194

Film

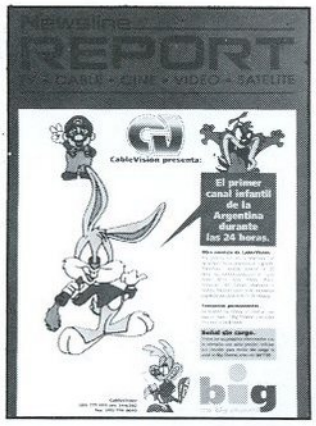
ENTREVISTA A BABENCO
BASQUIAT POR SCHNABEL
GUIA DE CABLE

LOS ANGELES: AL DESNUDO
EL REGRESO DEL NOIR
TOURNEUR
ATRAPAR LO INVISIBLE

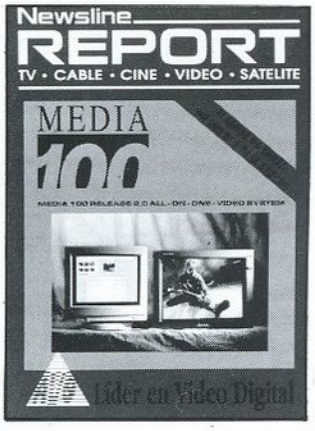
film NOIR

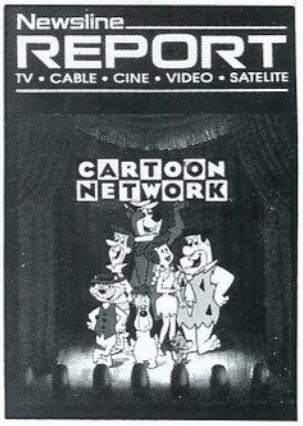
DOSSIER clásicos del cine negro, Welles, Aldrich, Mainwaring
filmografía comentada

Film29 Año 5 Octubre 97 Uruguay $40 Chile $2.000 Paraguay 10.000GS $7

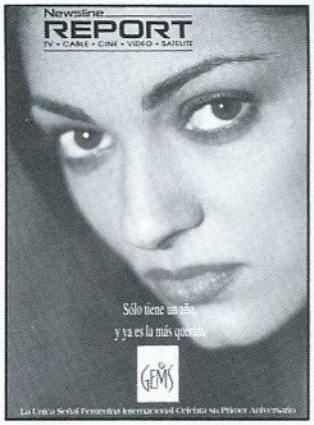


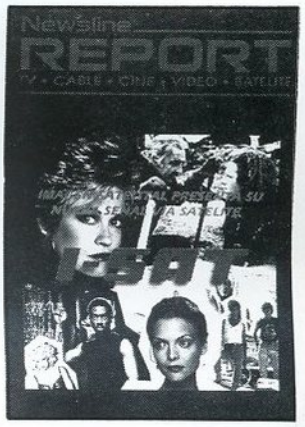
Desde hace cuatro años, la revista





empresarial líder del sector.





Newsline
REPORT
TV • CABLE • CINE • VIDEO • SATELITE

Informacion Estrategica

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

Sumario

6 **Malón**

Misterios de un alma, láser, **Aller Simple**, diseño, Fernando Villalba y Lovecraft, música.

16 **Basquiat**

Julian Schnabel realizó un film sobre su contemporáneo Jean-Michel Basquiat. Un anticipo exclusivo de Eduardo Stupía.

22 **Babenco**

Mientras filma su próxima película en Argentina, el realizador repasa su obra en una exhaustiva entrevista concedida a Mauro Baptista.

30 **Los Angeles: Al desnudo**

Dos o tres cosas sobre Curtis Hanson y la esperanza en la calidad de un film que *a priori* lo tiene todo para ser extraordinario.

34 Dossier **Film noir**

Una sombra elongada en una calle oscura, un tiro, niebla, y un cadáver iluminado de pronto por las luces de un Ford. El presente *dossier* celebra a ese género amado, con la excusa de la edición de un libro y el estreno de la ya citada **Los Angeles: Al desnudo**. Alvaro Buela repasa algunas líneas generales, Elvio Gandolfo refresca el *film noir* delirante, Fernando M. Peña evoca a Daniel Mainwaring, y una larguísima filmografía comentada convoca además a Homero Alsina Thevenet, Diego Curubeto, Octavio Fabiano, José Martínez Suárez y Gustavo Sigal.

