeza de Joel Schumacher mientras, por la otra calle, avanza una procesión que reza pidiendo que Nicolas Cage muera de cirrosis antes de cumplir con su amenaza de interpretar a Superman.

Un histórico malentendido parece malograr los acercamientos audiovisuales a algo tan intangible como el "espíritu" del comic. No es que las editoriales Marvel y DC comics sean la reserva universal de creatividad ni que sus personajes sean el escudo y la bandera de la imaginación desatada (todo es cuestión de dólares y centavos), pero hay ingredientes infaltables hasta en el comic más elemental.

3. Tesis

Dentro de un planteo esencialmente disparatado (una dimensión paralela, mutaciones asombrosas o nazis que quieren conquistar el mundo) el universo del héroe debe mantener una coherencia simple y transparente. El héroe debe gozar de un perfecto balance entre poder y vulnerabilidad de manera que podamos preocuparnos por su suerte, frecuentemente debe adoptar clásicas poses tipo "pin-ups" y proferir frases heroicas. Pero por sobre todo la acción, aparte del espectáculo, debe afectar su vida. Nada mas aburrido que ver a tu personaje favorito mantener apariencia de treinteañero a lo largo de medio siglo, sin que se le despeine el jopo ni se le arrugue la capa.

apología de lo inanimado

TEOREMA DE

Películas alejadas de los grandes presupuestos y no necesariamente basadas en historietas han logrado capturar este "espíritu": **Darkman** de Sam Raimi, **The Shadow** de Russell Mulcahy, **The Heroic Trio** de Johnny To, **Tetsuo, the Iron Man** de Shinya Tsukamoto, **Hielo y fuego** de Ralph Bakshi, son algunos títulos cuyo tratamiento de los personajes hace honores al comic.

Pero en la traslación a los dibujos animados los superherohes también han tenido derrotas y victorias. Las derrotas devienen usualmente de la mutación que sufren todos los personajes al ser adaptados al formato de programa "infantil" donde, amén de volverse irredimiblemente dietéticos, les suelen inventar extraños coprotagonistas como el "batiduende" o "los gemelos galácticos". Hay pocas excepciones. Con la serie sobre Superman realizada por los hermanos Fleischer en los años '40s como indiscutible punto culminante, tambien han obtenido buenos resultados las más recientes aventuras animadas de Batman y la excelente **The Maxx**.

Sin embargo, el mejor ejemplo de bajísima producción y mayor eficacia fueron las series producidas por la editorial Marvel en la segunda mitad de los años '60. La razón de esta nota (que podría haberse titulado *30 años de menosprecio*) es intentar despertar en el amable lector el interés por un puñado de episodios que, si bien carecieron de toda intención artística en su proceso de realización, hoy pueden –con la mediación del tiempo y una mirada piadosa– convertirse en objetos de arte *pop*.

4. Demostración

Emitidas en nuestro país entre fines de los '60 y principios de los '70, estas series tambien fueron editadas en video por Leda Films bajo el título "Superheroes" y por AVH en un prolijo *pack* de ocho cassettes con dos capítulos cada uno. En distintas partes del mundo, mientras tanto, se siguen reeditando en disco láser.

Captain America, **Iron Man**, **Sub-Mariner**, **Thor** y **Hulk**, las series en cuestión, se componían de capítulos que duraban unos 16 minutos y tuvieron un planteo visual muy particular: la "animación" como se la conoce tradicionalmente casi no existe. Los personajes se desplazan en posiciones estáticas sobre los fondos y la cámara realiza paneos sobre dibujos quietos mientras un locutor explica permanentemente la situación. En la animación para series de televisión suelen usarse 12 dibujos para ilustrar un movimiento de 1 segundo de duracion. Para los largometrajes bien producidos se utilizan 24 dibujos por segundo. En el caso de estas series, el promedio debe rondar los 300 dibujos por capítulo.

Un dibujante rosarino llamado Dardo Vélez, tras realizar el curso de dibujo por correspondencia de Alex Raymond, viajó a probar suerte en Los Angeles en 1965. Luego de trabajar como historietista fué contratado por la productora Grant-Ray-Lawrence para un extraño y nuevo oficio. La empresa neoyorquina Bakshi/Krantz (sí, el mismo

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

Bakshi de **Fritz el gato**) había comprado los derechos para explotación en televisión de cinco personajes de la Marvel. El proyecto contaba con un bajísimo presupuesto y en la productora de Los Angeles no había ni dibujantes profesionales ni directores de animación. Hoy, de vuelta en Rosario, Vélez recuerda cómo se realizaban estos extraños dibujos inanimados.

El primer día de trabajo le dieron un *comic-book* de Hulk con las páginas repletas de indicaciones manuscritas por el director y lo destinaron al subsuelo. Allí había un extraño aparato parecido a una cámara de fotos de fuelle gigante. Vélez debía colocar la historieta frente a la lente y, en vez de película, colocar una chapa tratada con una gelatina fotosensible. Su misión consistía en ampliar (ya que las fotocopiadoras primitivas no lo permitían) cada cuadro de la historieta hasta el tamaño de las hojas de animación y, luego de traspasar la imagen obtenida en la chapa a un papel, recortar los personajes. Después había que eliminar los globos de diálogo y rellenar con dibujos el hueco que estos dejaban.

Respetando los guiones originales de Stan Lee y algunas indicaciones del director, las películas obtenidas eran fieles reproducciones de esas historietas, viñeta por viñeta. Este método permitía que, según el cómic elegido, cada capítulo tuviera dibujos originales del maestro Jack Kirby o de otros veteranos dibujantes como Don Heck o Gene Colan. Los dibujos eran coloreados con pintura acrílica respetando las paletas originales del *comic* y con mucha frecuencia los fondos no eran más que un color liso. Según el dinero disponible se podían desarrollar algunas tomas con una mayor cantidad de dibujos, pero la cantidad de trabajo a realizar en un estudio que no tenía más de cuarenta empleados les imponía un nivel de exigencia muy permisivo.

Con frecuencia muchas tomas, mayormente primeros planos y bocas para diálogos, eran usadas en varios capítulos cambiando sólo los encuadres. Estos clichés producían un agradable efecto de familiaridad con los personajes a lo largo de las semanas. Animaciones de entre ocho y doce dibujos cada una realizadas en forma de *loop* (el último dibujo vuelve a suceder al primero creando un sinfín) con Thor revoleando su martillo, el Capitán América lanzando el escudo, Namor pataleando bajo el agua o el doctor Banner rompiendo la camisa, se repetían en casi todos los capítulos para alegría de los niños que, como todos sabemos, disfrutan viendo siempre lo mismo. También se repetían como un recurso muy eficaz las onomatopeyas (pif, pum, soc, boom, crash, ka-boom, toing, bang, atchís, etc.), logrando el mismo efecto políglota que su contemporánea serie **Batman**.

Mención especial merecen los *jingles* o marchitas que presentaban a cada personaje, certeras saetas de quince segundos diseñadas para clavarse profundamente en nuestros cerebros y hacernos encojer el corazón como una pasa de uva al volver a escucharlas, después de veinte años.

5. Apoteosis

Por lo general, al diseñar un personaje que será animado se intenta simplificar su diseño evitando el exceso de detalles en el vestuario o rasgos complejos que luego deberán ser dibujados cientos de veces. En estos capítulos Marvel vemos en pantalla dibujos cargados de sombras, con elaborados volúmenes, texturas trazadas a pluma y un aspecto mucho mas "*adult*" que las series sobre los mismos personajes que se emiten actualmente.

Según el libro *Como dibujar historietas a la manera Marvel*, el "toque" distintivo de esa ediorial es una narrativa vigorosa, con encuadres dramáticos y personajes trabados en poses de contorsiones impracticables para un humano normal. Los veteranos de la animación tradicional subrayan la importancia de los llamados *key frames*, dibujos principales de cuya expresividad depende todo el desarrollo del movimiento. Estos *key frames* deben tener la virtud de sugerir en un dibujo estático el movimiento que le precede y le sucede. Los cuerpos se encuentran en tensión y toda la perspectiva de la escena necesita de un movimiento para equilibrarse. Esta capacidad, que forzosamente deben desarrollar los escultores, encuentra un medio ideal para desplegarse en la narración secuencial del *comic*. Los dibujantes de *manga* (historietas japonesas) han revolucionado la forma de plasmar la acción en viñetas estáticas llegando a relatar largas secuencias de acción de varias páginas, sin diálogo alguno, con imágenes de un dinamismo arrasador. La versión animada de estos *mangas* introdujo en las convenciones del lenguaje de los *cartoons* un nuevo recurso: en el climax de una escena de acción la animación es reemplazada por una serie de imágenes fijas, inclusive gráficamente tratadas con una técnica distinta al resto del dibujo (blanco y negro, carbonilla, negativos). Esto, además de ahorrar cientos de dibujos, es un disparador que remite al espectador a la viñeta estática del *manga* y que aporta un quiebre de alto dramatismo en medio de la acción violenta, al uso de, por ejemplo, Sam Peckimpah.

Pues bien: las series de la Marvel son la apoteosis de este recurso. Algo así como un *storyboard* filmado y sonorizado, una sucesión interminable de *key frames* a los que nadie ha simplificado ni tampoco animado. Un análisis más responsable que el aquí encarado podría encontrar en la técnica de las animaciones Marvel una traducción de las asociaciones visuales que hace el lector cuando se desliza por las páginas de un *comic* y su participación necesaria para rellenar con la imaginación los espacios vacíos entre cada viñeta.

Pero, dejando esas cuestiones para los que saben, sólo resta recomendar tímidamente una ojeada a este ejemplo indiscutiblemente *freak* dentro de la historia de la animación y cuyos resultados involuntariamente *pop* hoy podrían formar parte de la estilizada gráfica de un canal como MTV.

6. Conclusión

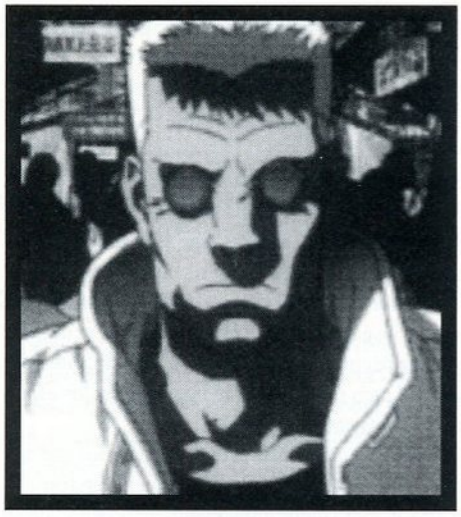
Los dibujitos animados que hicieron hace treinta años con el Capitán América son mucho más fieles a su original de lo que las últimas adaptaciones de Batman lo son al suyo, por más que lo pongas a Bob Kane entre los extras de la escena de la fiesta de disfraces.

MARVEL

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

GHOS

RESCATE EMOTIVO



La mejor película desde ***Akira***", "*La película que haría James Cameron si Disney le diera el O.K.*". La carátula inglesa de **Ghost in the Shell** nos empuja a un acercamiento equívoco basado en odiosas comparaciones. El estreno de **Akira** de Katsuhiro Otomo en 1988 fué la punta de flecha que despabiló a los espectadores occidentales sobre la existencia de una vasta y original producción de dibujos animados en Japón. **Akira** fué un megaproyecto realizado a altísimos costos y con una gran inversión de tiempo y mano de obra. Su rápido ascenso al olimpo de las películas de culto y su vigencia indiscutida hasta el día de hoy como "obra cumbre" del *Animé* (animación japonesa) está bien cimentada sobre un trabajo gráfico maniático y sobre un guión que, aún arrastrando la carga de una enmarañada intriga politico-cientifico-sobrenatural, encara temas como la amistad y la traición desatando escenas de un alto voltaje emotivo.

En estos casi 10 años desde el estreno de **Akira** mucha producción animada japonesa ha sido editado por las distribuidoras Manga Video, su subsidiaria Animé y la ya desaparecida empresa Cartoonia de España. En sus catálogos se pueden encontrar tanto largometrajes como OVAs (películas producidas exclusivamente para su comercialización en video) de muy dispares calidades. Si **Akira** u otros títulos como **Porco Rosso**, **Mi vecino Totoro** o **Los guerreros del viento** (las tres del genial Hayao Miyazaki) pueden correr a la par de los mejores productos "Disney" otras producciones parecen pasarle letra a los detractores crónicos de la animacón nipona que la acusan de rustica, limitada, sensiblera y aburrida.

Usualmente estas películas animadas son adaptaciones de *mangas* (comics de diversas temáticas consumidos compulsivamente por la población japonesa de todas las edades) que obtienen ventas especialmente importantes. **Ghost in the Shell** es la adaptación de *Patrulla especial Ghost*, un *manga* de Masamune Shirow que junto con Otomo y Akira Toriyama (*Dragon Ball*) es uno de los historietistas japoneses mas populares de este lado del globo. *Dominion Tank Police* y *Appleseed*, dos comics de su autoría, ya fueron llevados al dibujo animado.

Según publicaciones especializadas, Masamune Shirow se caracteriza por su virtuoso diseño de armas y maquinarias, por sus pulposas señoritas y por lo insoportablemente complicado de sus guiones que entraman intrigas políticas internacionales, ecología, filosofía, religión, magia y cibernética.

Un sobrevuelo por los lugares comunes del *animé* revela que a pesar de los conjuros milenarios, de las mutaciones horrorosas, de los robots gigantes y la artillería *hi-tech* que tanto les gusta a los japoneses, el motor de todas estas historias siguen siendo las relaciones y sentimientos de sus protagonistas. **Ghost in the Shell** no es la excepción.

¿Qué soy?

Kusanagi, la protagonista, es un costosísimo *cyborg* que integra una fuerza de elite gubernamental llamada "Sección 9" cuya función es solucionar por la vía violenta conflictos que se demorarían mucho por la vía diplomática. Kusanagi y sus compañeros se ven embarcados en la persecución de un pirata informático que, sirviendose de la red de internet (expandida hasta límites inabarcables en el año 2029) accede a los cerebros electrónicos de los empleados del gobierno propiciando desmanes diversos.

Hay una pelea interna con la "Sección 6" y un montón de esbirros al servicio de un pirata conocido como "*The Puppet Master*". Entre tanta intriga política hay solo tres escenas de acción. El conflicto central es el problema existencial de Kusanagi: ella es consciente de su propia existencia. En su cerebro sintético han implantado neuronas humanas, de modo que en su interior percibe la presencia de un fantasma, algo parecido a un alma. Se pregunta entonces acerca de la importancia de ser humano.

Su cuerpo y su cerebro pertenecen al gobierno y necesitan un mantenimiento periódico. Si se le ocurriera renunciar a su trabajo poco quedaría de ella. Sólo un fantasma. El hombre es solo un individuo gracias a su memoria, pero la memoria, los sueños, todo es información. Todo lo que *hay* es información. Toda la información que una persona acumula durante toda su vida no es mas que una gota en el océnano. La Red: un mar de información.

Finalmente el pirata resulta ser un programa inteligente diseñado por el gobierno norteamericano para realizar espionaje industrial y sabotajes por intermedio de la red. En sus viajes por el mar de la información el programa ha adquirido conciencia de su propia existencia y ahora pide asilo político como "forma de vida".

Mamoru Oshii, director de **Ghost in the Shell** decidió algunos cambios sobre el *comic* original. El aspecto exterior de la oficial Kusanagi fue alterado: en lugar de una de las adolescentes típicas del *man-*

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

ga, el *cyborg* es ahora una mujer madura. Los eventuales pasos de comedia del original fueron totalmente eliminados y la acción pasó a situarse en Hong Kong. Oshii explica en el *Production report* que no quería representar la sobrecarga de información mostrando una pantalla de computadora. Las superpobladas calles de Hong Kong con sus carteles y su permanente bullicio le parecieron un ambiente adecuado.

La secuencia central de la película es un emocionante clip donde la protagonista atraviesa la ciudad a bordo de un lento barco-bus mientras intenta sentirse parte de esa marea humana que circula aturdida en un entorno cuyas dimensiones han sobrepasado las proporciones del individuo. En otra bella secuencia la *cyborg* se deja arrastrar por el peso de su cuerpo metálico hacia el fondo del mar septentrional en cuyas oscuras y frías aguas siente que se convierte en otra persona.

Métodos y estrategias

A pesar de contener escenas de persecuciones, despliegue de armamentos y efectos especiales, el tono general de la película es melancólico y reflexivo. La violencia y el sexo, dos de las razones del suceso del *animé* en occidente aparecen suavizadas en el primer caso por la elegancia del diseño y la puesta en escena, y en el segundo por un extraño contraste entre un cuerpo femenino de apariencia fragil y el violento poder destructivo del personaje.

Pensada para su estreno en salas cinematográficas, la calidad de la animación de esta película es muy superior a la que se puede encontrar en otros *animés*. La historia exige un alto grado de expresividad de los personajes en secuencias con largos parlamentos. El rico lenguaje corporal y gestual apoyado en acciones aparentemente secundarias seguramente proviene de escenas rodadas con actores y luego rotoscopiadas. El resultado es un cortocircuito entre la naturaleza fría y distante de los *cyborgs* y su apariencia humana. La atención a los detalles en el vestuario y los accesorios y la fina dirección de arte en la ambientación y los fondos compone un universo sólido y un clima convincente (cosa que los aficionados a la ciencia ficción no encuentran muy a menudo).

La banda de sonido grabada en Dolby Digital Spectral es un espectáculo aparte. La canción *See You Every Day* da un tono a la vez imponente y desesperanzado e ilustra a la perfección el estado de ánimo de estos *cyborgs* con síndrome de Astroboy. La canción acompaña la secuencia central y los títulos finales en la versión japonesa. En la versión occidental la música de los títulos finales fué reemplazada por el tema *One Minute Warning* del grupo Passengers integrado por los U2 y Brian Eno. En un viejo ardid publicitario la carátula de las ediciones inglesa y española con diálogos doblados publicitan "*Banda sonora con temas de Passengers*".

Los metodos y estrategias de producción audiovisual han cambiado mucho desde 1988. El *animé* forma parte de un grupo de medios que explotan a los personajes que gozan de la simpatía del público. Así videogames como "Street Fighter" o "Fatal Fury" pasaron a ser largometrajes y series animadas y series como **Dragon Ball** pasaron a ser videogames. Simultáneamente se explotan las colecciones de historietas, CD-Roms, figuritas, muñecos y CDs de música.

Por el lado de la producción, las imágenes generadas por computadora y las imagenes procesadas digitalmente impiden que la animación vuelva atrás en sus pasos. Efectos de luz, brumas, distorsiones que simulan el uso de lentes angulares o teleobjetivos, brillos y reflejos, autos y tanques tridimensionales, fondos con movimientos de cámara antes impensables. Lo ilimitado de la posibilidad de manipular las imágenes digitalmente exige un criterio unificador. La contención y la mesura sobrevuelan aún las secuencias mas espectaculares de **Ghost in the Shell**.

Acetatos y fondos pintados a mano fueron digitalizados y combinados con CGI (*computer generated images*) y mezclados junto con la banda de sonido en un sistema AVID de edición no lineal. Así, mientras el director Oshii explica cómo las computadoras afectarán nuestra vida en el futuro, las imágenes reales y virtuales se funden en un todo indistinguible generando una ansiosa expectativa sobre las producciones por venir del país del sol naciente.

T IN THE SHELL

Ghost in the Shell
Edición especial "*double pack*": versión original en japonés con subtítulos en inglés; reporte de producción. Editado por Manga Video en 1996. Se consigue en comiquerías especializadas.

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

"La idea es muy simple: se trata de hacer la mejor película de animación de todos los tiempos".
Richard Williams

"El problema fue que Williams se tiró de cabeza a hacer una obra maestra, cuando, en realidad, a las obras maestras las hace el tiempo".
Oscar Grillo

Un film maldito de Richard Williams

el caso del ZAPATERO

La mejor película de dibujos animados de todos los tiempos ya no existe. Su triste historia comienza con la de su creador, un señor llamado Richard Williams, que se hizo mundialmente célebre en 1987 por haber dirigido toda la animación necesaria para el largometraje **¿Quién engañó a Roger Rabbit?**, de Robert Zemeckis. Aunque para la mayoría de los especialistas **Roger Rabbit** es el film que gatilló el espectacular renacimiento de la animación durante la década del '90, para Williams fue sólo un trabajo por encargo. Su corazón estaba en otra parte.

Tomala a vos, dámela a mí

La primera noticia de la existencia de un largometraje de dibujos animados llamado **La princesa y el zapatero** llegó con una copia en video del mismo, enviada desde Hamburgo por Carlos Coronel, animador argentino residente allí. Los títulos finales lo fechaban en 1993 y acreditaban como realizador a Richard Williams. Una carta adicional de Coronel explicaba poco: *"film maldito"* ... *"muchos años en producción"* ... *"presiones de la productora"* ... *"sólo circula en video en Australia"* ... *"en Europa no se consigue"*.