54 **Tourneur**

El hombre que sabía filmar lo invisible, rescatado por la mirada de Christian Kupchik.

60 **Michael Powell & Churchill**

La historia de un film extraordinario, que desató la ira del primer ministro inglés y la pasión de un jóven italoamericano estudiante de cine.

64 **Cable & estrenos**

Cine por TV para octubre y el repaso de los estrenos de septiembre.

Film29

Octubre '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
Homero Alsina Thevenet
Mauro Baptista
Alvaro Buela
Diego Curubeto
Marcelo Dos Santos
Octavio Fabiano
Elvio E. Gandolfo
Christian Kupchik
María Eugenia Lara
Victoria Lescano
Alejandra Marino
José Martínez Suárez
Fernando Pereyra
Sergio Francisco Pineau
Gustavo Sigal
Eduardo Stupía
Flavia Torricelli

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:
Russell Crowe y Kim Basinger en *Los Angeles: Al desnudo*, de Curtis Hanson

en la página anterior:
Russell Crowe y Guy Pearce, Héctor Babenco, Rita Hayworth, Humphrey Bogart y *Traidora y Mortal*, de Jacques Tourneur

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*

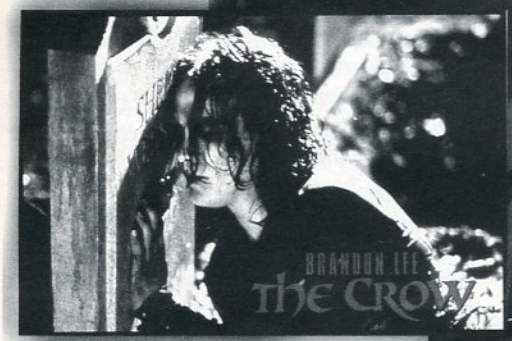
EE. UU. **Publicaciones especializadas en simultáneo con los países de origen.**

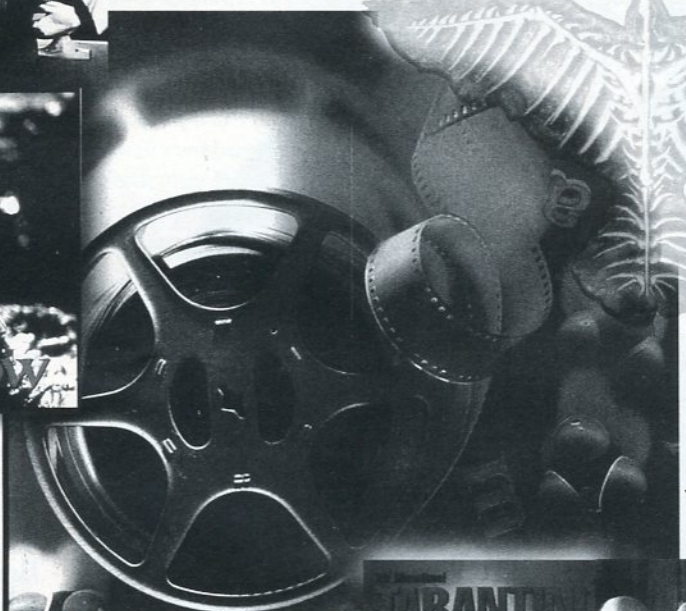
Premier
Cinescape
Sci-Fi Universe
Fangoria
Filmfax
Cult Movies
Cinefex
Femmes Fatales
Cinefantastic
Dreamwatch
The scream factory
Starlog

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

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

● Envíos al interior

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

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

Lluvia de láser

Sobre *Rock'n'Roll High School*, de Allan Arkush y Roger Corman
por Diego Curubeto

Hay que olvidarse de **Help**, **The Great Rock 'n' Roll Swindle**, **Quadrophenia**, **The Wall** y **Tommy**. La gran película de rock es de los Ramones y también, como no podía ser de otra manera, es de Roger Corman. El hombre que nunca perdió un centavo puso a trabajar a su alumno Allan Arkush en algo que originalmente tenía que ser "*una película con mucha onda sobre una escuela secundaria y música disco: **Disco High***". Con mucho sentido común, Arkush replicó: "*Si es con música disco, no va a tener nada de onda. Tiene que ser **Rock'n'Roll High School***".