Una primera visión resultó desconcertante: **La princesa y el zapatero** había sido, evidentemente, un proyecto de proporciones épicas. Una parte mayor de su metraje desplegaba la animación más extraordinariamente detallada y obsesiva que imaginarse pueda, además de ostentar fondos de una complejidad y un refinamiento casi enfermantes, utilizados en forma demasiado inusual para tratarse de una película animada contemporánea. Por otra parte, ciertos segmentos resultaban comparativamente mediocres y, en todos los casos, esa mediocridad coincidía con las escenas en que los personajes se ponían a cantar.

A pesar de esa desprolijidad, estaba claro que **La princesa y el zapatero** no era un producto común y que merecía figurar sin duda alguna entre clásicos "consagrados" como **Fantasia** o **El submarino amarillo**. ¿Cómo era posible, entonces, tratándose de un trabajo de Richard Williams, que no apareciera en los textos de referencia más obvios? ¿Por qué su circulación comercial fue tan restringida? ¿Por qué algunos personajes y su estructura se parecen tanto a su contemporánea **Aladdin** de Disney? ¡Misterio!

Pero el esfuerzo de los responsables de esa obra monumental exigía a gritos que estos interrogantes encontraran respuesta. Contábamos con un aparato de fax, la colección de la revista *Sight and Sound*, algunos amigos en los lugares correctos y la firmeza espiritual de los ignorantes.

Williams, maestro

Se imponía, en primera instancia, averiguar todo lo posible acerca de Richard Williams. En la página 158 de su tomo XI, la *Historia del Cine* de la editorial Planeta lo define como *"consumado pintor al óleo y magnífico animador, que con su película* ***The Little Island*** *cambió los puntos de vista de muchos acerca del reconocimiento del cine de animación como un arte"*. No bastaba. Una pesquisa más exhaustiva reveló que Williams nació en Canadá, hacia 1932, que trabajó en los Estados Unidos algún tiempo haciendo animación comercial y que cuando tenía alrededor de veintitrés años se trasladó a Inglaterra. En una entrevista de 1988 lo explicó mejor: *"Vi* ***Blancanieves*** *a los cinco años y pensé:* 'Cuando sea grande quiero hacer ésto'. *A los quince dibujaba a la perfección todos los personajes de Disney. A los dieciséis vi por primera vez un Rembrandt y me dije que los dibujos animados eran una estupidez, así que comencé a dedicarme a la pintura. A los veintidós años reflexioné:* 'La animación puede ser diferente; así como es una extensión del dibujo, podría serlo de la pintura'. *A partir de entonces comencé a hacer diseños y* storyboards *para mi primera película, y entonces me fui a Inglaterra, donde la televisión apenas estaba empe-*

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

zando. Podía ganarme la vida haciendo comerciales para la TV y así juntar el dinero y la experiencia necesarios para poder hacer mi película".

Su película fue un cortometraje de media hora que tardó tres años en terminar y que tituló **The Little Island**, sobre una paradójica batalla campal que libran entre sí tres amantes de, respectivamente, la Verdad, la Bondad y la Belleza. En términos formales, **The Little Island** se inscribía en el estilo vanguardista, estilizado, sintético y simbólico que en ese entonces caracterizaba a buena parte del cine animado, fuertemente influido por las eficaces experiencias de la productora UPA, como **Gerald McBoing Boing**, **Madeline**, **El unicornio en el jardín**, **El corazón delator** o **Rooty Toot Toot**. En cambio, en el uso de la música de Tristram Cary y en el repentino empleo de la pantalla ancha (sobre el final, para reforzar su impacto visual), **The Little Island** denunciaba una sana intención de cruzar fronteras.

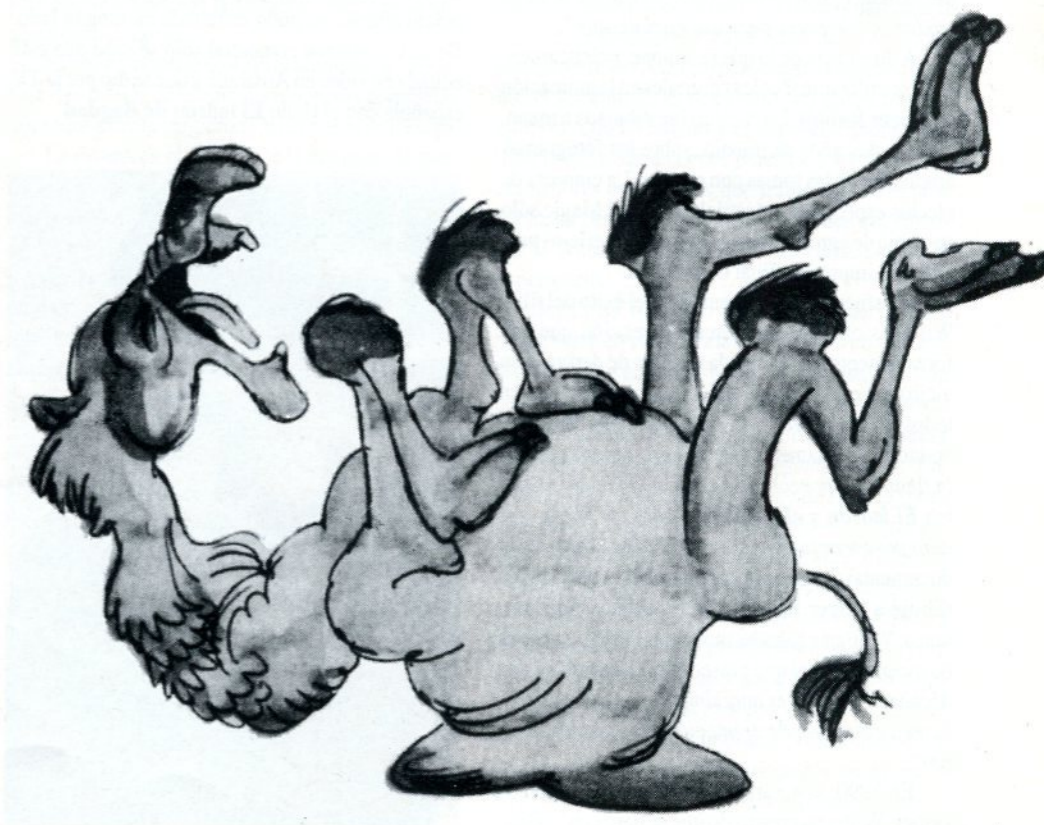
Mientras establecía sus propios estudios y se dedicaba a la animación comercial, Williams seguía pergeñando proyectos personales que alimentaba en sus escasos ratos libres. "*La mayoría de los animadores tienen esposas maravillosamente pacientes, o tienen varias esposas, o no tienen ninguna*", comentó en una oportunidad, aunque sin especificar a cuál de los tres grupos pertenecía. El prestigio que su labor profesional obtenía en muestras y festivales derivó en que se le encargaran proyectos más ambiciosos, como las secuencias de títulos de varios largometrajes (**La pantera rosa**, **¿Qué hay de nuevo, Pussycat?**, **Casino Royale**), de las cuales la más lograda fue la que concibió para **La carga de la caballería ligera** (*The Charge of the Light Brigade*, 1968), aguda epopeya antimilitarista de Tony Richardson. Tras completar al menos otros dos cortos propios (**I Love You, I Love You, I Love You** en 1962, y **Diary of a Madman** en 1965), Williams empezó a concebir un film de inspiración islámica, cuyas dimensiones fueron aumentando de un modo alarmante con el correr del tiempo.

El sorprendente Nasruddin

Entusiasmado con la cultura tradicional del Oriente Medio, y en particular con las fábulas del filósofo Nasruddin, el realizador se decidió a utilizarlas como tema para un film. Para ello convocó a su propio guía espiritual en el tema, un señor llamado Idries Shah. Ambos colaboraron en una edición de los relatos de Nasruddin, reescritos por Idries Shah desde un punto de vista sufi e ilustrados por Williams, y luego escribieron juntos una adaptación cinematográfica que aprovechaba algunos de los diseños realizados para el libro. Como el proyecto no parecía interesar a ningún inversor, Williams decidió financiarlo él mismo, con el dinero que obtuviera trabajando en proyectos comerciales por encargo. Así, la producción de **Nasruddin** se fue desarrollando con gran lentitud, entre comisión y comisión, hasta que una disputa con Idries Shah por el tratamiento que Williams quería darle al material terminó en ruptura.

En la mesa de trabajo, Williams había descubierto que las verdades esenciales de Nasruddin le interesaban menos que la posibilidad de explorar la animación a conciencia. "*Recuerdo que vi, en un mismo año, **El submarino amarillo** de George Dunning y **El libro de la selva** de Disney*", contó en una entrevista de 1973. "*Y decidí volver a la escuela. Desde entonces quedó claro para mí que los trucos visuales con los que habíamos justificado la animación simplificada durante toda una década no podían compararse con el arte de animar realmente a un personaje. Más allá de lo que uno pueda pensar de Disney, sus animadores eran maestros que conocían las técnicas más sutiles*". Para "volver a la escuela" Williams decidió convocar a los maestros. Se puso en contacto con animadores de la talla de Ken Harris (principal responsable de los cortos del Correcaminos), Art Babbitt (la mano que animó a la diabólica reina de Blancanieves, entre muchos otros trabajos para Disney) y Grim Natwick (el creador de Betty Boop), les describió el proyecto y les explicó que estaba tratando de hacer algo distinto con la animación pero a partir de sus sus raíces más puras. Para su sorpresa, los tres veteranos respondieron con entusiasmo y se sumaron al equipo. Con esos talentos a bordo, Wiliams se sintió dispuesto a cualquier cosa: la película sería en Cinemascope, formato nada usual para un largometraje de animación.

y el ladrón



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

En 1971 Williams obtuvo un Oscar por **A Christmas Carol**, un cortometraje que le había encargado la televisión y que impresionó por el modo en que animaba complejos diseños basados en grabados del siglo XIX. "*A diferencia de lo que podría suponerse*", comentó Williams entonces, "*no consideramos a los encargos comerciales que recibimos como obstáculos en el camino para terminar nuestro proyecto, sino como ejercicios que nos plantean problemas y nos proporcionan la experiencia que necesitamos*". El Oscar dio nueva vitalidad a **Nasruddin**: Williams reescribió completamente el guión y comenzó a grabar la banda de sonido, que en los dibujos animados es casi siempre un paso previo al rodaje. Entre los intérpretes convocados para el proyecto destacaban Vincent Price, que sería la voz del Gran Visir Zig Zag, y Anthony Quayle, que sería la voz de un sultán.

Nasruddin se pone los zapatos

Durante los quince años siguientes Williams y su equipo trabajaron alternativamente en **Nasruddin**, que había pasado a llamarse **El ladrón y el zapatero**, y en cortos comerciales de toda índole, hasta que en 1985 Robert Zemeckis ofreció a Williams la dirección de la animación de **¿Quién engañó a Roger Rabbit?**. El realizador aceptó pero, típicamente, pidió a Zemeckis que, a diferencia de films anteriores que habían combinado actores reales con animación, se sintiera en libertad para mover la cámara. "*Los planos fijos son los que delatan el artificio. Si tenemos la cámara en movimiento, igual que en un largometraje convencional, la impresión de realidad es mucho más fuerte. El trabajo del animador se complica, pero ese es el desafío*".

A diferencia de lo que se supone, prácticamente no se utilizaron técnicas digitales en la animación de **Roger Rabbit**. En cambio fue dibujada a mano, durante dos años de trabajo, sobre los fotogramas ampliados de las tomas con actores. La empresa de efectos especiales Industrial Light and Magic sólo se ocupó de agregar algunas sombras y reflejos para afinar la impresión final de realidad.

El esfuerzo valió la pena. Tras el éxito del film, Williams obtuvo una merecida atención que, esforzadamente, trató en toda ocasión de derivar a su viejo proyecto. En cada encuentro con la prensa, en todos los *pressbooks*, en cada reportaje, Williams apuntaba tímidamente que "*Ahora espero obtener la financiación necesaria para mi película; se llama **El ladrón y el zapatero** y sólo me faltan tres años para terminarla...*". En 1988 fue objeto de un documental de media hora para la BBC, titulado **Yo dibujé a Roger Rabbit**. En los últimos cinco minutos, Williams lograba mostrar el sótano a prueba de incendios en el que preservaba el trabajo de dos décadas. "*La idea es muy simple: se trata de hacer la mejor película de animación de todos los tiempos*".

En 1990, con varias propuestas más o menos firmes, Williams preparó lo que se llama un "Leica-reel", una especie de borrador de su película, con todas las tomas terminadas y dibujos fijos en lugar de las que faltaba terminar, siguiendo el orden del montaje definitivo y sobre una primera mezcla de la banda sonora. A esa altura la película estaba terminada en un sesenta por ciento y tenía material lo suficientemente convincente como para que la Warner Bros. decidiera financiar la realización de lo que faltaba. Williams obtuvo el dinero para trabajar durante un año y luego logró prorrogar la entrega del material por otro año más. No logró el tercer año que necesitaba, sin embargo: la Warner perdió la paciencia.

En Estados Unidos, cuando un director-productor no cumple con los compromisos contraídos, entra en escena un seguro que contratan las productoras y que se llama Completion Bond. En este caso, el Completion Bond cayó sobre Wiliams, le retiró el film y rápidamente diseñó una estrategia para terminarlo. Convocó a un animador de mediocres series de TV, Fred Calvert, y le asignó un modesto presupuesto para que realizara algunas escenas complementarias, según una adaptación del guión original, que proporcionaran sentido al resto. Calvert aceptó pero sólo pudo trabajar con técnicas de animación muy económicas. Siguiendo la fórmula más gastada de los largometrajes animados, el Completion Bond también dispuso el agregado de canciones y lo retituló **La princesa y el zapatero**. Así emparchado, el engendro estuvo listo para su estreno en 1993.

Para entonces **Aladdin** de la Disney, estrenada en 1992 en Estados Unidos y en 1993 en Europa, hizo que **La princesa y el zapatero**, además de sus incoherencias formales, pareciera una mala imitación. El resultado fue que el Completion Bond prácticamente no pudo estrenarla en ningún lado. De su circulación comercial sólo se sabe que está editada en video en Australia y que se dio por la TV española con el título **El ladrón de Bagdad**.

El ladrón no es la princesa

En la concepción original de Williams, la película debía narrar cómo dos personajes mudos, orientados por una serie de accidentes y casualidades digna del mejor Buster Keaton, llevan al borde de la destrucción y finalmente salvan a un reino del Medio Oriente. El reino en cuestión se presenta protegido de todo mal por tres bolas de oro situadas en la punta de la torre más alta. El rey, confiado en esa tranquilidad garantizada por un poder superior, se pasa el día durmiendo y es fácilmente manipulado por el Gran Visir Zig Zag, que lleva la voz de Vincent Price y es más malo que las arañas.

Un ladrón que se ve compulsivamente atraído por todo lo que brilla provoca sin querer que un joven zapatero sea condenado a muerte por pinchar al Gran Visir con una tachuela. Mientras el zapatero aguarda su turno en una mazmorra, el ladrón trata de robar las tres bolas de oro. Su intento las pone en manos del Visir, que huye con ellas al desierto. Desprotegido, el reino queda a merced del ejército de One Eye, una especie de Atila tuerto que arrasa los alrededores. Con la misión de recuperar las bolas, la apetitosa princesa Yum Yum parte de expedición en compañía del zapatero, reclutan por el camino a una improbable banda de asaltantes y finalmente llegan hasta la morada de una anciana bruja que, tras exigirles un abundante tributo, les vaticina que el reino será salvado por el zapatero.

Frente a las puertas de la ciudad real, One Eye y el Gran Visir se preparan para el asalto con una máquina de guerra de indescriptible complejidad. En el momento crítico, el zapatero dispara una tachuela con una gomera y desata una cadena de catástrofes mecánicas que culmina con la destrucción completa del ejército invasor. El ladrón, que ha corrido instintivamente detrás de las bolas durante casi toda la película, se las termina cediendo al zapatero con un gesto indiferente. En la obligada boda final, el zapatero, que es pálido, tímido, esmirriado y hasta ahora no ha pronunciado una sola palabra, produce una improbable voz de galán para decirle a la princesa "*I love you*".

Todas las secuencias terminadas del film desafían las convenciones de la animación industrial y, hasta podría decirse, del cine narrativo tradicional. Porque si bien los párrafos precedentes resumen las generalidades argumentales, lo cierto es que buena parte del film descansa en prolongadas secuencias sin diálogo compuestas por acciones mínimas encadenadas entre sí por la fatalidad y esencialmente imposibles de trasladar con alguna justicia a la palabra escrita. Es evidente que Williams soñó una obra en la que los personajes desarrollaran una consistencia propia y lograran mantener la atención exclusivamente a través de la maestría con la que se los animara. Una obra "sin red", en la que los dibujos se comunicaran con el espectador mediante una gestualidad tan perfecta y acabada que sólo reconoce precedente en el estilo de los grandes maestros del cine cómico mudo. Una obra que, en virtud de su abrumadora especificidad, sacara al arte de la

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

animación de su prehistoria y lo llevara, por lo menos, hasta su medioevo.

Todo lo que por lo general el animador trata de no hacer para abaratar costos y ganar tiempo, aquí está conscientemente buscado y laboriosamente resuelto: largas persecuciones en las que no sólo los personajes sino también los fondos se mueven siempre a razón de 24 veces por segundo, escenas con cientos de "extras" animados independientemente, nubes y humo que ejecutan hermosas evoluciones siempre diferentes, un grupo de moscas que sobrevuelan durante toda la película la cabeza del ladrón, carretes de hilo y tachuelas que caen de los bolsillos del zapatero cada vez que éste se mueve o las burbujas que desprende un baño de espuma con sus correspondientes reflejos.

Tomando como inspiración básica a las miniaturas persas, el diseño recrea mosaicos, alfombras y estampados, pero también utiliza perspectivas por superposición, los juegos ópticos de Escher o el estilo de Peter Max y el *pop* de los '60 que abundaba en **El submarino amarillo**. La secuencia más trabajosamente animada es la de la máquina de guerra de One Eye: un infierno de engranajes, resortes, pinzas dentadas, bolas con pinchos, elefantes acorazados, catapultas y miles de soldados, contenidos en una especie de cangrejo gigante de madera y metal. El ladrón corre tras las bolas de oro por adentro de esta máquina mientras a su alrededor zumban enjambres de flechas y proyectiles, se desmoronan escaleras y se activan todo tipo de mecanismos improbables.

Tanto Williams como sus maestros y colaboradores Art Babbitt y Ken Harris habían apostado al desarrollo de la acción por medio de la pantomima. Las pocas líneas de diálogo están a cargo del villano, el rey y, en menor medida, la princesa. El desafío de dotar a los personajes dibujados de volumen, peso y carácter es una de las motivaciones principales que permiten sobrellevar el aburrido trabajo del animador y el propio Williams ha dicho que todavía se sorprende al ver que los dibujos animados en la pantalla parecen pensar por sí mismos.

No lo arregles si no está roto

La versión terminada por el Completion Bond, en cambio, arranca desconfiando de toda capacidad expresiva del arte y menospreciando la sensibilidad del espectador al incorporar un narrador, que luego resulta ser el zapatero devenido rey, contando su propia historia. Invirtiendo todas las previsiones y advertencias de cualquier Manual del Guionista Aplicado, ese relato en *off* subraya y explica puntualmente lo que la acción muestra.

Algunas ideas específicas, como un séquito de madamas tuertas y voluptuosas, enfundadas en cuero negro y obedientes al mando de One Eye, confirman que Williams estaba pensando en un público adulto. No así los cerebros del Completion Bond, que suprimieron ciertas partes de violencia gráfica (como un sueño profético del rey en el que los sables de One Eye hacen saltar nutridos chorros de sangre) y toda otra alusión sexual (como la sensual criatura llamada Mombasa, ofrecida al Rey, que aunque no vemos, escuchamos). Con ese mismo criterio, un púdico enagua blanco fue agregado para cubrir los pechos largamente caídos de la anciana bruja vidente.

Arriba y en la apertura: **Parte del zoológico ideado por Richard Williams para Nasruddin**

Izquierda: **Richard Williams, cuando la mejor película animada de todos los tiempos era todavía un proyecto**

El nuevo montaje quita protagonismo al personaje del ladrón, al eliminar secuencias completas que seguramente exigieron varios meses de trabajo.

La escena en el interior de la máquina de guerra, por ejemplo, en la que el Ladrón perseguía a las tres bolas doradas durante diez de los minutos más asombrosos de la historia del cine de animación, fue severamente resumida. Una parte del material omitido aparece malgastado, como una *practical joke* de exclusiva mala leche, sobre el rodante de los títulos finales, como los *bloopers* de las películas de Jackie Chan.