Luego de una breve discusión, un sabio y reflexivo Corman admitió que ya estaba un poco viejo para saber qué era lo que podía tener "onda" entre los jóvenes, y dejó que Arkush y Joe Dante, otro discípulo, desarrollaran una historia tipo *punk* sobre un colegio secundario que es tomado por los alumnos, que se drogan y están obsesionados con los Ramones, la banda que inventó el *punk* cuando los Sex Pistols y los Clash no figuraban en el mapa. A diferencia de **A Hard Day's Night**, **Peperina** o **Head** (la maravillosa película de los Monkees dirigida por Bob Rafelson), este proyecto cormaniano no se inició como una película de los Ramones. En la práctica, sin embargo, el film pertenece por completo a los magnos creadores de gemas tan melódicas y poéticas como *I Wanna Be Sedated*, *Teenage Lobotomy* y *Sheena Is a Punk Rocker*.

Cada aparición de la banda hace que esta película de Arkush resulte una experiencia inolvidable, aunque las escenas argumentales tampoco están mal: la rebelde P. J. Soles (inmortalizada en la banda de sonido con una versión del tema del título) prefiere cambiar a Beethoven por los chicos del CBGB. Aunque Paul Bartel, el bueno del profesor

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

de música, es bastante comprensivo y hasta termina sumándose a la Ramonesmanía, la nueva directora Mary Wonorov cree que *Sheena Is a Punk Rocker* es una muestra de arte degenerado que no debería permitir en su escuela. En eso, los Ramones llegan a la ciudad y la protagonista hace una larga cola para ser la primera en comprar una entrada. Para faltar al colegio manda cartas de disculpa en las que anuncia la muerte de toda su familia y la directora la castiga tratando de impedir que vaya al show.

Porque en la película hay un show entero de los Ramones, en el que interpretan, además de los clásicos ya mencionados, otros no menos impactantes como *Blitzgrieg Bop*, *She's the One*, *Pinhead* y *California Sun*. Joey, Johnny, Marky y Dee Dee aparecen también en un sueño de P. J. Soles, en la puerta del teatro donde van a tocar, en un camarín, y por supuesto en la debacle escolar con que termina la historia: los alumnos hacen volar el establecimiento, detalle que debe haber influido en la decisión de no estrenar este film en Argentina. Otros temas de los Ramones que aparecen a lo largo de la película son *I Just Wanna Have Something to Do*, un *cover* de *Do You Wanna Dance?* y *I Want You Around*. En cuanto al resto de la banda sonora, se destaca el uso vanguardista de temas de Brian Eno (**Trainspotting** usó temas de la misma época de Eno, pero casi veinte años después), Alice Cooper y Todd Rundgren.

Entre las mejores escenas se cuenta la del experimento que demuestra los efectos nocivos del *rock'n'roll*: un ratoncito blanco es expuesto a distintos niveles de música, desde bandas inocuas hasta otras más *heavys* como The Who y Ted Nugent, hasta que al llegar a los Ramones el pobre bicho explota. Luego el proyecto se desequilibra y Paul Bartel aparece en el concierto del grupo acompañado por una enorme rata blanca punkrockera.

Desde comienzos de este año, Roger Corman se dispuso a volver a hacer unos pesos con viejas producciones como ésta y varias otras, incluyendo algunas de las películas que él mismo dirigió en los '50 y '60 y producciones posteriores como la excelente **DeathRace 2000**, de Paul Bartel. Decisión saludable, porque hasta hace muy poco **Rock'n'roll High School** no se conseguía por ningún lado y sólo estaba editada en disco láser en Japón. Por suerte Corman, generalmente ahorrativo, no reparó en *bonus* a la hora de editar este film de culto que merecía un lanzamiento de primera. No sólo se incluyó el *trailer* (que es tan bueno como el film; hay que tener en cuenta que en esa época los hacía Joe Dante), una entrevista con Roger Corman realizada por el mismísimo Leonard Maltin, los *spots* para la radio, descartes de audio de la grabación del concierto de los Ramones (bastante bien ilustrado con fotos fijas) y una banda sonora analógica con comentarios de Allan Arkush, el productor Michael Finnell y el coguionista Richard Whitley, quien llega a decir que nunca había escuchado a los Ramones antes de escribir la película y que por lo tanto no podía sospechar que Johnny Ramone ya había comenzado a coleccionar películas, en especial las de Buster Keaton, su cómico favorito. Además hay muchas fotos en la cubierta doble, que incluye la caricatura del afiche original, un texto de los guionistas y otro de Arkush. Como para no descuidar nada, el *transfer* respeta el formato original (1.85:1) y el sonido mono es tan reventado como en 1979.