El material nuevo carga las tintas sobre el romance entre la princesa y el zapatero, inventando por medio de nuevos diálogos una situación arquetípica de niña rica/chico pobre. Además de servir como narrador, el zapatero utiliza su flamante voz para pronunciar frases poco funcionales, al estilo de "*Voy a abrir esa puerta*". También canta, desde luego, pero en ese trance es acompañado por la banda de asaltantes, que ejecuta un número en la línea del clásico *Qué mala pata tiene el pirata*, y por la princesa, que entona planteos del tipo "*No soy sólo una cara bonita*". Una repetición de escenas románticas selectas cierra la historia, ilustrando la última canción.

Más allá del daño deliberado que el recurso provoca en esta película en particular, corresponde preguntarse si alguna vez los realizadores de dibujos animados podrán abstenerse de interrumpir la linealidad del relato con dolorosas canciones que sus personajes deben interpretar emocionados, o dando saltos y piruetas. ¿No podrá este arte potencialmente ilimitado librarse jamás de este nefasto resabio de la ópera y la zarzuela?

Williams, compadre

En el documental de la BBC, Williams parece una especie de bondadoso Papá Noel, pero no todos comparten esa visión del personaje. Avanzando sobre el terreno de lo discutible, no todos piensan tampoco que **El ladrón y el zapatero** hubiera podido llegar a ser una obra maestra. Parece que los animadores contratados que trabajaron en el proyecto, en particular durante los dos años que financió la Warner, guardan horribles recuerdos de la experiencia.

Según un miembro del equipo, que prefiere preservarse en el anonimato, Williams no terminó la película por culpa de su propia y rabiosa obsesión con los detalles. "*Williams se olvidó de que tenía que contar una historia. Su película debió haber sido un corto de autor y no un largometraje, porque Williams no puede sacarse su ego de encima como para dirigir a un equipo de trabajo. Creo que hubiera preferido hacer toda película solo. Cada dos semanas se organizaban reuniones en las que nos reprendía por no ser lo suficientemente rápidos, pero después, al ver las pruebas de alguna escena, siempre se le ocurría agregar algo, complicando las cosas. Insistía, por ejemplo, en hacer pruebas con un solo dibujo, filmándolo con máscaras y combinándolo con fondos iluminados de diferente forma, atendiendo diferencias en la interacción de colores que eran casi imperceptibles*".

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

El informante anónimo agrega que luego de haber firmado contrato y teniendo todo preparado para trasladarse a Londres, recibió un fax explicándole que las condiciones de trabajo implicaban 56 horas semanales, sin ningún tipo de vacaciones hasta finalizar la producción, y sin horas extras rentadas. Dice además que podría proporcionar los teléfonos de otros animadores vinculados al proyecto que, dispersos por el mundo, odian haber trabajado con Williams.

Oscar Grillo, dibujante y animador argentino que reside en Londres y también estuvo vinculado al film, no es tan radical. Aunque está de acuerdo en afirmar que toda la historia fue traumática y, si se quiere, delirante, también dice que le permitió conocer a Harris, Babbitt y a los otros maestros legendarios convocados para asesorar el proyecto. "*Es cierto que Williams tiene una personalidad difícil, pero también que es muy carismático. Y creo que hizo mucho por el cine de animación. En sus comerciales, en particular, aplicaba un trabajo tan admirable que realmente estableció nuevos parámetros de calidad para todos los que nos dedicamos a esto*".

Después de perder todo derecho sobre la obra de su vida, Williams regresó al Canadá y en la actualidad se dedica a hacer un dinero relativamente fácil dando cursos de animación por los que cobra elevadas tarifas, capitalizando todavía la fama obtenida gracias a **Roger Rabbit**. Está en su derecho, ya que, después de todo, es a él (y a Robert Zemeckis) que se le debe el verdadero renacimiento experimentado por el cine de animación desde 1988 hasta la fecha.

Es imposible saber hasta qué punto Williams se siente responsable por el resultado final de su odisea, pero a su favor debe decirse que siempre supo lo que estaba haciendo y que no haber medido las consecuencias pudo ser una elección consciente. Como dijo en 1988, "*Yo elegí el medio más caro para trabajar, el que lleva más tiempo de todos. La recompensa es que te permite jugar a ser Dios. Pero es un camino sin salida, una vía muerta. Hay tremendas presiones personales, grandes volúmenes de trabajo y plazos siempre insuficientes. Es muy duro, un círculo vicioso en el que siempre tengo que hacer comerciales, o panteras rosas o roger rabbits para poder ganar el dinero suficiente o el prestigio suficiente para poder hacer mi película y tratar de avanzar en el arte de la animación*". Es curioso verificar que en 1962 este mismo Richard Williams terminó un cortometraje titulado **Love Me, Love Me, Love Me**, que trataba acerca de "*la insensatez de amar desesperadamente algo que no puede corresponder ese amor*".

Fuentes: revista *Sight and Sound*, otoño 1958, primavera 1959, otoño 1962 y verano 1973; *The History of Animation*, por Thomas Solomon; cartas de Carlos Coronel y testimonio Oscar Grillo a los autores.

búsqueda frenética

por Juan Manuel Antin

La animación es un arte que requiere imaginación y paciencia, lo que resulta doblemente cierto cuando el aficionado se plantea la posibilidad de estudiar en la Argentina. El camino auto-didacta está minado de complicaciones y es altamente recomendable tomar un atajo y estudiar en algún lugar para adquirir los rudimentos más elementales de la técnica. Un primer vistazo revela que, por lo general, las escuelas, talleres y centros de estudio de artes audiovisuales locales no consideran lo suficiente a esta especialidad que en el resto del mundo crece y está en pleno auge.

Con la intención de animar un poco al desanimado animador, he aquí una reseña de algunos lugares de Buenos Aires en los que se agrupan desposeídos de todo tipo, que han llegado allí transitando por talleres de historieta, dibujo, guión y fotografía. La elección del lugar debe estar de acuerdo a las pre-ferencias personales ya que cada institución tiene un enfoque distinto dentro de un espectro de posi-bilidades que resulta esencialmente amplio.

La **Escuela de Cine de Avellaneda** fue una de las pioneras en la materia y comenzó hace ya unos cuantos años a enseñar animación. Aquellos primeros cursos fueron dictados por el reconocido animador Rodolfo Saenz Valiente. De allí se desprendieron seminarios y finalmente se armó una carrera de nivel terciario de 3 años de duración, orientada hacia la animación artística en formato cine y utilizando todo tipo de técnicas, desde la pintura sobre el mismo celuloide, hasta muñecos, pasando por recortes, dibujo animado y experimentales. Se dictan materias como *Técnicas de animación, Guión, Sonido* entre otras, y se venera a la animación canadiense y europea. La carrera es muy accesible ya que sólo se paga una cuota mensual de 30 pesos.

Otro lugar posible pero con una orientación completamente diferente es el taller **Bujos**, en el que se enseña exclusivamente el dibujo animado tipo comercial. Se trabaja en video, cosa que permite gran velocidad en la devolución de los ejercicios. Están bien equipados, tienen aulas con tableros de luz, monitores y video; además tienen computadoras disponibles para colorear y editar. El taller consta de dos niveles de un año de duración cada uno y se paga alrededor de 100 pesos por mes.

En el campo de la animación por computadora, **CEDATA** dicta cursos de animación 3D con el software Softimage, utilizado en las grandes producciones de Hollywood como **Jurassic Park**, **Mask**, **Casper**, etc. El lugar está excelentemente equipado con una poderosa PC por alumno bajo Windows NT y con un monitor en el que se puede ver lo que hace el profesor. Los cursos están a cargo de Víctor Wolansky, certificado instructor por Softimage en Canadá, y se entrega un título oficial emitido por Microsoft. Para los alumnos que no manejan programas 3D, se dicta un nivel básico sobre 3D Studio para luego abordar el Softimage en tres niveles. Cada curso dura 3 meses y se pagan 400 pesos por mes.

Cualquiera sea la elección, lo que enriquece realmente y es esencial para cualquier trabajo animado es la mezcla de gente distinta pero con intenciones parecidas: la formación de grupos y el desarrollo del trabajo en equipo.

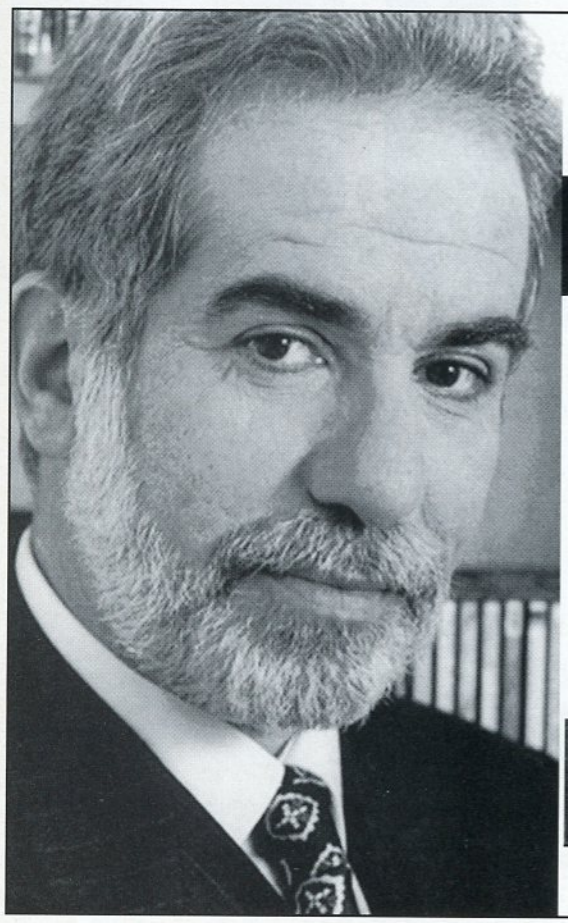
Referencias

Instituto de Artes Cinematográficas Avellaneda (IDAC); Av. San Martín 797 – Avellaneda. Tel: 201-6730.
Bujos; Sarmiento 1562 1° of. 5 – Capital. Tel: 384-6586.
Centro de Altos Estudios en Tecnología Aplicada (CEDATA); Sarmiento 2210 1° - Capital. Tel: 954-4300

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

Los clásicos que estás buscando, encontralos
en **Video Club GATOPARDO**

Piedras 1086 (San Telmo)
Tel: 300 - 5139
Estacionamiento sin cargo



Pepe
Eliaschev

ideas en vivo

Martes 21.00 hs.
en vivo

puro valor agregado

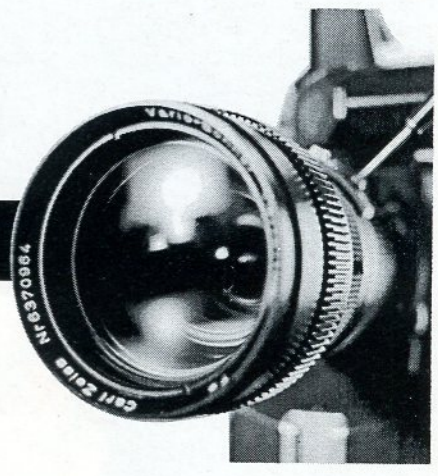
CVN LA MEJOR INFORMACION SIEMPRE
Canal 6

CableVisión TCI
Canal 43

VCC LA OTRA TELEVISION
MULTICANAL MULTIPLICA SUS GANAS DE VER TELEVISION
Canal 58

Alquiler de cámara 16 mm

ARRIFLEX
16SR II



Guillermo Nieto – Juan Manuel Villegas

Teléfonos: 797-2949 / 772-9157 / 756-1750 - **Fax:** 756-1865

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

EL ASCENSO DE LO BAJO

Si bien parece más precisa la palabra "versión" por la impronta policial que alude a un punto de vista determinado sobre ciertos hechos, lo usual, al plantear el problema de la literatura convertida en cine, es hablar de "adaptación". Esta palabra, sin embargo, no deja de tener una fuerte connotación médica, un perfume cuya perversión consiste en hacer conciente el acto de anestesiar las peculiaridades estilísticas de la obra literaria en procura de amoldarse a un formato diferente.

Robert Bloch y *Psicosis*
por Sergio Wolf

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

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

I

Bloch nació en 1917 y murió en 1994, dejando una trayectoria prolífica que le hace ostentar el dudoso mérito de escribir más de mil historias tan originales como desiguales, siempre ligadas con el fantástico, el horror y la ciencia-ficción. Oriundo de Chicago, comenzó a los diecisiete años como corresponsal en Milwaukee de la publicación *Weird Tales*. En uno de los relatos para esa revista, *El vampiro estelar*, llegó incluso a matar al narrador, que tenía diversas semejanzas con H. P. Lovecraft –mentor espiritual de Bloch–, hecho que Lovecraft autorizó y del que luego se tomó venganza al escribir *El huésped de la negrura*, donde castigaba a un tal "*Robert Blake, un artista y escritor de Milwaukee*", refiriendo a las iniciales de Robert Bloch. En ese relato, Lovecraft atacaba al personaje mostrándolo como un profano curioso, fascinado por una entidad maligna oculta en una iglesia abandonada, lo que pareciera una cita en el punto de partida del film **Príncipe de las tinieblas** (*Prince of Darkness*, Carpenter-1987) y más ostensiblemente, de la posterior **En la boca del miedo** (*In the Mouth of Madness*, Carpenter-1994).

Los relatos de Bloch se inscriben en ciertos tópicos del fantástico, al dar cuenta de la existencia de mundos paralelos que habitan bajo una realidad supuestamente apacible, o bien al hablar a menudo de personajes con una marcada dualidad orgánica. Estos son ejes muy transitados por Bloch, y no sólo en sus cuentos o novelas sino también en sus ensayos, como el que escribe sobre el tipo de criaturas desdobladas que hacía Lon Chaney[2].

Si bien terminó *Psicosis* en 1959, la difusión masiva de esta novela se produjo después de estrenado el film porque Hitchcock intentó que nadie supiera la vuelta de tuerca final de la historia. El contacto estrecho que vincula a Bloch con William Castle primero y con la casa Hammer más tarde, no hacen sino evidenciar el "efecto" que su historia produjo en el corazón del género de horror. No solamente Anthony Perkins quedó implacablemente ligado con **Psicosis**, sino también el propio Bloch, quien, quince años después, escribió el endeble relato *¡La trama es lo que vale!*, donde se parodiaba a sí mismo, incluyendo a un terrorífico doctor Crane –en una visible cita aródica de la agonista de **Psicosis**–, que participaba de un intento por modificar la realidad de una desvalida muchacha que quedaba encerrada en sus recuerdos cinematográficos y literarios. Recuerdos entre los que se contaban no sólo el Lorre de **Las manos de Orlac**, o los actores emblemáticos del género John Carradine y Rathbone, sino también la escena de la ducha de **Psicosis**[3]. A esta parodia, debería añadirse otra fatal y quizás involuntaria: **Psicosis II**, en cuyo guión no participó Bloch aunque escribió una novela del mismo título cuyo argumento no tenía relación alguna con el film.

Apertura: **una rara imagen de Alfred Hitchcock**

II

Hitchcock buscaba colaboradores que vinieran de la televisión, para poder realizar el film de un modo rápido y a un costo escaso, por lo que recurrió a Joseph Stefano. Era claro, para Hitchcock, que su trasposición cinematográfica no desmontaría la obra literaria: no la tomaría como pretexto, al modo de Jean-Luc Godard al filmar *El desprecio* de Alberto Moravia; ni buscaría completar sentidos difícilmente visibles en el el orginal, como Michelangelo Antonioni al convertir *Las babas del diablo* de Julio Cortázar en su **Blow Up**.

Siempre dentro de un proceso de escritura que respetó la mayoría de los elementos de la novela, Stefano sugirió a Hitchcock –antes de empezar el trabajo específico de la versión cinematográfica– la opción de hacer más agradables a los personajes principales[4]. En ese sentido, adoptaron la decisión de convertir en rubia a la morena Marion Crane (Janet Leigh) y, más importante aún, reescribieron los rasgos de Norman Bates (Anthony Perkins). Así, desligaron a Norman de los apuntes demasiado arquetípicos de "personaje dominado" que dispuso Bloch: en el film, Norman Bates es un muchacho alto, delgado, de algo menos de treinta años, con escasas pasiones excepto la taxidermia y ciertas músicas como *La Patética*; Bloch, en cambio, lo describe como de unos cuarenta años, calvo, con gafas, con una "voz vacilante" y una cultura nada desdeñable al punto de comparar lo que le pasa con la tragedia de Macbeth[5] y de tener una obvia, gran fascinación por los rituales primitivos, en particular incaicos. Esa sola modificación en la construcción del personaje de Norman, le permite a Hitchcock tejer una zona de ambigüedad sexual, un tono de atracción y repulsión que se justifica más al plantear dichos cambios en Norman.

Otra decisión tomada refiere a la funcionalidad de los diálogos entre Norman y su madre, y a los monólogos interiores y hasta sueños[6] de Norman. Estos aspectos, en la *nouvelle* de Bloch hacían demasiado ostensible la tensión entre Bates y su madre, y explicaban los motivos, las aficiones y el pasado de los personajes de manera innecesaria. En el film, Hitchcock prefiere dejar sólo aquellas informaciones ineludibles: ha despojado a la historia, por caso, de la sub-trama de los asaltantes del banco de Fulton, que era evidentemente accesoria y ramplona en el sentido de comparación moral buscado por Bloch. Hitchcock prefiere trabajar a través de acciones y no de un estatuto de pensamientos o reflexiones internas.

Vaya, a modo de ejemplificación, el siguiente párrafo del texto: "*No está loca -repitió-, y me tiene sin cuidado lo que usted y los demás puedan pensar. Tampoco me importa lo que dijeron los médicos del hospital. Si pudieran, certificarían su locura en un santiamén y la encerrarían en un manicomio; sólo necesitan mi consentimiento. Pero no lo tendrán. Y no lo tendrán porque yo sé. ¿Lo comprende usted? Yo sé y ellos no saben. Ignoran cómo me cuidó, cuando nadie se interesaba por mí; ignoran cómo trabajó y sufrió por mí, y los sacrificios que hizo. Si su comportamiento resulta ahora un poco extraño, mía es la culpa. Cuando me dijo que quería volver a casarse, yo se lo impedí. ¡Sí, lo hice! No es necesario que me hable de celos, de sentimientos dominantes. Yo era mil veces peor de lo que ella haya podido ser jamás. Estaba diez veces más loco que ella, si prefiere esa palabra...*"[7]. Como puede advertirse al recordar la versión de Hitchcock, el film exhibe una lúcida economía narrativa. Economía narrativa que en la novela es carencia.

Con la mirada puesta en dejar a un lado los subrayados de Bloch, Hitchcock buscó actualizar el género gótico. Siguiendo esta idea, trabaja espacios fuertemente contemporáneos –los bungalows para las habitaciones– y deja solamente algunos indicios del pasado esplendor de la familia Bates en la antigua casona, pero sin la insistencia por el siglo XIX que describe Bloch en su novela. El deseo de "ser contemporáneo", de estar en consonancia con su época, siempre fue una preocupación de Hitchcock, incluso cuando toma ciertos ejes genéricos del gótico en **Psicosis** o en la inmediata **Los pájaros** (1962), por lo que la marca gótica muy en la línea de Poe que imprime Bloch a su novela, no pareciera ajustarse a su estilística.

III

De todos modos, la transformación más relevante consiste en el modo en que Hitchcock construye el punto de vista. Hitchcock afirma que en la novela, Bloch engañaba al lector, dándole vida real o existencia material al cadaver disecado[8]. Habría dos aspectos a considerar:

el primer aspecto, es que Bloch tiende una trampa fundamental, en tanto no presenta como una dicotomía orgánica, mental y subjetiva la división de Norman, sino que los "dos personajes" son quienes dialogan o discuten. Más aún: Bloch utiliza distintos tipos de letra –cursiva o bastardilla– según hable el personaje real o el personaje imaginario. Este procedimiento, sin embargo, no funciona como una clave nítida para el lector, ya que lo utiliza en ciertas ocasiones y en otras no lo hace, si bien es cierto que en la coda final de la novela esta distinción de "tipos de letra" ha desaparecido por completo[9]. Es decir que Bloch no se encubre tras una narración "objetiva", pero tampoco subjetiviza el relato desde una primera persona (Norman), al punto de poder tener indicios de que todo lo que leemos forma parte del cerebro del protagonista.

El otro aspecto, más abarcativo y general, directamente ligado con lo anterior, es que Bloch vulnera la idea de un punto de vista predominante, pasando de un narrador a otro y escamoteándole al lector las pistas de estos pasajes arbitrarios[10].

Acerca del primer aspecto, Hitchcock utiliza los elementos de la puesta en escena para trasladar la cuestión que Bloch explota a través de "los tipos de letra". Y al decir pensar los elementos de la puesta en escena, de lo que se trata es de que Hitchcock

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

no juega con la confianza que el espectador deposita en lo que ve en la pantalla. Hitchcock nunca muestra a mamá Bates como alguien de existencia material. En todo caso, sostiene el *suspense* pero escamoteando esta información con los medios pertinentes. Tan pertinentes, como que se vale de la posición de la cámara, como en el crimen de Arbogast, luego de subir la escalera. O bien tan pertinentes como el trabajo con la iluminación en sentido dramático y que a su vez siempre está justificada. Justificada por la posición de los personajes en el cuadro, como el hecho de que haya un contraluz en la secuencia de la ducha; o justificada por el decorado, como el sótano con una única lámpara eléctrica que es agitada por el manotazo aterrorizado de Lila Crane, en el desenlace. Es más: mucho antes de iniciar el rodaje Hitchcock ya había previsto estas "sustituciones" respecto del libro de Bloch[11].

En cuanto a la variación de punto de vista, Hitchcock hace suya la riesgosa decisión de Bloch y quiebra en dos el sistema de la identificación del cine clásico, impidiendo –como explica Laura Laufer en un notable estudio sobre el film[12]– adherir a ningún personaje, ya que el único con quien podríamos identificarnos –Marion– es eliminado antes de los cuarenta minutos de película. La cuestión de la focalización del relato en **Psicosis**, es desde hace tiempo un tema recurrente de ensayistas y teóricos, en la medida en que abrió una zona hasta entonces inexplorada respecto de los "relatos sin foco", o con "focalización cero".

IV

Otros materiales de la novela de Bloch, fueron recuperados con gozo en el film de Hitchcock, por tratarse de temas muy característicos del género fantástico que a su vez pertenecían al campo de intereses del director. Así, por tomar algunos elementos presentes en el libro y explotados en la película, es dable mencionar: el singular parecido entre Marion y Lila Crane para representar la idea de la mujer que vuelve de la muerte, ya había sido el núcleo de **Vértigo** (1958), o bien el viejo tema del género de "dar vida" a lo inanimado y el castigo consecuente que esto trae consigo, o el tema de los pliegues incognoscibles de una personalidad, o el empleo sagaz de los nombres Norma y Norman Bates, en alusión invertida a la ley violada, o el indicio de la taxidermia para definir al personaje central, o el subtexto de madre e hijo como pareja enferma que se divide actividades domésticas –una mata, el otro limpia–, o el uso del disfraz y los espejos como símbolos de la disociación[13], o bien el notable remate con la inutilidad e ineficacia de la explicación médica o institucional para un problema cuya esencia es metafísica y moral.

Hitchcock ha tomado obras literarias en casi todos sus films, y aunque solía jactarse de que leía la novela una vez y luego la dejaba por completo, el caso de **Psicosis** es ejemplificador en cuanto a un modo poco heterodoxo al efectuar trasposiciones, que otros casos sólo se ocuparán de confirmar.

UN AGRADECIMIENTO ESPECIAL PARA EL PERIODISTA Y CRÍTICO ANÍBAL M. VINELLI, QUE ME PROPORCIONÓ MATERIAL INVALORABLE, COMO *LOVECRAFT: UNA BIOGRAFÍA* Y *SCIENCE FICTIONARY*, ADEMÁS DE LA INHALLABLE FILMOGRAFÍA DE ROBERT BLOCH ABAJO DETALLADA.

Notas

1. Robert Bloch, *Psicosis*, Bogotá, Carvajal -Colección "Novelas de suspenso", 1985.

2. Es espléndido el texto introductorio que Bloch escribió para *A Blind Bargain*, de Philip J. Riley, editado por MagicImage Filmbooks, New Jersey, 1988. Allí, Bloch exponía la cuestión del *self-divided* y las crisis de identidad de los personajes de Chaney.

3. Robert Bloch, "*¡La trama es lo que vale!*", en *Háblame de horror*, Bruguera, Barcelona, 1975, pp. 63-72.

4. Donald Spoto, *Alfred Hitchcock: La cara oculta del genio*, Barcelona, Ultramar, 1984, p. 418.

5. Ibid. 1, p. 62.

6. Ibid. 1, p. 42.

7. Ibid. 1, p. 27.

8. Hitchcock explica con enorme astucia este problema y su solución. Véase François Truffaut, *El cine según Hitchcock*, Alianza, Madrid, 1992.

9. Ibid. 1, p. 114-115

10. Sobre el tema del punto de vista en la literatura, véanse, entre otros: Henry James, *El futuro de la novela*, Taurus, Madrid, 1975; M. M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 1982; Jacques Sauvage, *Introducción al estudio de la novela*, Laia, Barcelona, 1982; y Seymour Chatman, *Historia y discurso –La estructura narrativa en la novela y en el cine–*, Taurus, Madrid, 1990.

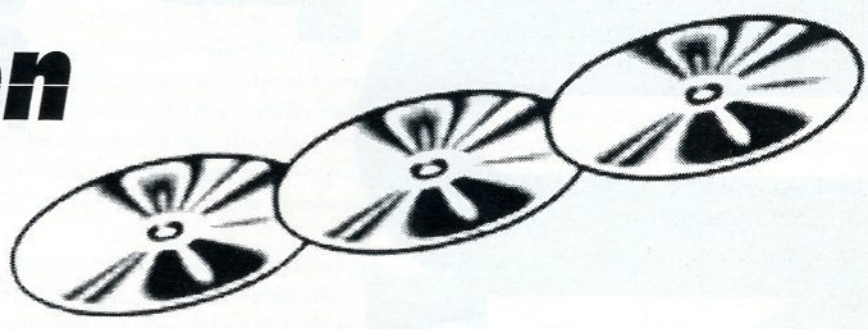
11. Hitchcock había pensado en el tipo de luz en blanco y negro, y los efectos a cargo de Saul Bass, antes de iniciar el rodaje, como se advierte en la entrevista que le hacen a Hitchcock Jean Domarchi y Jean Douchet, en diciembre de 1959 (ver *La política de los autores*, Ayuso, Madrid, 1974, pp. 188-89).

12. Laura Laufer, "*Psychose ou le voyage de la marchandise*", en *Traffic*, Nº 20. otoño-invierno 1996, pp. 83-84. Entre otras afirmaciones, Laufer asegura, brillantemente, que no podemos identificarnos con Norman porque "*vive fuera del espacio y del tiempo*" y que por eso "*no comprende el valor-dinero*". Y sobre todo, brilla la idea del vaciamiento en el film. Ya sea el vaciamiento interno de Norman, el vaciamiento del cadáver de su madre, o bien el vaciamiento "de color" en el film, realizado en blanco y negro.

13. Son más que acertadas, acerca de este punto, las deducciones de Donald Spoto respecto del funcionamiento de los citados elementos simbólicos en este y en otros films de Hitchcock. (ver 4, pp. 425-427).

Filmografía de Robert Bloch
(como autor y guionista)

PSYCHO (A. HITCHCOCK, 1960)
THE CABINET OF CALIGARI (KAY, 1962, GUIÓN: RB)
THE COUCH (O. CRUMP, 1962, GUIÓN: RB)
THE NIGHT WALKER (W. CASTLE, 1964, GUIÓN: RB)
STRAITJACKET (W. CASTLE, 1964, GUIÓN: RB) THE SKULL (F. FRANCIS, 1965, SOBRE HISTORIA DE RB)
THE PSYCHOPATH (F. FRANCIS, 1966, GUIÓN: RB)
THE DEADLY BEES (F. FRANCIS, 1967, GUIÓN: RB)
TORTURE GARDEN (F. FRANCIS, 1968, GUIÓN: RB)
THE HOUSE THAT DRIPPED BLOOD (P. DUFFELL, 1971, GUIÓN DE RB, SOBRE SUS PROPIOS RELATOS PARA LA REVISTA *E. C. COMIC HORROR*)
ASYLUM (R. W. BAKER, 1972, GUIÓN: RB)

Digivision
Echeverría 2594 - Capital
Tel: 784-5239


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

Zoetrope

"Si estuviéramos dentro de un edificio en llamas, yo buscaría la salida por la escalera de atrás; Francis se lanzaría al vacío desde el último piso, por la fachada del edificio"
Michael Powell, 1985

Si bien la ciudad de Los Angeles atomiza buena parte del mundillo cinematográfico, la relación entre los talentos suele parecerse a la de dos desconocidos en un subte repleto. Cada tribu tiene sus propias costumbres y la organización de Hollywood repite el esquema de la propia ciudad, una jungla de barrios separados por autopistas y sin un centro definido. Pese a ello, los carriles confluyen en algunos momentos de la historia que funcionan como grandes nudos. Uno de los más interesantes tuvo lugar en San Francisco, entre 1979 y 1982. Allí, en unos viejos terrenos en desuso, Francis Coppola –por entonces sin el "Ford"– intentaba realizar su sueño: una familia de cineastas trabajando en forma independiente, creando sin límites ni censura. Por los estudios Zoetrope pasó una larga lista de directores, actores y técnicos encandilados por la idea de hacer *la* película, o por lo menos trabajar libres de las leyes de Hollywood.

¿Y qué quedó de todo eso? Apenas un puñado de películas fallidas, cuya calidad nunca equiparó el enorme esfuerzo de producción, y que mordieron el polvo de la derrota en las taquillas, llevando rápidamente a la quiebra la utopía del director de **El Padrino.**

"Busco crear un estudio cinematográfico que funcione como debe ser, y no un sitio donde los abogados y los negociantes trapicheen con los artistas independientes. Una familia o una inmensa compañía de repertorio ocupada en hacer películas. Un lugar donde los guionistas, actores, directores artísticos, directores de fotografía y los técnicos de efectos especiales se reúnan y estén de acuerdo en trabajar con verdadera disciplina en un clima de la más alta exigencia"
Coppola, 1981

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

por Fernando Chiappussi

El zoótropo es un invento del siglo diecinueve que pertenece a la prehistoria del cine: un rodillo con imágenes que cobraban vida cuando se lo hacía girar. El juguete había sido visionario, ya que como el cinematógrafo, aprovecha el fenómeno llamado "persistencia de la visión". De ahí que Coppola lo eligiera como nombre fetiche para su estudio de avanzada. La primera, efímera encarnación de Zoetrope fue a fines de los '60, cuando Coppola y su amigo-ayudante George Lucas convencieron a la Warner de invertir algo de dinero en proyectos que ellos producirían. El primer Zoetrope tenía, a pequeña escala, todas las características del posterior: equipamiento de avanzada, gran apertura a las ideas de amigos, colegas y aun jóvenes estudiantes de cine, y un clima informal que incluía la proyección privada de películas como **Los siete samurais**. Con sus cámaras de mano y sus novedosas mesas de montaje, la banda que componían Coppola, Lucas, Carroll Ballard, John Milius y Walter Murch, entre otros, llegó a terminar un largometraje –**THX 1138**, debut de Lucas rodado en los túneles del subte de San Francisco– y bosquejar otros, antes de que la Warner les cortara el chorro.

El grupo se disgregó, Coppola estaba endeudado y comprobó que algunos se habían aprovechado de su buena voluntad para "tomar prestado" parte del valioso equipamiento. Pero él tenía una idea fija.

"Dentro de unos años voy a estar arruinado y tendré que empezar desde cero, así que lo mejor que puedo hacer ahora es divertirme"
Coppola, 1975

En el pico económico y profesional de su carrera después de los dos primeros **Padrinos**, Coppola aprovechó para reflotar el proyecto Zoetrope, produciendo él mismo el rodaje en Filipinas de la caótica **Apocalypse Now**. Pero la empresa adquirió real envergadura a su regreso de Oriente, cuando compró edificios y empresas varias en San Francisco, donde tendría lugar la extensa posproducción del film. En las nuevas oficinas y para mejorar el pobre sonido obtenido en la selva, el equipo de Walter Murch encaró nuevos tratamientos y efectos que le valdrían a **Apocalypse...** un merecido Oscar al sonido, aunque la película fuera ignorada en las categorías mayores.

La cereza sobre la torta fue la adquisición de los Hollywood General Studios, unas cuatro manzanas que habían sido muy activas en tiempos del cine mudo: ahora contaban con nueve platós y 34 salas de edición para hacer lo que quisieran. Las calles internas del complejo fueron bautizadas con los nombres de los directores admirados: Keaton, Eisenstein, Fellini, Kurosawa... Tal vez intentando corregir errores del pasado, Coppola quiso esta vez que Zoetrope rescatara métodos que habían caído en desuso para construir un estudio a la antigua: por ejemplo, Frederic Forrest, Teri Garr, Nastassja Kinski y Raúl Juliá –protagonistas de **Golpe al corazón**– firmaron contratos de largo plazo con el estudio, al estilo de los que encadenaban a las viejas estrellas con una sola casa, que podía "prestarlas" ocasionalmente a otra como hoy se hace con algunos futbolistas.

La bienvenida independencia de actores y guionistas a partir de los años '50 había resultado en una distribución más equitativa de los poderes en Hollywood –destacando la acción del productor independiente, mientras el estudio se guardaba el control de la distribución–, pero tendía a aislar los distintos departamentos implicados en el trabajo cinematográfico. Coppola aspiraba a formar un gran equipo de trabajo que compartiera oficinas y proyectos, apostando a lo que podía resultar del cruce de talentos. "*Todo el mundo colaboró*" contaría el productor Fred Roos, que lo acompañaba desde **La conversación**. "*Caleb Deschanel* (fotógrafo de **El corcel negro**) *hizo algo de fotografía no acreditada en* ***Apocalypse****, y Carroll Ballard también trabajó. Walter Murch era una figura clave, y tenía en sus manos casi todos los proyectos*".

Por otro lado, Coppola daba un temerario paso en el vacío adquiriendo costosos equipos de video: los films de la Zoetrope fueron los primeros rodados con una videocámara monitoreando las escenas, una práctica hoy común. Coppola afirmaba

Coppola gesticula ante Nastassia Kinski y Frederic Forrest durante el rodaje de *Golpe al corazón*

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

CRONOLOGÍA

Zoetrope Mark I

4 julio 1968 Luego de terminar el rodaje de **Dos almas en pugna**, realizado en la carretera con un estudio móvil propio, Coppola visita con George Lucas y Ron Kolby el estudio casero de John Korty.

27 agosto 1969 Estreno de **Dos almas en pugna**, cuyos créditos indican que es una producción de American Zoetrope para Warner Bros.

13 diciembre 1969 Inauguración de los American Zoetrope Studios, instalados en un almacén de San Francisco descubierto por Korty. La Warner financia cinco proyectos, convencida por Francis de que ya está terminado el primer largometraje, **THX 1138.** Otros proyectos en gestación: **La conversación**, **Vesuvia** (Carroll Ballard) y **Apocalypse Now** (a dirigir por George Lucas en 16mm), .

Junio 1970 Después de ver **THX 1138**, la Warner acepta su distribución pero rechaza todos los demás proyectos de Zoetrope. Una cláusula del contrato obliga a Francis (propietario) y a Lucas (vicepresidente) a "recomprar" los productos a la Warner, por alrededor de medio millón de dólares. La producción del estudio se paraliza. Esta fecha será recordada como el "jueves negro".

Transición

1972 La Zoetrope vuelve a la actividad cuando Coppola es tentado por la Universal para producirle a Lucas **American Graffitti**. Coppola recibirá el diez por ciento de las ganancias del film, que resultan ser unos tres millones de dólares.

1973 Coppola compra el Little Fox Theater y el edificio Sentinel, ambos en San Francisco, para instalar posproducción y oficinas de Zoetrope. Coppola, junto a William Friedkin y Peter Bogdanovich, integra la Directors' Company, con el auspicio de la Paramount. La sociedad sólo producirá tres films, **La conversación** (producida por la efímera Coppola Company), **Luna de papel** y **Daisy Miller**.

1974 Mientras Coppola rueda **El Padrino II**, la Paramount paga las últimas deudas de American Zoetrope con la Warner. Un folleto de la nueva Zoetrope anuncia **The 1948 Tucker** (coñ Marlon Brando en el protagónico), **El corcel negro** y **Apocalypse Now** (a dirigir por John Milius).

Zoetrope Mark II

Marzo 1976 Comienza en Filipinas el rodaje de **Apocalypse Now**, con Harvey Keitel como Willard. La producción es de Zoetrope, y la United Artists financia la mitad del presupuesto inicial (unos 15 millones).

Abril 1977 En un legendario *memo* dirigido a su personal, Coppola anuncia que se cambiará su propio nombre, omitiendo el "Ford", y que a excepción de **El corcel negro** (Carroll Ballard) y **Hammett** (Nicolas Roeg), ya en preproducción, Zoetrope sólo producirá películas dirigidas por él mismo. Alguien pasará el texto a *Esquire*, que lo publica meses después.

21 mayo 1977 Después de un año y dos meses, termina el rodaje principal de **Apocalypse Now**. En el ínterin hubo problemas financieros, un tifón destruyó decorados, Coppola cambió el guión para acomodar a un Marlon Brando excedido de peso y Martin Sheen –reemplazante de Keitel– sufrió un infarto.

que en quince años el video barrería al celuloide, pero su apuesta fue por el formato Betamax, que más adelante desaparecería del mercado.

En paralelo a sus planes de producción, Coppola se metió en la distribución de cine no convencional. Lo asesoraba su amigo Tom Luddy, una suerte de Henri Langlois americano que atesoraba películas en el Pacific Film Archive de Berkeley. En 1975, Coppola había asistido a una proyección del **Napoleón** de Abel Gance, en tres pantallas y con música en vivo, organizada por Luddy. Cuatro años más tarde lo nombró director de proyectos especiales y le puso una oficina en el edificio Sentinel, centro de operaciones administrativas de Zoetrope. Cuando Luddy leyó una extensa crítica de Susan Sontag sobre la no menos extensa **Hitler: una película de Alemania**, de Syberberg, convenció a Coppola de comprar los derechos y proyectarla en salas de lujo, con una entrada más cara y en fechas especiales. Meses más tarde, en enero de 1981, la Zoetrope presentó el **Napoleón** de Gance en el Radio City Music Hall neoyorquino, en una nueva versión reconstruida por el historiador Kevin Brownlow. La nueva partitura del film había sido compuesta por Carmine Coppola, padre de Francis.

George Lucas no tomaría parte en el nuevo Zoetrope, pero Coppola no dudó en unírsele para convencer a la Fox de comprar los derechos internacionales de **Kagemusha** (Luddy le había presentado a Kurosawa). Cuando Coppola y Luddy viajaron a Japón para el estreno de **Kagemusha**, se ocuparon de buscar a los ejecutores de la obra de Yukio Mishima. Paul Schrader le había comentado a Francis su idea de hacer un film combinando la vida del escritor con escenas de sus novelas.

Corría 1980 y **Mishima** era sólo uno de varios proyectos en marcha, en algún caso con más audacia que verdadero empeño empresarial. Jean-Luc Godard quería hacer un film sobre Bugsy Siegel, protagonizado por Robert De Niro y Diane Keaton: Coppola le adelantó 250.000 dólares. Poco después Godard se interesó por otro proyecto de Zoetrope, una versión de **En el camino**, la biblia de la *beat generation*. Martha Coolidge, que había dirigido algunos documentales, trabajó en varios proyectos de ficción bajo la supervisión de Fred Roos. El más importante, **Photoplay**, debía ser "*el romance rocanrolero de los ochenta*" en palabras de Coppola, quien envió a la Coolidge a recorrer la escena musical de Los Angeles en busca de los sonidos de la nueva década. Caleb Deschanel, el director de fotografía de **El corcel negro**, se embarcó en una historia de magos, **The Escape Artist**, a protagonizar por el hijo de Ryan O'Neal. Otros que tuvieron oficina en Zoetrope fueron Gene Kelly, asesor coreográfico en **Golpe al corazón**; Michael Powell, nombrado "director residente"; Franc Roddam, realizador de la notable **Quadrophenia**, y David Lynch, a quien Lucas le había ofrecido dirigir **El regreso del Jedi** después de ver **El hombre elefante**. Lynch prefirió conseguirse una oficina en Zoetrope, donde iban a producirle su proyecto **Ronnie Rocket**, "*la historia de un enano marginado por la sociedad*" según le había comentado a Coppola.

El futuro director de **Terciopelo azul** tiene un grato recuerdo de aquellos días, aunque su película nunca llegó a nada. Al poco tiempo de instalarse, Coppola pasó por su oficina para ver si necesitaba algo.

–*Bueno...*– respondió Lynch pensativo. *Me gusta trabajar con música. ¿No tendrás por ahí una radio o algo por el estilo?*

–*No te preocupes*– le dijo Coppola y llamó a uno de sus ayudantes. Una media hora después entraban a la oficina de Lynch un sofisticado equipo de música, cuya sola visión impresionaba, y una parva de long-plays. Diría Lynch años después: "*mi oficina parecía una discoteca*".

Tal vez esta anécdota sea un buen ejemplo tanto del cálido manejo del estudio por parte de Coppola, como de su tendencia al gesto grandilocuente, que terminaría por sumir a Zoetrope en la debacle.

> **"Todos los que estaban allí querían trabajar, se morían de ganas de hacer cosas, pero no había nadie para organizarlos. Nunca en mi vida había visto tanto potencial para que algo increíble sucediera, pero, por desgracia, no había nadie organizándolo"**
> David Lynch, 1984

Muchos proyectos pasaron por la Zoetrope, pero se atendieron sobre todo dos: **Hammett** y **Golpe al corazón**. El primero se basaba en la novela biográfica de Joe Gores: se compraron los derechos y se contrató a Nicolas Roeg (**Perfomance**, **El hombre que cayó a la tierra**) para dirigirla. El proyecto se demoró por la ausencia de un actor para el papel de Hammett; Roeg se desvinculó del asunto, se intentó interesar a Francois Truffaut; finalmente Roos, deslumbrado por **El amigo americano**, le ofreció el proyecto a Wim Wenders.

Las discusiones empezaron con el protagónico: Wenders quería dárselo a Sam Shepard[1] pero Coppola terminó imponiendo a Frederic Forrest, que era "del estudio". El proyecto pasaría por varios guionistas y decenas de borradores: Shepard y Gene Hackman llegaron a hacer una lectura completa de una de las versiones, filmada en video y montada para que Coppola pudiera "imaginar" el film. El proyecto se prolongaría durante tanto tiempo que Wenders tuvo tiempo de hacer dos películas completas al margen de Zoetrope –**Lightning over water** y **El estado de las cosas**– antes de terminar **Hammett**[2].

Es en medio del rodaje de **Hammett** que se produce un "barrido de proyectos" en el estudio, que terminará con el agradable clima de los comienzos. Algunas voces señalan la llegada de Lucy Fisher –ex lectora en United Artists– al departamento de guiones como el comienzo de la mano dura. Es que a fines de 1980 el panorama no era muy alentador: el rodaje de **Hammett** parado, **Golpe al corazón** sumida en interminables ensayos y el resto de los

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

proyectos en medio de un limbo creativo. Martha Coolidge pasaba las noches viendo recitales de nuevas bandas; Wenders vivía en el departamento donde había vivido Hammett e insistía en vestirse y actuar como él[13]; Tom Luddy hablaba de alguna nueva película europea que había descubierto; el personal intercambiaba chismes sobre los problemas financieros de Zoetrope en Wim's, el café del edificio Sentinel. Después de una ardua revisión de los proyectos, sólo quedaron en pie los de Coppola, Wenders y Deschanel; Fred Roos fue el encargado de decirle a Martha Coolidge que **Photoplay**, el proyecto al que había dedicado dos años y medio, quedaba cancelado.

Godard ofreció la distribución en EE UU de su último largo **Sauve qui peut (la vie)** para compensar el jugoso adelanto de Coppola. Los "residentes" buscarían su propio camino para salir del pozo: Lynch trabajaría para Dino de Laurentiis en **Duna**, Coolidge en la TV canadiense hasta poder hacer sus propios films en el circuito independiente... Luddy, en cambio, siguió desarrollando ideas para Coppola a pesar de los "recortes".

Coppola había interrumpido el rodaje de **Hammett**, intentando torcer la intención estética de Wenders, pero a la vez defendiéndolo ante los ejecutivos de la empresa Orion, que financiaba el proyecto y quería despedir al alemán. Asumiendo su papel de productor, Coppola prometió que estaría al lado de Wenders durante el resto del film, y que llegarían a un acuerdo. El papel de intermediario entre el director y la compañía le sentaba, pero a la larga dañaría su relación con Wenders.

Se dice que Coppola rodó él mismo las escenas finales de **Hammett,** sin el consentimiento de Wenders, aunque ambos lo niegan. Lo cierto es que todos los implicados coinciden en que la nueva versión de **Hammett** se parece más al clima de las ficciones de Hammett, que prefería Coppola –"*una película sin historia es como una casa sin paredes*" dice Gordon/Coppola en **El estado de las cosas**– que al de la vida del novelista, más acorde con la narración "aireada" de Wenders ("*a medida que los personajes se acomodan a la historia, van perdiendo vida, se vuelven mecánicos*" replica a Gordon el director Monroe/Wenders). Sería interesantísimo poder ver la primera versión para comprobar el choque del director europeo contra el sistema de producción norteamericano.

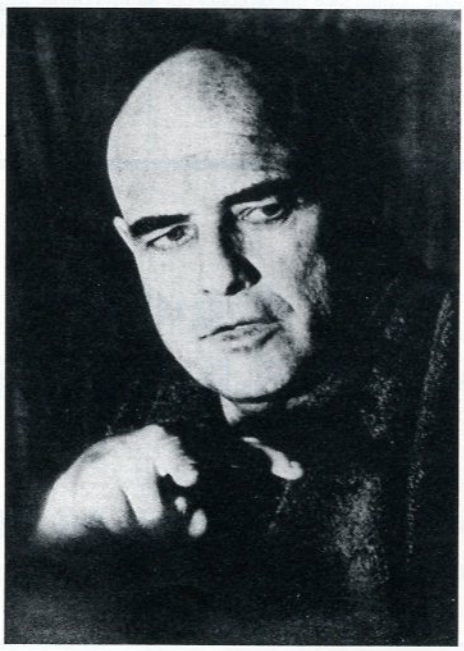
Para entonces la maquinaria Zoetrope avanzaba a tropezones, interrumpiéndose a cada paso por problemas financieros. Y la culpable de los desbarajustes, tanto como **Hammett**, era **Golpe al corazón**, la película musical en la que Coppola pensaba presentar sus nuevos adelantos de producción. Una Las Vegas construída íntegramente en estudios, el uso de video para grabar ensayos y chequear el rodaje, una computadora para compilar el guión y el "Silver Fish", un trailer desde donde Coppola dirigía las escenas como si fuera la pecera de un canal televisivo, eran algunas de las novedades que se probaban en forma simultánea, y cuyo carácter experimental demoraba el rodaje, encareciéndolo minuto a minuto. Todo para cumplir el objetivo de Coppola: tener el mayor control posible sobre el producto final.

"*Coppola llegó a la conclusión de que a fuerza de anticipar detalles sobre una película, uno termina perdiéndola*" escribiría Wenders años después, en referencia a **Hammett**. Pero el comentario también le cabe a **Golpe al corazón**, un film cuya perfección técnica termina sumiendo al espectador en una especie de asepsia sensorial. Esta paradoja –una película sobre los sentimientos que parece vista detrás de una vitrina– explica el fracaso del film, que fue también el fracaso de Zoetrope.

Unas semanas después del estreno, Coppola hablaba de proyectos con un poderoso ejecutivo de Hollywood cuando éste lo interrumpió con una frase lapidaria: "*¿Vos? Vos ya estás muerto, Francis*". La frase le cayó como un balde de agua fría, haciéndole comprender hasta qué punto había estado caminando en el vacío. Poco después, el ajuste: venta de estudios y oficinas, alquiler de varios pisos del edificio Sentinel, despido de personal... Para fines de 1982, el imperio estaba en ruinas.

"¿Y qué importa que otra vez me corten el teléfono en casa? ¿O que me corten la luz? ¿O que me cancelen las tarjetas de crédito? Si uno no apuesta, no tiene chance alguna de ganar. Es una tontería, en la vida, no perseguir lo más alto que uno pueda imaginar, incluso si corre el riesgo de perderlo todo, porque si uno no lo persigue, lo perderá de todos modos. No se puede ser un artista y vivir seguro".
Coppola, 1982

Brando sorprendió a Coppola con su exceso de peso al llegar al rodaje de *Apocalypse Now*



Julio 1977 El guión de Joe Gores para **Hammett** está terminado, pero no hay acuerdo en la elección del protagonista. Se tantean los nombres de Frederic Forrest y Robert De Niro.
Abril 1978 Wim Wenders acepta dirigir **Hammett.**
19 mayo 1979 Primera proyección pública de **Apocalypse**, como "work in progress", en el festival de Cannes. El presupuesto, que finalmente pasó los 30 millones, fue completado por la United Artists contra hipotecas sobre todas las propiedades de Coppola, quien además debió transferirle a UA los derechos de **El corcel negro**. En los créditos de **Apocalypse** la productora tiene el nombre de Omni-Zoetrope.
15 agosto 1979 Estreno norteamericano de **Apocalypse**, que con el tiempo recaudará más de 100 millones en la taquilla. Por esta época Coppola compra los Hollywood General Studios en Los Angeles.
Febrero 1980 Los Zoetrope Studios están en pleno funcionamiento, con nómina de empleados y varios proyectos. Comienza el rodaje de **Hammett**.
Noviembre 1980 Coppola interrumpe **Hammett** después de ver el material, filmado en exteriores, cuando sólo faltaban unos días de rodaje. La Orion, que financia el proyecto, intenta sin éxito que Coppola eche a Wenders: ambos cineastas tratan de escribir un nuevo final para la película.
Enero 1981 Avisado de que hay problemas financieros en Zoetrope, Wenders viaja a Portugal y filma **El estado de las cosas**, que incluye un ajuste de cuentas ficcional con Coppola.
2 febrero 1981 Comienza el rodaje de **Golpe al corazón**, realizado íntegramente en decorados construidos en los Zoetrope Studios. La MGM, inversora inicial, se niega a asegurar la financiación del film (23 millones); Coppola consigue interesar a varios inversores individuales y acuerda la distribución con Paramount.
Abril 1981 Coppola reconoce que necesita un mes más de rodaje y 4 millones adicionales. Para conseguirlos, vuelve a hipotecar su casa y los propios estudios.
19 agosto 1981 Coppola presenta **Golpe al corazón** a los exhibidores, con resultados desastrosos. Comienzan los rumores sobre el fracaso del film.
Noviembre 1981 Wenders retoma **Hammett**: el rodaje se hace íntegramente en los Zoetrope Studios, con varios cambios en el reparto y el equipo técnico. El presupuesto final ronda los 10 millones de dólares. Los decorados serán utilizados en otra película Zoetrope, **The escape artist.**
15 enero 1982 Estreno especial de **Golpe al corazón** en dos únicas funciones en el Radio City de Nueva York. Coppola hace distribuir sopa caliente entre los espectadores que hacen cola en la puerta, soportando el crudo invierno. Columbia ha reemplazado a Paramount en la distribución.
Marzo 1982 Coppola y su equipo viajan a Tulsa, donde entre marzo y setiembre rodarán, una tras otra, **Los marginados** y **La ley de la calle**.
2 abril 1982 Golpe al corazón desaparece de los cines norteamericanos por falta de público. El film ha recaudado sólo un millón de dólares en taquilla: la pérdida resultante es absorbida por la Zoetrope, que había retenido los derechos sobre la película especulando con un éxito similar al de **Apocalypse Now.** Ante la insistencia de los bancos, Coppola pone en venta los Zoetrope Studios.
Mayo 1982 Se presenta **Hammett** en Cannes; es considerada un fracaso. Posteriores estrenos no con-seguirán recuperar lo invertido. Al mismo tiempo, los críticos se ensañan con la recién estrenada **The escape artist.**
7 octubre 1983 Se estrena, con poca repercusión, **La ley de**

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

la calle, última película de Coppola producida por los Zoetrope Studios.

10 febrero 1984 Los Zoetrope Studios son finalmente vendidos en sólo un tercio de la deuda contraída por Coppola para financiar **Hammett, The escape artist** y **Golpe al corazón**. Coppola es forzado a declararse en quiebra; a partir de entonces irá pagando cuotas anuales cercanas al millón de dólares para mantener a raya a sus acreedores.

Transición

1985-1989 La productora American Zoetrope aparece detrás de films como **Mishima, Barfly, Los hombres duros no bailan** y **Koyaanisqatsi**, algunos de ellos en coproducción con la compañía Cannon (hoy desaparecida). Varios de estos films comienzan con la inscripción "Francis Coppola presenta".

1988 Zoetrope termina de pagar a United Artists deudas contraídas durante el rodaje de **Apocalypse Now.**

Zoetrope Mark III

1989 Coppola alquila espacio en los estudios Cinecittá de Roma para producir **Megalopolis**, según un guión propio. Se abre una rama de producción de Zoetrope que realizará trabajos para la TV.

27 noviembre 1989 Finalmente tentado por la Paramount, Coppola utiliza Cinecittá para rodar **El Padrino III**, coproducida por "Zoetrope Italia".

Enero 1990 American Zoetrope se declara en quiebra: tiene un pasivo de 28,8 millones de dólares contra un activo de 22,1 millones.

1992 American Zoetrope produce **Wind** (Carroll Ballard) y el **Drácula** de Coppola.

Junio 1992 Coppola declara su tercera quiebra, con deudas por 98 millones de dólares, de los cuales 71 corresponden a su ex socio Fred Roos. La quiebra afecta a Coppola, su mujer y socia Eleanor, y a Zoetrope Corp. y Zoetrope Productions, que siguen en actividad.

1994 American Zoetrope inaugura su página en Internet (www.zoetrope.com) y comienza a prestar servicios de pre y posproducción digital para películas como **Junior** y **Jade.**

1997 Primer número de la revista literaria trimestral *Zoetrope: Short Stories*. Son 60 páginas sin publicidad, dedicadas a cuentos cortos que podrían convertirse en films –alguno está siendo desarrollado como guión– pero no fueron concebidos originalmente con ese fin.

Schrader terminó rodando **Mishima** (1985) en Japón, como quería, y la película se estrenó con el luego conocido "Francis Coppola presenta" antes de los títulos. Pero el que consiguió el financiamiento de la Warner para el rodaje no fue Coppola sino George Lucas, ya mucho más poderoso que él a nivel empresarial. Francis, mientras tanto, se dedicaba a los rodajes alimenticios (**Cotton Club, Peggy Sue**, etc.) y a cuidar la tarjeta de crédito.

Los estudios Zoetrope nunca volvieron a levantarse, pero la empresa continúa en actividad en rubros técnicos, colaborando primero con los colegas dispersos de Coppola (Lucas, Schrader, Ballard), y luego con otros proyectos independientes y aun del propio sistema como **La roca**. Walter Murch, cabeza notoria de muchos de estos emprendimientos, se llevó de la última entrega de los Oscar un premio por el montaje de **El paciente inglés**, realizado en las oficinas de Zoetrope.

Los intentos de producir largometrajes y series, en cambio, no tuvieron muy buenos resultados más allá de los trabajos firmados por Coppola. El **Frankenstein** dirigido por Kenneth Branagh fue un fracaso. En los últimos años se anunciaron decenas de proyectos luego suspendidos o cancelados, entre ellos una película sobre el SIDA, una adaptación de la novela **Hermanos de vino**, de John Fante[4], la enésima encarnación de **En el camino** –en el '95 hubo un casting presenciado por Allen Ginsberg– y una serie de films musicales para la cadena VH-1.

En todo caso, Francis comentó en recientes entrevistas su desinterés por volver a intentar la producción a gran escala, y su convicción de que ya hizo bastante. Hoy sueña con financiar una vieja idea propia, **Megalopolis**, con sus trabajos por encargo. El corto que rodó para **Historias de Nueva York** (1989), **La vida sin Zoe**, es la mejor prueba de la nostalgia que siente por los viejos tiempos felices. Si bien la protagonista del corto es una niña (Zoe) que extraña a su padre, el título y el hecho de que la niña esté interpretada por su hija Sofia, remite al padre extraviado, de viaje, cumpliendo diversos encargos, esperando reencontrarse con su pequeño amor.

Notas

1. Durante el segundo rodaje de **Hammett** Wenders se reencontró con Shepard, quien estaba filmando **Frances** en el plató de al lado. Allí empezó un intercambio de textos que culminaría en el guión de **París, Texas.**

2. A pesar de rodarse uno en Nueva York y el otro en Portugal, ambos films tienen referencias a **Hammett**: en un tramo de **Lightning over water** Wenders -que aparece ante cámaras como él mismo, junto al moribundo Nicholas Ray- desaparece de escena porque debía viajar a San Francisco para seguir discutiendo los preliminares de **Hammett**. En **El estado de las cosas**, un director europeo que filma un encargo clase B para un productor norteamericano se queda sin película, descubre que el productor está prófugo y, cuando lo encuentra, se mete en una discusión teórica que resume las diferencias entre Wenders y Coppola.

3. En esta época el matrimonio de Wenders con la actriz Ronee Blakley estaba llegando a su fin. Luego de la separación el director recortaría las apariciones de Blakley en **Lightning over water**, y eliminaría por completo el personaje que había construido para ella en **Hammett.**

4. La novela se había publicado en forma seriada en la revista *City*, propiedad de Coppola, en 1977: Robert Towne iba a escribir el guión para que Coppola la dirigiera. A fines de los '80 se reflotó el proyecto con Curtis Hanson como director.

MOLINARI
Comunicación Visual

Alquiler de Isla de
Edición Digital S-VHS

Viamonte 1646 PB "10" Tel 812 - 9814

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

APRENDÉ A USAR TUS PROPIAS ARMAS. APRENDÉ HISTORIETA EN LA EAH.

eah
Escuela Argentina de Historieta

Guión de historieta
Dibujo de historieta
Historieta humorística
Ilustración

La EAH es la única escuela con un plan integral que te enseña guión, dibujo e ilustración, con docentes de primer nivel: Juan Zanotto, Carlos Albiac, Dani The O, Andrés Accorsi, Ignacio Noé. Estamos formando a los historietistas del siglo XXI. No te quedes dibujado.

eah
Escuela Argentina de Historieta

COCHABAMBA 868 - CAPITAL - TEL. 307-6170/7297

Diez años escuchando todas las voces para comunicarnos mejor

La Crujía
Centro de Comunicación Educativa

Televisión: el drama hecho noticia
Soledad Puente
Estética del cine
Aumont y otros
(2da. edición revisada y ampliada)
El montaje cinematográfico
Sánchez - Biosca
La comunicación en la Historia
Crowley - Heyer

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

causas y azares

Nº 5
Otoño 1997

Cuaderno Nacionalidades y Etnicidades: Hall / Gillespie
Entrevista a Anibal Ford
Cuaderno Arte e Izquierda en las primeras décadas del siglo XX
Comunicación alternativa: López Vigil
Prensa femenina
Lecturas y bibliográficas

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

El escritor argentino más adentrado en el cine nacional es Ulyses Petit de Murat (1907-1983). Poeta lacerante (*Las islas*, *Conmemoraciones*, *Último lugar*) y novelista casi autobiográfico (*El balcón hacia la muerte*), ejerció la crítica fílmica desde muy joven. Su columna *Sombras y sonidos*, en el diario *Crítica*, marcó rumbos. También, entonces, escribió páginas líricas sobre temas o personajes de la pantalla, verbigracia un poema en prosa sobre la actriz alemana Brigitte Helm. Hizo su debut como guionis-

ta con **Prisioneros de la tierra** (Mario Soffici, 1939) adaptando tres cuentos de Horacio Quiroga en colaboración con un hijo de éste, Darío.

Con Homero Manzi constituyó a poco una dupla de famosas adaptaciones; de Lugones **La guerra gaucha** (1942); de Sarmiento **Su mejor alumno**

(1944), o guiones originales (**Pampa bárbara**, 1945) bajo la dirección de Lucas Demare. En sus decenas de libros para el cine, solo o en colaboración, el parentesco con la literatura nacional es frecuente: Eichelbaum en **Arrabalera** (Tulio Demicheli, 1948); Carriego en **La calle junto a la luna** (Viñoly Barreto, 1951); Benito Lynch en **El romance de un gaucho** (Rubén Cavallotti, 1961); Julio Cortázar en **El perseguidor** (Osías Wilenski, 1962); José Hernández en **Martín Fierro** (1968); Ricardo Rojas en **El santo de la espada** (1970); Juan Carlos Dávalos en **Güemes** (1971), las tres de Leopoldo Torre Nilsson. Su preocupación de interrelación cine-literatura se extiende a varios escritores extranjeros. De su obra literario-cinematográfica se ha elegido una hermosa página inédita acerca de Chaplin.

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

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

Las geniales grafías de Chaplin

por Ulyses Petit de Murat

Tengo inmóviles millares de movimientos de Carlitos. Compré muchas de sus películas en el paso hoy prehistórico y extravagante de nueve y medio milímetros. También una camarita filmadora. El proyector me lo suministró mi fraternal amigo y notorio cineasta León Klimovsky, desde hace tantos años en España. Un largo invierno con mi hija Martha enferma hizo que repitiéramos esos films, que hoy yacen aquietados: León se llevó el proyector y nunca conseguimos otro. Miro la pequeña columna de rollos apilados y pienso en Chaplin como en el gran creador de extrañas grafías. Los niños las hacen. La humanidad niña dejó algunos testimonios de su afán de fijar la realidad dinámica o la forma viva en las cuevas de Altamira. Paul Klee me deslumbró con unos cuantos ganchitos sobre fondo azul. No tengo gran memoria plástica, pero ese cuadro persiste en mí con su mensaje complejo y alucinado. A Carlitos puedo verlo en igual forma. Sus giros, sus esguinces, sus bruscos pasos de costados, la parábola sensacional de esa caña que oficiaba de espectro de un elegante bastón, tanto como la punta de los dedos asomando desde guantes casi abolidos, el despliegue de insecto inteligente de la astrosa levita, los zapatones alcanzando un ángulo inverosímil o esa galerita-antena surrealista para detectar la amenazante presencia de ese inevitable Goliat que lo transforma en un perenne David en todos sus films, componen más de un cuadro. Son un fresco de inesperada grandeza. Sobre todo si se piensa que el conjunto amanece desde viejas rutinas de circo. En el redondel maravillador de infancias del circo, es donde Chaplin instaló, con humor piadoso y melancólico, ese Gran Teatro del Mundo de que nos habla en uno de sus más altos dramas Calderón de la Barca.

Aunque el cine sea una pura expresión de la plástica dinamizada, hoy agradezco a mis Chaplin detenidos y de bolsillo esa formalidad de una permanencia que permite a mi imaginación situarse en sucesivas acciones. La verdad fisiológica es que a partir del informe que diera Marie Roget a la Academia Real de Ciencias de Londres, en 1921, no ignoramos la virtualidad ilusoria del cine. Una imagen permanece y la superposición de otra en nuestro aparato óptico compone la suprema realidad del séptimo y más irreal y más fantástico de todas las artes. El ojo, engañado, como en tantos juegos de perspectiva, no percibe los negros que hay entre figurita y figurita. Yo sí, por las razones que aduje y por haber mirado alguna vez trozos de estos films de Chaplin. Ninguno de esos convencionales recortes de la realidad, sin embargo, es ajeno a la era chaplinesca, a su acción profunda. No hay que confundir acción con mero movimiento. En la inducción que ahora trato de comunicar, tiene más acción la hilera de espantosos ciegos de Brueghel –con su metáfora de la humanidad– que las tomas de una carrera de automóviles. La quietud de Chaplin tiene más acción que cualquier tránsito callejero. Por la simple razón de resumirlo, de expresarlo en una dimensión especial, por exaltar el debate del ser humano efímero, ínfimo, en contra de un Goliat que configura la gran ciudad, la enemistad, el ajetreo desconsiderado de los poderosos, la parvedad de la defensa de los desposeídos y su gran posibilidad fabulosa de vencer algunas veces a fuerza de un despliegue deslumbrante de ingenio, de gracia, de grafías que establecen todo un sistema geométrico (por algo Euclides hablaba de la divina geometría) que historian la heroica lucha cotidiana de cada persona en el centro de lo que cree un barrio, una calle, una ciudad, un campo y, en realidad, es un patético resumen del universo y su misterio fundamental.

Centrando esa zona, está Chaplin, en la cruda, maravillosa y rutilante atmósfera de la a veces calumniada diversión, dándole dimensiones que no serán valoradas por ningún intento metafísico, pero que permanecen, en su intuído mensaje de aliviar la inacabable agresividad de lo real en cierta etapa de los ojos humanos. Digamos que es la de la infancia, el tiempo del hombre declarado genial por Unamuno, que suele continuar hasta las altas edades para brindarnos la única apertura hacia la frescura de una recobrada, sapiente inocencia, de un deslumbrado descubrimiento que ya tiene conexiones ciertas con el más hondo estremecimiento del espíritu, que es eso raro, indefinible y exacto que solemos llamar poesía.

EL OJO ESTRÁBICO

_RADIO PARA SORDOS.

SÁBADOS A MEDIANOCHE POR FM MUNICIPAL, 92,7 MHz

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

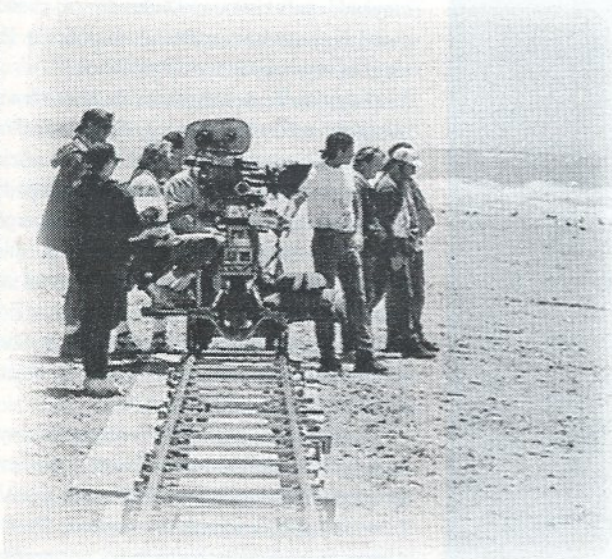
Audición dedicada a la historia, la estética, la ética, y si fuera posible, la espiritualidad tangueras.

DENDE EL VIENTRE DE MI MADRE

La producción de Film se comunica con movicom

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

Insc. a la Enseñanza Of. en T. Nº 6688/96



El camino de la imagen.

Carrera de Dirección de Cine

- Título oficial. (*)
- Duración 3 años.
- 35/16 mm y Video.
- Optima relación de equipos y materiales por alumno.
- Conexiones con el medio.

cievyc

ABIERTA LA INSCRIPCION AL CICLO '98

Charlas introductorias gratuítas con docentes de la carrera.

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

Taller de Fotografía

Laboratorio B&N
Iluminación
Retratos
Básicos

Cursos reducidos

Prof. Diego Wolfson

Solicitar entrevista al 833-7585

La producción de Film se comunica con **movicom**

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

Clásicos nativos
Fuera de la ley

por Abel Posadas

En su valioso artículo sobre el policial argentino, Mabel Tassara incluye a **Fuera de la ley** en el grupo de narraciones en las que el criminal "*encarna lo monstruoso, en tanto es maldad esencial y no presenta ambigüedades*" [1]. Por su parte Rodrigo Tarruella sostiene que el film "*es la apoteosis del paternalismo y del filicidio*" [2]. A su vez Andrés Insaurralde entiende que "*también Romero debió saldar su deuda con la policía bonaerense*" [3]. Según este investigador, el por entonces gonernador de la provincia de Buenos Aires, Manuel Fresco, había exigido que el estudio Lumiton desagraviara al cuerpo policial teniendo en cuenta un patético personaje de comisario ofrecido en **El cañonero de Giles** (Romero, 1936).

Hay, evidentemente, una historia detrás del relato[4]. Y debe analizarse porque el segundo resulta francamente inexplicable sin la primera. Estamos acostumbrados a ciertos Romero-Lumiton visualmente menos agresivos, en especial cuando Francisco Mugica colabora en el montaje. Nadie puede negar las diferencias que en el uso de los planos establece el futuro director, y otros menos avanzados como Antonio Rampoldi, Nello Melli y Juan Soffici –el hermano de Mario–. Por otra parte, los fotógrafos que trabajan con Romero en Lumiton no van demasiado lejos en cuanto a experimentación se refiere. En el mejor de los casos –y ya que estamos dentro del policial– exaltan la belleza de algunas bataclanas (Zully Moreno según Alfredo Traverso en **Historias de crímenes**, 1942). Pero en conjunto, el relato de este director es localizable por su particularísimo estilo.

Los muchachos se divierten

Cuando escribió el guión de **El cañonero de Giles**, ni Romero ni la plana mayor de Lumiton repararon en la *gaffe* gatillante: un comisario ridículo. El sello prometió al hirviente Fresco una manufactura digna de la policía de la provincia. Y es así como surgió **Fuera de la ley**. ¿Qué podría ocurrirle a un prístino integrante de esa institución? Según Romero, la *desgracia* de un hijo asesino. Por supuesto, debe haber un enfrentamiento entre ambos: el representante del orden, sin embargo, no debe mancharse las manos. Curiosamente los espectadores continúan creyendo que existe un filicidio *directo* cuando no es así. No se hubiera estrenado la película. El filicidio es una lamparita psicoanalítica.

El guión de Romero concibe la existencia de otro joven *recto* que se encarga de liquidar al inicuo psicópata, ya que éste no sólo no quiere suicidarse sino que está dispuesto a matar al fatigado padre. Es posible imaginar al realizador de 46 años pergeñando la honorable familia del comisario –que incluye una hija adoptiva, objeto erótico y causa del incesto fatal–, los efluvios que emanan de la madre llorosa, la rectitud preclara, en fin, del atormentado funcionario, todos ellos viviendo en medio de objetos de arte de la Exposición Sajonia.

Lo que ya no es posible es continuar creyendo en el ácido humor –lo tenía– de este hombre singular durante el rodaje. "*Gerardo Huttula apareció en Lumiton luego de uno de los viajes de Guerrico a Alemania. No hablaba castellano y, por consiguiente, era muy difícil entenderse con él. Pero nosotros hacíamos lo que él quería gracias a Traverso. Traverso no hablaba alemán pero aprendía mucho de Huttula*" [5]. En verdad Alfredo Traverso era un hombre-orquesta en Lumiton: podía solucionar problemas de cámara, encargarse de la fotografía o compaginar una película[6]. Y ahí tenemos a Romero trabajando con un alemán que se entiende con Traverso pero no con él. A todo esto, Lumiton estuvo dispuesta a contratar a la estrella del momento, José Gola, para el rol del psicópata, en su segunda y final intervención para el sello, luego de **La muchachada de a bordo** (Romero, 1936) y antes de firmar en exclusiva con Pampa Film. También en la ficha técnica aparece por primera vez Jorge -George- Andreani, quien debutaba con su música efectiva y efectista. De modo que el equipo no era, precisamente, el habitual de Romero, quien no se trasladó a Olavarría para los exteriores[7].

Castigo al traidor

Cuando se habla de aquellos filmes de estudio hay que mencionar una instancia narrativa –o narrado-

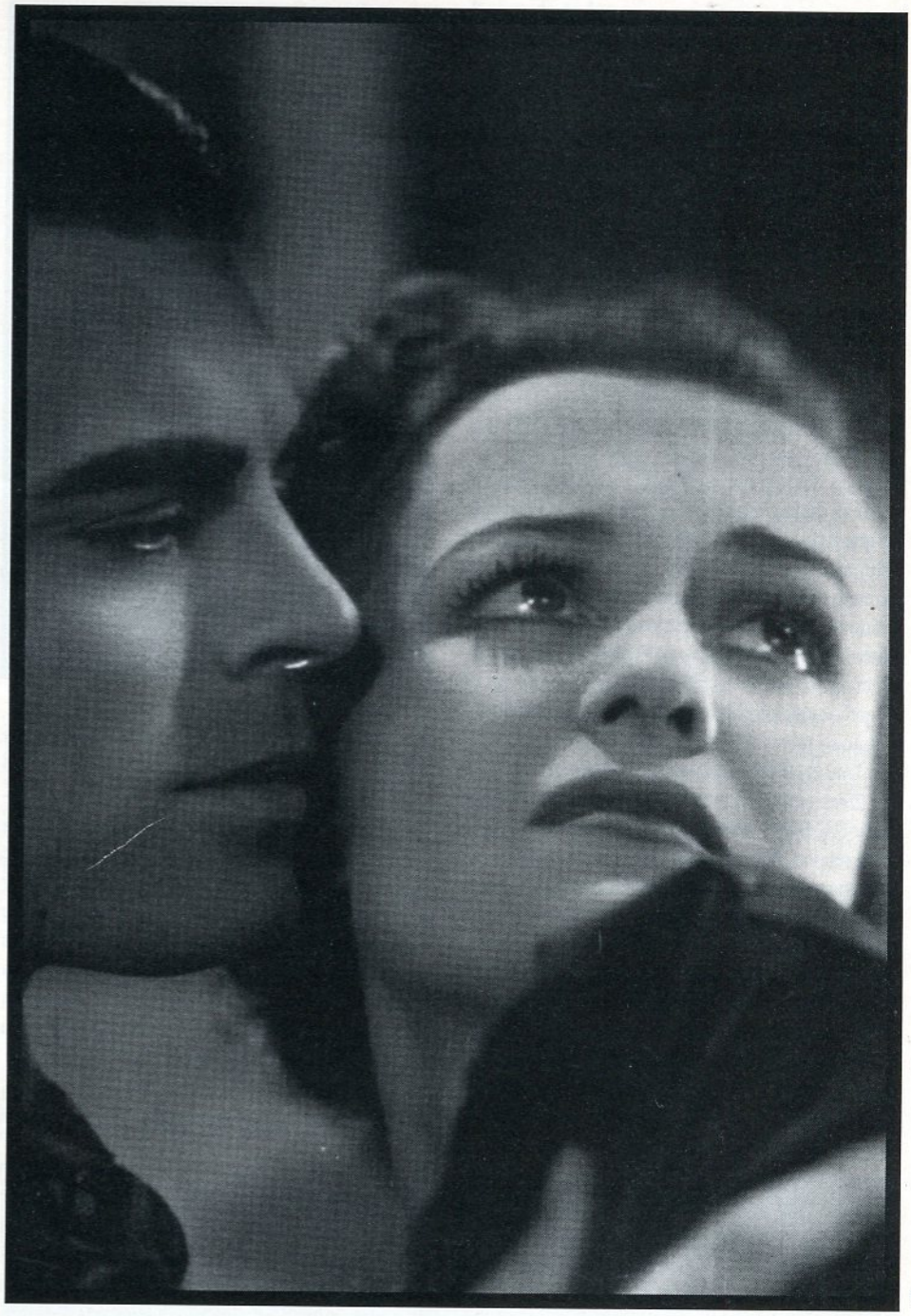
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ra, al decir de Christian Metz–. Dentro de esa instancia intervenían guionistas, estrellas, la plana mayor de la firma también, a veces, el realizador. Si Romero había firmado la *ofensa*, esto es, **El cañonero de Giles**, era lógico que se encargara de hacer lo propio con la *disculpa*, es decir, **Fuera de la ley**.

Sin embargo y por más que el filme le sea adjudicado, existen dudas al respecto. Sí es verdad que estuvo presente durante gran parte del rodaje. No lo es tanto el de que las huellas de enunciación resulten ambiguas. ¿Vemos un poco? Absolutamente todo el Romero del período 1934-1943 no se distingue por las tomas en exceso complicadas; además, la escala de planos posee la combinatoria usual, con la salvedad de que él jamás le negó un primer plano a nadie. El secreto reside, tal vez, en el ritmo. El espectador no conoce la tregua, ni siquiera en las *dictatoriales* canciones. Obliga a una verdadera gimnasia de la percepción. Y el montaje, sin Mugica, no es precisamente diáfano.

Asimismo, ¿alguien advirtió la despreocupación de Romero por el fuera de campo? Que el espectador reconstruya todo como se le antoje, pareciera ser su consigna. Él nos da una habitación y a encargarse de reconstruir el hotel, nos ofrece una entrada y un escritorio y a levantar el edificio, nos otorga un camarín y debemos armar el teatro. Cuando le es imprescindible nos dice adónde conduce determinado pasillo, tal y como ocurre con el que desanda Elvira Ríos en **Ven, mi corazón te llama...** (1942). Pero *debe* hacerlo porque de esa forma aclara el enigma. ¿Panorámicas? Cuando se baila y gracias. ¿Adónde lleva esa puerta? Arréglense. ¿*Travelling*? Si en **Un bebé de París** (1941) nos divierte el adulterio en la improvisada *garçoniere*, muy bien. De lo contrario ¿Para qué? Además, si podemos utilizar los mismos decorados de Conord[8] no vamos a construir otros –el barco en **Divorcio en Montevideo** (1939) y **Luna de miel en Río** (1940).

Dentro de la instancia narrativa que mencionábamos, Romero debe ser considerado un autor, aún cuando las estrellas como Niní Marshall colaboraran de manera directa en las situaciones planteadas. ¿Porqué se le permitía ser un autor? Sencillamente porque sus productos daban mucho dinero a la



Las fotos de los Clásicos Nativos son gentileza del Museo Municipal del Cine "Pablo Ducrós Hicken".

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

fábrica de Munro. Podía aceptar sugerencias, pero ¿quién se atrevía a imponerle una toma? En este aspecto, **Fuera de la ley** se presenta ante el espectador contemporáneo como la mayor humillación que experimentara Romero dentro de Lumiton. Algo parecido a lo ocurrido con Mario Soffici y **Cadetes de San Martín** (1937) en la Sono[9].

Cien veces no debo

Puede concederse que a partir de los títulos uno acceda a una mezcla de Warner Bros. y Lee Garmes o Tony Gaudio junto con el Karl Freund de la UFA. Se alegará entonces que esto es fácil de deducir ya que Romero tuvo siempre ese modelo en clase B y que interviene aquí Huttula. Concedido. Sin embargo, a medida que avanza el relato sobrevienen algunas dudas inquietantes. Veamos la secuencia en que Juan Robles es apresado luego del frustrado robo a la joyería Kaminski. Además de insólitos primeros planos en los que se dirime la cuestión del traidor –y hay aquí uno curioso como el descenso hasta la mano de Flora para el detalle de la joya y el ascenso *sin cortes* hasta encontrar el rostro de la mujer–, escuchamos la voz de Varela. Quiere entrar y Juan se presta a liquidarlo por *batidor*.

Uno está habituado a que Romero presente en un *filme cualquiera* esta situación del siguiente modo: A, B y C conversan y aparece D que trae la mala nueva; plano general en el que A se pasea de un lugar a otro y vuelve sobre sus pasos, primeros planos de B y C para lanzar sus parlamentos, plano medio de A que dice el suyo, golpes a la puerta. Entra D y en plano medio se los emplaza a todos. Primer plano D: sorpresa fingida. Plano-contraplano A-D, plano general irrupción *ajenos*, A enfrenta a D, intervención en primer plano de C que remata la secuencia con la broma. De todo esto –visto en las pensiones donde habitan los populares que desenmascaran a los concordáncicos– se conserva únicamente el primer plano final de C con el chascarrillo. En **Fuera de la ley** esta secuencia tipo tiene (en nuestra copia) veinticuatro tomas, algo inusual en Romero.

Pero además, en la toma número quince ocurre algo insólito: la cámara se sitúa en el ángulo que el brazo de Varela ha permitido al apoyarse sobre la mesa y es desde allí, en picado desde abajo, cuando podemos contemplar la sorpresa de los tres personajes restantes. Si esta misma toma no hubiera sido vista en varios Christensen posteriores *no* se la adjudicaríamos a Traverso-Huttula pero ocurre que esto es lo que pasa. Cuando se habla de *instancia narrativa* lo que quiere decirse es que Traverso y Huttula se imponen hasta lograr que una buena porción del relato no se reconozca como de autor. Romero *jamás* –en el resto de su copiosa filmografía– utilizó una toma semejante. Hasta es posible que Traverso la aprendiera de Huttula.

Aún cuando pasemos por alto las elaboradas sobreimpresiones que incluyen hasta el plano inclinado, detengámonos en la comida que se organiza cuando Juan sale de la cárcel. La secuencia se abre

con un *travelling* vertical. ¿Alguien vio ésto en otro Romero? Más aún: de ocularización cero –plano objetivo–, de pronto los comensales miran a la cámara que ocupa el lugar de Juan Robles –ocularización interna secundaria– subjetiva absoluta de Juan–. Y nos adelantamos en el tiempo hasta llegar al profesor que va a ser asesinado en **La muerte camina en la lluvia** (1948, Christensen) donde los potenciales S. López repiten el jueguito. En **La muerte...** también hallamos a Traverso, aunque en la fotografía. Y resulta ser buen discípulo de Huttula aún en el planteo de las tomas.

Un hombre solo no vale nada

Sería un despropósito afirmar que Manuel Romero no dirigió **Fuera de la ley**. Pero nos parece que hay una multitud de ejemplos en el filme para sostener que *no* lo hizo solo. Se trata de una manufactura-de-instancia-narrativa, en la que Traverso y Huttula aparecen como co-directores. Asimismo podemos regresar al guión: ¿quién puede dudar que los personajes de Agapito y el chacarero no pertenecen al realizador? Hay, por otra parte, bromas típicamente romerianas. Juan Robles se ha encontrado con Flora. Bailan un tango y la dama le ofrece dinero, se la sienta en la falda y le estampa un sonoro beso. Son las cuatro de la mañana. ¿A qué hora regresa Juan a su casa? A las 4:40. ¿El pibe sufría de *ejeculatio precox* o Flora se conformaba con besitos o Juan se preservaba para su hermanita postiza? Porque el incesto a la Cesca –**Scarface** (Hawks, 1932)– juega aquí como factor preponderante, aunque se trate de una Cesca de Lumiton, esto es, sin lazos consanguíneos. Emilia es una futura señora-de-su-casa.

Siempre dentro del guión, ¿es posible imaginarse a Romero escribiendo el pomposo diálogo que se establece entre dos secuencias como las del Jefe de Policía-Varela y Robles padre-gobernador de la provincia de Buenos Aires? Escuchemos a los dos primeros:

-Puede comenzar como meritorio. Si sirve para el oficio, cuando haya nombramiento lo haré efectivo.
-Cualquier cosa, señor jefe. Yo lo que deseo es entrar en la policía. Es mi sueño.
-¿Sabe que nuestra labor es muy ruda, joven?
-Me siento capaz de cualquier sacrificio.
-¿Sabe que es muy ingrata, que un día puede quedar tendido de un balazo sin que la sociedad que usted defiende se lo tome en cuenta?
-Estaré conforme con haber cumplido con mi deber.
-¿Sabe que es una carrera oscura y sin brillo, hecha de sacrificio y de heroísmo anónimo?
-No quiero ninguna gloria señor jefe. Quiero ser un soldado más en la guerra contra el crimen.
-¿Odia tanto a los criminales siendo tan joven?
-En el reformatorio empecé a conocerlos y ... a odiarlos, señor jefe.
-¿Porque entró al reformatorio?
-Soy huérfano. Me recogieron de muchacho, por vagancia.

Y vamos a la entrevista Robles-gobernador de la provincia de Buenos Aires. A este último no lo vemos, naturalmente. Nos conformamos con su idiolecto y su alambicada sintaxis.

-Señor Robles, creo que cada día son más necesarias las leyes severas que nuestra sociedad reclama para defenderse de las nuevas formas del delito. Pero en este caso concedo el indulto con la esperanza de que el favorecido se reincorpore a la vida honesta para ser un buen ciudadano, como lo es su padre.
-Señor Gobernador...
-Los informes que tengo sobre la conducta de su hijo son inmejorables. Pero más que elio (*sic*), lo que me mueve a acceder a este pedido son los méritos de Ud. como funcionario ejemplar;
-Muchas gracias, señor.
-Adiós señor Robles. Y espero que no tengamos que arrepentirnos, ninguno de los dos, de esta entrevista.

Sabemos que Romero era singular a la hora de los diálogos. El periodista puede preguntar con respecto a una mujer: -*¿Era rica, distinguida o de clase media?*, tal como ocurre en **Ven, ni corazón te llama**... Sin embargo, en estos parlamentos transcriptos no encontramos al Romero *antiempaque* en sus torpezas. Lo que hallamos es precisamente lo que el odiaba: la pompa. El ornamento innecesario, las preguntas retóricas y un gobernador que es más culto que cualquier *concordáncico* y dice "*Por elio*". Como Catita, más o menos. ¿Confiaba Lumiton que Romero podía escribir estos ditirambos sin ayuda? Nos parece que no, que también en este sector del guión intervino la instancia narrativa de la que hablamos. Quedan todos invitados a repasar los

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

diálogos Romero en el período 1934-43 y a sacar las conclusiones que les parezcan.

Los misterios de Buenos Aires

Fuera de la ley es un excelente *thriller* producto más de una instancia narrativa que de Manuel Romero. El homenaje que se rinde a la policía de la provincia de Buenos Aires demuestra el poderío de Lumiton ante la pericia del realizador. Es el único filme del prolífico *factotum* en el que no es posible hablar de autor, tal como hoy día se entiende el término. Y es bueno a tal punto que ninguno de los del género rodados en ese período se le aproxima. Ahora que técnica no es estilo. En todo caso este último no es el de Romero sino el del sello de Munro, comenzando por la música de Jorge -George- Andreani y continuando por la cordinación de Alfredo Traverso, la fotografía y la cámara de Gerardo Huttula, más la dirección de arte de Ricardo J. Conord.

Lo que Tassara, Tarruella e Insaurralde dijeran al respecto sigue en pie, con la salvedad de que ninguno de ellos tuvo en cuenta el problema de la instancia narrativa. Si la figura de Huttula resulta hoy en día enigmática, lo es más aún la de Traverso. Es hora de que alguien comience a preguntarse por la asociación que este hombre múltiple tuvo con los realizadores que trabajaron en Lumiton. Se sabe, por ejemplo, que aún cuando no figure en títulos tuvo mucho que ver en la compaginación de **Yo no elegí mi vida** (Antonio Momplet, 1949), y fue también clave en el rodaje de **Los pulpos** (Christensen, 1948)[9], colaborando con Aníbal González Paz en el manejo de la primera cámara portátil Arriflex. Nada de esto le quita méritos a este verdadero clásico que es **Fuera de la ley**, siempre y cuando *no* se lo adjudique de manera exclusiva a Manuel Romero. Por el contrario, puede estudiárselo como la genuflexión de un estudio ante la iracundia de los concordáncicos, una humillación apreciable que no impidió la calidad del producto. ¿Se comprende ahora por qué este filme debió llamarse *Dentro de la ley*? ¿No? Bueno, entonces *Fuera de Romero.*

Comunicado Número 1: "*A las víctimas obscuras de las luchas contra el crimen, a los que dieron su vida en defensa de la sociedad, a los funcionarios policiales caídos en el cumplimiento del deber dedica Lumiton esta película*".

Comunicado Número 2: "*Agradecemos muy especialmente la colaboración prestada para el rodaje de este filme al Ministerio de Gobierno de la provincia de Buenos Aires, cuyos servicios de policía y de asistencia a la infancia abandonada ostentan, por obra y gracia de los actuales funcionarios, un alto grado de organización técnica, disciplina y eficacia*".

Comunicado Número 3: "*Este agradecimiento va especialmente dirigido al titular de dicho Ministerio, S.E. el Dr. Roberto J. Noble y al Oficial Mayor del mismo, Dr. Manuel J. Cruz*".

Lumiton

Buenos Aires, julio de 1937.

Notas

1. Tassara, Mabel: *El policial, la escritura y los estilos* en *Cine argentino, la otra historia* (Sergio Wolf, comp.), ediciones Letra Buena, Buenos Aires, 1992.

2. Tarruella, Rodrigo: *Entierro y quema en el día de la primavera* (ibid. 1)

3. Insaurralde, Andrés: *Manuel Romero*, Colección *Los directores del cine argentino*, CEAL, Buenos Aires, 1994.

4. Insaurralde, Andrés: (ibid. 3), pgs. 23 y 24.

5. Marzailetti, Pedro: al autor de esta nota en el Museo Lumiton, Munro, julio de 1995. A esto hay que añadir que Gerrado Huttula debutó en Argentina, como realizador, por gentileza de Lumiton, apenas disfrazada bajo la sigla Imasono. El producto se llamó **Compañeros** y se estrenó en el París el 17 de abril de 1936. Luego aparece en las fichas técnicas de **La fuga** (Saslavsky, 1937) y de **Mateo** (Tinayre, 1937). La primera es de Pampa Films y la segunda de Baires Films.

6. La humildad de Traverso con respecto a sus colaboraciones fue ratificada, entre otros, por Fernando Ayala al autor de esta nota, Buenos Aires, septiembre de 1995. Asimismo Mario Soffici nos habló en 1974 de "problemas personales" pero no especificó en que consistían.

7. El escenógrafo Ricardo J. Conord afirma haber ido con parte del equipo a rodar los exteriores al Penal de Olavarría. Esto era común en los estudios y los realizadores se quedaban en galerías. Cfr. Calistro, Mariano y otros: *Reportajes al cine argentino*, América Norildis Editores, Buenos Aires, 1978.

8. El Estado Mayor rechazó el argumento original del filme de Soffici y éste y Antonío Saldías lo rehicieron. En el primero existía un enfrentamiento entre un padre radical y un hijo militar concordáncico.

9. Zubarry, Olga: al autor de esta nota. Buenos Aires, agosto de 1997.

10. Malisa Zini, 17 años, interviene en dos breves secuencias en el rol de la niñera. Fue elegida por el equipo, según Pedro Marzialetti (ibid. 5). Otras fuentes señalan el inicio de una relación entre la actriz y Alfredo Traverso.

Fuera de la ley
(ficha técnica según la copia existente)

Guión, encuadre y dirección: Manuel Romero; *cameraman:* Gerardo Huttula; *coordiandor:* Alfredo Traverso; *decorados:* Arq. Ricardo Conord; *música:* Jorge Andreani; *jefe de laboratorios:* Jorge C. Lemos.
Objetos de arte de la Exposición Sajonia.
Productora: S.A. Radio Cinematográfica Argentina Lumiton. *duración:* 88'.
Reparto: Luis Arata (Pedro Robles); José Gola (Juan Robles); Irma Córdoba (Emilia); Sussy Derqui (Flora); María Esther Buschiazzo (la madre); Marcos Caplán (Agapito); Pedro Maratea (Varela); Marcelo Ruggero (el chacarero); Martín Zabalúa (jefe de Policía); María Vitaliani (la mujer del chacarero); Pedro Laxalt (Roberto); Rayito de sol (Susana); Roberto Blanco (el Ñato); Gerardo Rodríguez (el Turco); Jorge Lanza (Giménez)[10].

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

cable

Guía posible de cine y series para el mes de septiembre

Corresponde advertir, según se ha verificado en los dos últimos meses, que los canales pueden modificar la programación sin previo aviso.

Día x día

martes 2
Uno, dos, tres (TNT, 08:00hs); **Monte criollo** (Space, 13:15hs); **Música y lágrimas** (Space, 16:30hs); **Porco Rosso** (HBO, 17:15hs); **Otelo** (Cinemax, 20:00hs)

miércoles 3
Las Aventuras de Pikín (Space, 13:15hs); **El Bazar de las sorpresas** (Space, 16:30hs.); **David y Lisa** (Film and Arts, 21:30hs)

jueves 4
David y Lisa (Film and Arts, 05:30 y 13:30hs); **Las Ratas** (Space, 13:15hs); **Ocaso de un pistolero** (Space, 16:30hs); **Anatomía de un asesinato** (Bravo, 22:00hs)

viernes 5
Alas de águila (TNT, 10:00hs)

sábado 6
El candidato de Manchuria (TNT, 07:40hs); **Otelo** (Cinemax, 14:15hs); **Sucedió dos veces** (WBTV, 14:00hs); **Por la patria** (Bravo, 22:00hs)

domingo 7
Por la patria (Bravo, 02:00hs); **Una noche para recordar** (Film & Arts, 02:00 y 10:00hs); **El amor es un asunto privado** (TNT, 08:00hs.); **Mala mujer** (Bravo, 13:30hs)

lunes 8
David y Lisa (Film and Arts, 02:00 y 10:00hs); **Los tuyos, los míos y los nuestros** (TNT, 12:40hs); **Por la patria** (Bravo, 17:30hs); **La dama de las camelias** (TNT, 22:00hs)

martes 9
La mujer de mi pasado (TNT, 06:00hs); **La fuga** (Space, 13:15hs); **Fellow Traveller** (HBO, 14:30hs)

miércoles 10
Los mejores años de mi vida (Film and Arts, 05:30 y 13:30hs); **Al borde del peligro** (TNT, 09:40hs); **Otelo** (Cinemax, 18:30hs); **The Life and Death of Colonel Blimp** (Film and Arts, 21:30hs)

jueves 11
The Life and Death of Colonel Blimp (Film & Arts, 05:30 y 13:30hs); **La adorable revoltosa** (TNT, 08:00hs); **Narciso negro** (Film & Arts, 21:30hs)

Imperdibles

La adorable revoltosa (*Bringing Up Baby*, 1938) de Howard Hawks. TNT, jueves 11, 08:00hs. 102'. *Clásico de clásicos con Cary Grant, Katharine Hepburn y un leopardo. Atención a las resonancias contemporáneas del exabrupto de Grant:* "'Cause I went gay all of the sudden!".

Alas de águila (*The Wings of Eagles*, 1957) de John Ford, TNT, viernes 5, 10:00hs, 106'. *Emotiva biografía de Frank "Spig" Wead, aviador convertido en guionista tras un accidente que lo dejó parapléjico y autor, entre otras, del clásico* **Fuimos los sacrificados**. *Una narrativa despreocupada esconde el mejor modo posible en el que Ford pudo rendir homenaje a su amigo. Todo su plantel de actores lo acompaña y él mismo se incluye en tono de broma, interpretado por Ward Bond y con el apellido cambiado de Ford a Dodge.*

Amarga victoria (*Dark Victory*, 1939), de Edmund Goulding. TNT, viernes 19, 08:00hs. 105'. *Verdadero paradigma del melodrama, en función de Bette Davis.*

El arrebatador de cadáveres (*The Body Snatcher*, 1945) de Robert Wise. TNT, sábado 13, 04:00hs. 77'. *Inspirado en Stevenson, con Boris Karloff, producción de Val Lewton y un rol secundario para Bela Lugosi. Difícil que alguien haya pensado en este magnífico film cuando llamaron a Wise para presidir el jurado del próximo festival de M del P.*

El bosque petrificado (*The Petrified Forest*, 1936) de Archie Mayo. TNT, sábado 13, 08:00hs. 83'. *No es tanto el trabajo de Mayo como el del dramaturgo Robert Sherwood lo que mantiene la vigencia de esta película, adaptada de un éxito teatral. Bogart pasó al frente como el pistolero Duke Mantee. Algunas de las memorables frases que el actor ametralla a lo largo de la acción pueden verse al comienzo de* **El funeral**, *de Abel Ferrara.*

El candidato de Manchuria (*The Manchurian Candidate*, 1962) de John Frankenheimer. TNT, sábado 6, 7:40hs. 126'. *La gran película sobre la guerra fría. Estuvo años sin verse hasta su recuperación en 1987. Se estrenó aquí como* **El embajador del miedo**.

La cicatriz (*Hollow Triumph/The Scar*, 1948) de Steve Sekely. Bravo, jueves 25, 22:00hs y viernes 26, 04:00hs. 83'. *Poco conocido aunque excepcional film noir, de suspenso casi insoportable, con Paul Henreid en el papel de su vida.*

Laura (1944) de Otto Preminger. Bravo, jueves 18, 22:00hs. 85'. *Clásico de clásicos. Miles de pasiones por Gene Tierney, algunas de las cuales se mantienen hasta hoy, nacieron con este film.*

La muñeca del diablo (*The Devil-Doll*, 1936) de Tod Browning. TNT, viernes 19, 06:30hs. 79'. *Se estrenó como* **Muñecos infernales**. *El mejor film sonoro de Browning (después de* **Freaks**) *parece una reunión en homenaje a David W. Griffith: detrás de las cámaras Browning y el argumentista Erich von Stroheim, que fueron sus asistentes; delante, dos de sus actores favoritos: Lionel Barrymore y Henry B. Walthall. Dios los cría....*

Ocaso de un pistolero (*The Shootist*, 1976) de Don Siegel. Space, jueves 4, 16:30hs. 99'. *El testamento de John Wayne, rubricado por los testigos Lauren Bacall, John Carradine, Henry Morgan, Richard Boone y (de pie) James Stewart. Se estrenó como* **El tirador**.

Otelo (*Orson Welles' Othello*, 1952) de Orson Welles. Cinemax, martes 2, 20:00hs.; sábado 6, 14:15hs; miércoles 10, 18:30hs.; viernes 19, 00:00hs.; jueves 25, 17:00hs.; martes 30, 01:30hs. 90'. *Ya hubiera querido Welles ver algo de la plata que habrá pagado Cinemax por exhibir esta obra maestra. La maldición de Xanadú caerá sobre todo mortal que pase el martes 2 de septiembre sin verla.*

Pistoleros al atardecer (*Guns in the afternoon*, 1962) de Sam Peckinpah. TNT, sábado 27, 14:00hs. 94'. *Joel McCrea y Randolph Scott demuestran de qué están hechos los hombres en este estupendo western que desde su título sugiere el adjetivo "crepuscular".*

Por la patria (*King and Country*, Inglaterra-1964) de Joseph Losey. Bravo, Sábado 6, 22:00hs.; domingo 7, 02:00hs; lunes 8, 17:30hs. *El mejor film de Losey es además uno de los verdaderos films antibélicos de la historia del cine. Milagros a cargo de un elenco increíble y del músico Larry Adler, exiliado en Inglaterra durante el macartismo.*

Recomendables

Al borde del peligro (*The Narrow Margin*, 1952) de Richard Fleischer. TNT, miércoles 10, 09:40hs. 70'. *Ajustadísimo* thriller *de suspenso con testigo a proteger en un ferrocarril.*

Amargo triunfo (*Bitter Victory / Amere victoire*, EE.UU./Francia-1957) de Nicholas Ray. Cinemax, martes 16, 20:15hs.; viernes 19, 18:45hs; miércoles 24, 14:00hs; sábado 27, 07:30hs; lunes 29: 16:45. 83'. *Este poco visto film bélico de Ray tuvo un reparto inusual (Richard Burton, Curt Jurgens, Ruth Roman) y fue la primera de sus incursiones internacionales.*

El amor es un asunto privado (*La vie privée*, 1962) de Louis Malle. TNT, domingo 7, 8:00hs. 100'. *Brigitte Bardot y Marcello Mastroianni, ambos en su esplendor, reunidos por Malle alrededor de un texto de Noel Coward, que tenía resonancias personales para BB.*

Bailando nace el amor (*You Were Never Lovelier*, 1942) de William Seiter. Bravo, lunes 22, 21:00hs. y viernes 26, 08:00hs. y 17:00hs. 97'. *Como todo el mundo sabe, la mejor pareja de baile de Fred Astaire fue Rita Hayworth, básicamente porque sabía bailar. Así queda demostrado en esta* remake *de* **Los martes, orquídeas**, *con Adolphe Menjou en el rol de Enrique Serrano.*

La casa de los sueños del Sr. Blandings (*Mr. Blandings Builds His Dream House*, 1948) de H. C. Potter. TNT, martes 23, 04:00hs. 95'. *Comedia brillante en la mejor tradición, con Cary Grant, Myrna Loy y Melvyn Douglas, que no conviene ver si uno está por mudarse. Se estrenó como* **Hogar de ensueño**.

La dama de las camelias (*Camille*, 1936) de George Cukor. TNT, lunes 8, 22:00hs. 108'. *Para aquellos que sólo vieron a Greta Garbo en fotografías. Robert Taylor hace del galán, gracias a su pinta de juventud y a un banquito, que le permitió alcanzar la estatura de la dama sueca.*

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

David y Lisa (*David and Lisa*, 1962) de Frank Perry. Film and Arts, miércoles 3, 21:30hs; jueves 4, 05:30hs y 13:30hs.; lunes 8, 02:00hs y 10:00hs., sábado 27, 22:00hs., domingo 28, 06:00 y 14:00hs. 94'. *Janet Margolin y Keir Dullea descollan interpretando a dos adolescentes psicóticos. Quince años después Perry se desgració con algunos bodrios imposibles, pero en esta época era un paladín independiente de intenciones casi experimentales y que tuvo una culminación en la memorable* **El nadador** *(1968) con Burt Lancaster.*

Dos veces en la vida (*Twice in a Lifetime*, 1985) de Bud Yorkin. Supercine, sábado 27, 22:00hs. 111'. *Sencilla historia de separación, sin estridencias ni pretensiones, notablemente actuada por Gene Hackman, Ellen Burstyn y Ann-Margret. Para fanáticos rabiosos, el tema de los títulos finales es una rareza de Paul McCartney.*

El gran robo (*The Big Steal*, 1949) de Don Siegel. TNT, miércoles 17, 08:00hs. 72'. *Estupenda intriga de persecuciones con algo de comedia, que reiteró la pareja (Robert Mitchum-Jane Greer) y el escritor (Daniel Mainwaring) del clásico* **Out of the Past**. *Como un oficial de la policía mexicana puede verse a Ramón Novarro, astro del cine mudo* (**Ben-Hur**) *venido a menos.*

Los mejores años de mi vida (*Cross Creek*, 1983) de Martin Ritt. Film and Arts, miércoles 10, 05:30 y 13:30hs; sábado 13, 01:30, 09:30 y 17:30hs.; lunes 22, 04:00 y 12:00hs. 122'. *Quizá no sea un film extraordinario, pero está Mary Steenburgen -esa Lillian Gish contemporánea- en su mejor momento.*

Los optimistas (*The Optimists*, 1973) de Anthony Simmons. Space, jueves 18, 06:30hs. *Para sufrir con lo que no fue. Peter Sellers estaba bien en este film, pero lo triste es que Simmons lo había escrito varios años antes pensando en ¡Buster Keaton!*

Los tuyos, los míos y los nuestros (*Yours, Mine and Ours*, 1968) de Melville Shavelson. TNT, lunes 8, 12:40hs. 111'. *Este film ostenta el dudoso honor de haber inspirado la serie* **The Brady Bunch**.

Una noche para recordar (*A Night to Remember*, Inglaterra-1958) de Roy Ward Baker. Film and Arts, domingo 7, 02:00 y 10:00hs; lunes 22, 02:00hs. 123'. *Estupenda dramatización del hundimiento del Titanic, con Kenneth More y David McCallum, para ir preparando el salvavidas mientras James Cameron termina su versión de la historia.*

Odiosas comparaciones

La mujer de mi pasado (*Out of the Past*, 1947) de Jacques Tourneur. TNT, martes 9, 06:00hs. 97'.

El poder y la pasion (*Against All Odds*, 1985) de Taylor Hackford. Space, jueves 25, 20:15hs. 128'. *La primera, también conocida como* **Retorno al pasado** *y* **Traidora y mortal**, *es una obra maestra del* film noir, *interpretada por Robert Mitchum, Jane Greer y Kirk Douglas, con increíbles diálogos de Daniel Mainwaring y la antológica dirección de Tourneur, que es atmósfera pura. La segunda empieza con un buen elenco (Jeff Bridges, Rachel Ward, James Woods y el veterano Richard Widmark), pero luego delata su irrelevancia y finalmente se va a la porra, con la ayuda de una canción de Phil Collins.*

Sin pasar por el cine

Canadian Bacon (1995) de Michael Moore. HBO, viernes 12, 22:00hs; lunes 15, 20:15hs; jueves 18, 18:30hs; domingo 21, 16:15hs; miércoles 24, 02:30hs.; martes 30, 14:45hs. 95'. *Un día, el presidente de los EE.UU. decide declarar la guerra al Canadá. Este curioso disparate fue el primer argumental de Moore, que se hizo célebre con el estupendo documental* **Roger & Me**.

Fellow Traveller (1989) de Phillip Saville. HBO, martes 9, 14:30hs; viernes 12, 12:15hs; miércoles 17, 09:00hs.; lunes 22, 12:30hs; viernes 26, 22:00hs.; domingo 28, 07:15hs. 94'. *Inteligente mirada sobre el macartismo y sus derivaciones, desde la perspectiva dos exiliados norteamericanos en Inglaterra.*

The Late Shift (1995) de Betty Thomas. HBO, sábado 27, 22:00hs. 94'. *Telefilm de la realizadora de las ingeniosas* **Brady Bunch Movie** *y* **Private Parts**.

Porco Rosso (1995) de Hayao Miyazaki. HBO, martes 2, 17:15hs. *En la era de los hidroaviones (?), el as de los ases es un piloto conocido como Porco Rosso. Largometraje animado de estupenda factura, que rescata la aventura en su estado más puro y combina con desprejuiciada eficacia elementos románticos y fantásticos.*

Sucedió dos veces (*Twice Upon a Time*, 1983) de John Korty y Charles Swenson. WBTV, sábado 6, 14:00hs. 75'. *Excelente largo de animación, parcialmente producido por George Lucas, de impecable técnica y diseño innovador. Maltin asegura que nunca se la vio mucho en ningún lado, pero eso no le impidió adquirir verdadera categoría de culto. Rara ocasión de comprobar si es merecida.*

Ciclos posibles

Billy Wilder x 2

Piso de soltero (*The Apartment*, 1960) TNT, miércoles 17, 06:00hs. 125'

Uno, dos, tres (*One, Two, Three*, 1961) TNT, martes 2, 08:00hs. 108'.

Dos joyas de la última leyenda viva de la era de oro. La primera fue un clásico instantáneo; la segunda, el último protagónico de James Cagney, tardó algo más en ser apreciada con justicia.

2 de Powell y Pressburger

The Life and Death of Colonel Blimp (Inglaterra, 1943), Film and Arts, miércoles 10, 21:30hs, jueves 11, 05:30 y 13:30hs, jueves 18, 01:00hs., 09:00 y 17:00hs.; viernes 26, 09:00 y 17:00hs. 163'.

Narciso negro (*Black Narcissus*, Inglaterra-1946), Film and Arts, jueves 11, 21:30hs, viernes 12, 05:30 y 13:30hs, domingo 21, 02:00 y 18:00hs., viernes 26, 23:30hs; sábado 27, 07:30 y 15:30hs. 99'.

Michael Powell y Emeric Pressburger conformaron desde comienzos de los años '40 el dúo más singular e influyente del cine inglés. Este mes se podrán ver dos de sus mejores films: el primero debió ser un film de propaganda bélica y en cambio se convirtió en un lamento triste sobre la pérdida de los valores humanos, hasta el punto que el propio Churchill impulsó infructuosamente su prohibición. El otro ha sido justamente definido por Maltin como "uno de los mayores films en color jamás realizados". ▶

Día x día

viernes 12
Fellow Traveller (HBO, 12:15hs); **Narciso negro** (Film & Arts, 05:30 y 13:30hs); **Canadian Bacon** (HBO, 22:00hs)

sábado 13
Los mejores años de mi vida (Film & Arts, 01:30, 09:30 y 17:30hs); **El arrebatador de cadáveres** (TNT, 04:00hs); **El bosque petrificado** (TNT, 8:00hs); **Furia** (Bravo, 22:00hs)

domingo 14
Furia (Bravo, 02:00hs); **El fantasma de la Opera** (Bravo, 12:00 y 16:30hs); **El jorobado de Notre Dame** (Bravo, 13:30hs)

lunes 15
Furia (Bravo, 18:00hs); **Canadian Bacon** (HBO, 20:15hs)

martes 16
El Fausto criollo (Space, 05:00hs); **Amargo triunfo** (Cinemax, 20:15hs)

miércoles 17
Piso de soltero (TNT, 06:00hs); **Fellow Traveller** (HBO, 09:00hs); **El gran robo** (TNT, 08:00hs)

jueves 18
The Life and Death of Colonel Blimp (Film & Arts, 01:00, 09:00 y 17:00hs); **Los optimistas** (Space, 06:30hs); **El fin de la noche** (Space, 13:15hs); **Canadian Bacon** (HBO, 18:30hs); **Laura** (Bravo, 22:00hs)

viernes 19
Otelo (Cinemax, 00:00hs); **La muñeca del diablo** (TNT, 06:30hs); **Amarga victoria** (TNT, 08:00hs); **Amargo triunfo** (Cinemax, 18:45hs)

domingo 21
Narciso negro (Film & Arts, 02:00 y 18:00hs); **Historia de Filadelfia** (Bravo, 12:00hs); **La hora fatal** (Bravo, 14:00hs); **Qué bello es vivir** (Bravo, 16:00hs); **Canadian Bacon** (HBO, 16:15hs)

lunes 22
Una noche para recordar (Film & Arts, 02:00hs); **Los mejores años de mi vida** (Film & Arts, 04:00 y 12:00hs); **Fellow Traveller** (HBO, 12:30hs); **Bailando nace el amor** (Bravo, 21:00hs)

martes 23
La casa de los sueños del Sr. Blandings (TNT, 04:00hs); **Una luz en la ventana** (Space, 06:30hs)

miércoles 24
Canadian Bacon (HBO, 02:30hs); **Amargo triunfo** (Cinemax, 14:00hs)

jueves 25
Otelo (Cinemax, 17:00hs); **El poder y la pasion** (Space, 20:15hs); **La cicatriz** (Bravo, 22:00hs)

viernes 26
La cicatriz (Bravo, 04:00hs); **Bailando nace el amor** (Bravo, 8:00hs y 17:00hs); **Fellow Traveller** (HBO, 22:00hs); **The Life and Death of Colonel Blimp** (Film & Arts, 09:00 y 17:00hs); **Narciso negro** (Film & Arts, 23:30hs)

sábado 27
Amargo triunfo (Cinemax, 07:30hs); **Narciso negro** (Film & Arts, 07:30 y 15:30hs); **Pistoleros al atardecer** (TNT, 14:00hs); **David y Lisa** (Film & Arts, 22:00hs); **The Late Shift** (HBO, 22:00hs); **Dos veces en la vida** (Supercine, 22:00hs)

domingo 28
David y Lisa (Film and Arts, 06:00 y 14:00hs); **Fellow Traveller** (HBO, 07:15hs)

lunes 29
Amargo triunfo (Cinemax, 16:45hs)

martes 30
Otelo (Cinemax, 01:30hs); **El reñidero** (Space, 13:15hs); **Canadian Bacon** (HBO, 14:45hs)

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

Fritz Lang x 2

Furia (*Fury*, 1936) Bravo, sábado 13, 22:00hs, domingo 14, 02:00hs., lunes 15, 18:00hs. 94'.

Mala mujer (*Scarlet Street*, 1945) Bravo, domingo 7, 13:30hs. 105'.

La primera, con Spencer Tracy y Sylvia Sidney, supuso el debut norteamericano del realizador. La segunda reiteró estrellas (Joan Bennett, Edward G. Robinson, Dan Duryea) y productor (Walter Wanger) del anterior clásico **La mujer del cuadro** *y, según dice Maltin, no está a la altura de ese film. Es verdad: es muy superior. En lugar de ofrecer un final anticlimático en el que todo resulta un sueño, la intriga se profundiza sin miramientos ni traiciones al espectador.*

Lon Chaney x 2

El fantasma de la Opera (*The Phantom of the Opera*, 1925) de Rupert Julian. Bravo, domingo 14, 12:00 y 16:30hs.

El jorobado de Notre Dame (*The Hunchback of Notre Dame*, 1923) de Wallace Worsley. Bravo, domingo 14, 13:30hs.

Siempre dan las mismas pero no importa: Lon Chaney se lo merece. Ver dossier en el nº 21 de **Film**.

James Stewart x 5

Anatomía de un asesinato (*Anatomy of a Murder*, 1959) de Otto Preminger. Bravo, jueves 4, 22:00hs.

El Bazar de las sorpresas (*The Shop Around the Corner*, 1940) de Ernst Lubitsch. Space, miércoles 3, 16:30hs. 97'.

Historia de Filadelfia (*The Philadelphia Story*, 1940) de George Cukor. Bravo, domingo 21, 12:00hs. 112'. *Se estrenó como* **Pecadora equivocada**.

La hora fatal (*The Mortal Storm*, 1940) de Frank Borzage. Bravo, domingo 21, 14:00hs. 100'.

Música y lágrimas (*The Glenn Miller Story*, 1954) de Anthony Mann. Space, martes 2, 16:30hs. 116'.

Qué bello es vivir (*It's a Wonderful Life*, 1946) de Frank Capra. Bravo, domingo 21, 16:00hs. 129'.

Hizo falta el paso del Maestro a la inmortalidad para que el cable le hiciera justicia recuperando una cantidad digna de sus films más importantes. En la programación del mes también figuran **Vértigo** *y* **El FBI en acción**, *pero no las recomendamos, la primera porque va doblada y es una versión previa a su restauración; la segunda porque es sencillamente espantosa.*

Cine argentino

Las Aventuras de Pikín (1977) de Alberto Abdala. Space, miércoles 3, 13:15hs. 67'. *Abominable engendro con Marcelo Marcote, seguro candidato para figurar entre los diez peores films de la historia del cine universal. Abdala intentó aligerar el peso de su culpa dedicando el bodrio al pobre "Negro" Ferreyra, en cuya tumba se registraron estremecimientos. Valdrá la pena, sin embargo, atender a la presentación del crítico y académico Claudio España, para ver con qué adjetivos justificará su emisión.*

El fin de la noche (1944) de Alberto de Zavalía. Space, jueves 18, 13:15hs. 94'. *¡Libertad Lamarque contra los nazis! Atención a René Mugica, futuro director de* **El reñidero**, *haciendo fugazmente de agente alemán.*

Monte criollo (1935) de Arturo S. Mom. Space, martes 2, 13:15hs. 60'. *Eficaz Mom recordando a Sternberg. La estupenda interpretación de Azucena Maizani del tema del film está ausente de algunas copias.*

El reñidero (1965) de René Mugica. Space, martes 30, 13:15hs. 73'. *Prodigio de adaptación del teatro al cine, con intenso protagónico de Fina Basser y firme acompañamiento de Francisco Petrone, Alfredo Alcón, Jorge Salcedo y Myriam de Urquijo. Una obra maestra subvaluada desde su estreno y muy poco revisada en los últimos años.*

Una luz en la ventana (1942) de Manuel Romero. Space, martes 23, 06:30hs. 72'. *Curioso Romero repartido entre la comedia, el policial y lo bizarro, con adecuado debut de Narciso Ibáñez Menta.*

3 de Saslavsky

El Fausto criollo (1979) Space, martes 16, 05:00hs. 90'. *Su último film.*

La fuga (1937). Space, martes 9, 13:15hs. 92'. *Imperdible; perdida durante años, recuperada por la cinemateca en 1995. Ver* **Film** *nº 14.*

Las ratas (1963) Space, jueves 4, 13:15hs. 87'. *Primer film de Saslavsky desde su exilio, apurado por el peronismo, en 1949.*

estrenos

Adictos al amor (*Addicted to Love*, EE.UU.-1997) *dir*: Griffin Dunne. *libr*: Robert Gordon. *fot*: Andrew Dunn. *más*: Rachel Portman. *mont*: Elizabeth Kling. *con* Meg Ryan, Matthew Broderick. *prod*: Jeffrey Silver, Bobby Newmayer. *estreno*: 7/8.

Aquel viejo sentimiento (*That Old Feeling*, EE.UU.-1996) *dir*: Carl Reiner. *libr*: Leslie Dixon. *fot*: Steve Mason. *más*: Patrick Williams. *mont*: Richard Halsey. *con* Bette Midler, Dennis Farina. *prod*: Leslie Dixon, Bonnie Bruckheimer. *estr*: 14/8.

Bajo bandera (Argentina/Italia, 1997) *dir*: Juan José Jusid. *guión*: Guillermo Saccomanno, sobre libro propio. *fot*: Paolo Carnera. *más*: Juan Federico Jusid. *mont*: Jorge Valencia. *con* Miguel Ángel Solá, Federico Luppi, Omero Antonutti, voz de Pablo Carnaghi. *prod ejecutivo*: Pablo Rovito. *estr*: 21/8.

Brasco (*Donnie Brasco*, EE.UU.-1997) *dir:* Mike Newell. *arg:* Joseph Pistone, Richard Woodley. *guión:* Paul Attanasio. *fot.:* Peter Sova. *más:* Patrick Doyle. *mont:* Jon Gregory. *con* Al Pacino, Johnny Depp, Bruno Kirby, James Russo. *prod:* Mark Johnson. *estr:* 21/8.

Cenizas del paraíso (Argentina, 1997) *dir*: Marcelo Piñeyro. *libr*: Aída Bortnik, Marcelo Piñeyro. *fot*: Alfredo Mayo. *más*: Osvaldo Montes. *mont*: Juan Carlos Macías. *con* Héctor Alterio, Cecilia Roth, Leonardo Sbaraglia, Daniel Kusniecka. *prod ejecutiva*: Ricardo Wullicher. *estr*: 7/8.

Emma (*Idem.*, EE.UU/Inglaterra.-1996) *dir y g*: Douglas McGrath. *arg*: nov. de Jane Austen. *fot*: Ian Wilson. *más*: Rachel Portman. *mont*: Lesley Walker. *con* Gwyneth Paltrow, Toni Collette, Alan Cumming, Ewan McGregor, Greta Scacchi. *prod*: Steven Haft, Patrick Cassavetti. *estr*: 14/8.

Escrito en el cuerpo (*The Pillow Book*, Inglaterra/Holanda/Francia-1995) *dir y g*: Peter Greenaway. *arg*: diario intimo de una cortesana japonesa de nombre Sei Shonagon, de la dinastia Heinan, del siglo X. *fot*: Sacha Vierny. *con* Vivian Wu, Ken Ogata, Ewan McGregor. *prod*: Kees Kasander. *estr:* 7/8.

La felicidad está cerca (*Le bonheur est dans le pré*, Francia-1996) *dir*: Etienne Chatiliez. *g*: Florence Quentin. *fot*: Philippe Welt. *más*: Pascal Andreacchio. *mont*: Anne-Faure Lafargue. *con* Michel Serrault, Eddy Mitchell, Carmen Maura. *prod*: Charles Gassot. *estr*: 14/8.

El largo beso del adiós (*The Long Kiss Goodbye*, EE.UU.-1996) *dir*: Renny Harlin. *libr*: Shane Black. *fot*: Guillermo Navarro. *mont*: William Goldenberg. *con* Geena Davis, Samuel L. Jackson, Patrick Malahide. *prod*: Harlin, Stephanie Austen, Shane Black. *estr*: 21/8.

Máxima velocidad 2 (*Speed 2*, EE.UU.-1997) *dir*: Jan de Bont. *libr*: Randall McCormick, Jeff Nathanson. *fot*: Jack N. Green. *con* Sandra Bullock, Jason Patrick, Willen Dafoe. *prod*: Michael Peyser, Jeff Nathanson. *estr*: 14/8.

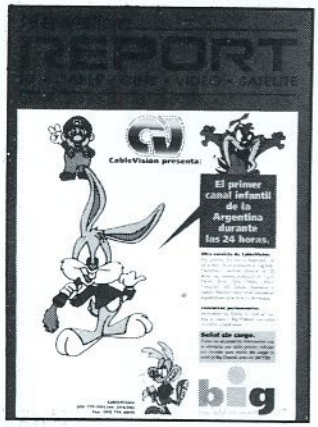
Un papá de sobra (*Father's Day*, EE.UU.-1997) *dir*: Ivan Reitman. *Arg*: film francés **Les comperes** (1983), de Francis Veber. *g*: Lowell Ganz, Babaloo Mandel. *fot*: Stephen H. Burum. *más*: James Newton Howard. *mont*: Sheldon Kahn, Wendy Greene Bricmont. *con* Robin Williams, Billy Crystal, Julia Louis Dreyfuss, Nastassja Kinski. *prod*: Joel Silver, Ivan Reitman. *estr*: 21/8.

Profundo carmesí (*Idem.*, México/Francia/España-1996) *dir*: Arturo Ripstein. *libr*: Paz Alicia Garciadiego. *fot*: Guillermo Granillo. *más*: David Mansfield. *mont*: Rafael Castanedo. *con* Regina Orozco, Daniel Giménez Cacho, Marisa Paredes. *prod.*: Puy Oria, Ivon Crenn. *estr:* 14/8.

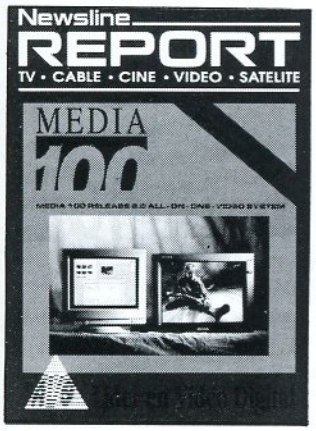
The Relic (*Idem.*, EE.UU.-1996) *dir*: Peter Hyams. *arg*: novela de Douglas Preston. *g*: Amy Jones, John Raffo. *más.*: John Debney. *mont*: Steven Kemper. *con* Penelope Ann Miller, Tom Sizemore, Linda Hunt, James Whitmore. *prod:* Sam Mercer, Gale Ann Hurd. *estr:* 7/8.

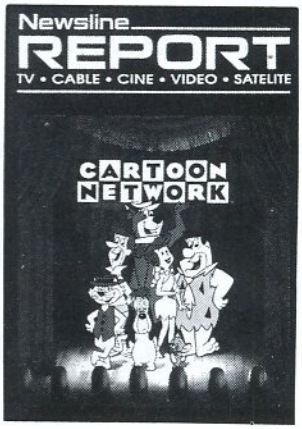
La última cena (*The Last Supper*, EE.UU.-1996) *dir*: Stacy Title. *libr*: Dan Rosen. *fot*: Paul Cameron. *más.*: Mark Mothersbaugh. *mont*: Luis Colina. *Con* Cameron Diaz, Ron Eldard, Bryan Erin, Bill Paxton. *prod.*: Matt Cooper, Larry Weinberg. *estr*: 31/7.

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

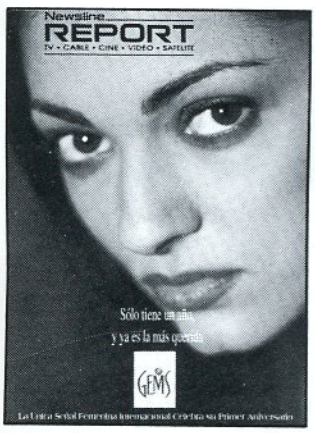


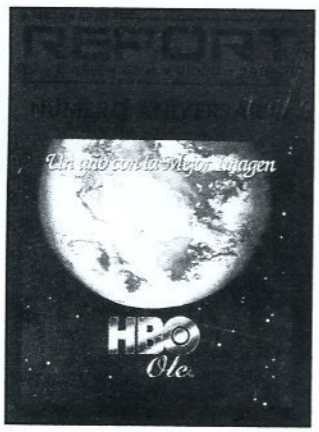
Desde hace cuatro años, la revista

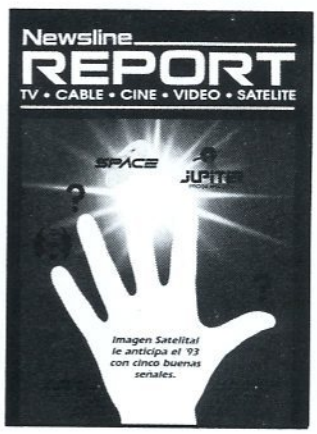


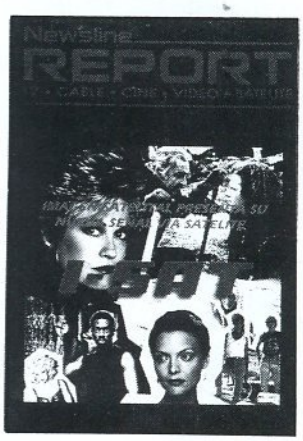


empresarial líder del sector.









Newsline
REPORT
TV • CABLE • CINE • VIDEO • SATELITE

Informacion Estrategica

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

Eastman

EXR

FILM SYSTEM BY KODAK

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