Rock'n'roll High School
Widescreen Special Edition
(Lumivision/New Horizons Home Video)

clásicos cine y psicoanálisis

Sobre *Misterios de un alma*, de Georg W. Pabst
por Flavia Torricelli

Si bien la asociación entre cine y psicoanálisis, o bien entre la estética cinematográfica y las ideas freudianas sobre el aparato psíquico y en particular sobre el inconciente, es inmediata, el modo en que ambos campos se impactan no ha sido lo suficientemente analizado aún. Lo que hoy puede aparecer como naturalmente ligado, con límites –en un aspecto– vagos e imprecisos, no lo eran tanto en un principio. Desde su gestación, fechada en un tiempo cronológico casi simultáneo, hasta el interjuego posterior pueden ubicarse una serie de asombrosos –o no tan asombrosos– puntos de encuentro.

Es en este contexto de creación de ambos cuerpos y sistemas de pensamiento que tiene lugar el film alemán **Geheimnisse einer Seele** (*Misterios de un alma*, 1926) de G. W. Pabst, en el que la narrativa cinematográfica y las ideas psicoanalíticas se cruzan. Hasta aquel momento, el hecho carecía de precedentes dentro de la industria cinematográfica tanto europea como americana. Aunque Freud, que en 1926 tenía setenta años, nunca haya dado total aprobación para llevarlo a cabo, el film no traiciona el espíritu freudiano de la época y las ideas que el padre del psicoanálisis había conceptualizado pasada la guerra.

Es en 1895, en la terraza de un café de Viena, cuando Sigmund Freud descubre que los sueños tienen un sentido diferente al que toda la antigüedad religiosa les había asignado, es decir, el premonitorio y oracular. El mítico sueño de la *Inyección de Irma*, paciente del fundador del psicoanálisis, revelaba que el sentido profundo se ligaba esta vez a lo simple y cotidiano y a la esencia de la subjetividad humana. El psicoanálisis, que además de una ciencia era entonces un "movimiento" o, como ubi- ▶

G. W. Pabst

Izquierda: **Allan Arkush, P. J. Soles y un Ramone durante el rodaje de *Rock'n'Roll High School***

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

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
(Gativideo)

Chicas lindas
de Ted Demme
(Gativideo)

Viaje violento
de Michael Cimino
(AVH)

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

◀ ca Freud en sus escritos, "una causa", exigía una dinámica de cuerpo y una fidelidad disciplinada entre sus seguidores, quienes aun difundiéndolo debían cumplir y respetar las enseñanzas dispuestas por el Maestro. Así es que se creó el *Comité de los Siete*, (Karl Abraham, Hanns Sachs, Max Eitington, Sandor Ferenczi, Ernest Jones, Otto Rank y Carl Jung) un grupo de selectos portadores de siete anillos que el mismo Freud había minuciosamente adjudicado. El afán de dar a conocer y legitimar las ideas del psicoanálisis en los nuevos círculos académicos y culturales era radical, aunque tal ambición no lograba persuadir a su creador de firmar una unión con la industria cinematográfica. El primer rechazo –tal como lo cuenta Sachs en su correspondencia con Freud– lo recibió el productor Samuel Goldwyn que había ofrecido cien mil dólares al Maestro para participar en el guión de un film sobre Cleopatra, la faraona egipcia conocida en particular por su apasionada relación con el general romano Marco Antonio. Aunque la pasión amorosa seducía a Goldwyn hasta el punto de ponerse en contacto con el psicoanálisis europeo, en absoluto parecía promover la opinión pública de Freud.

Las ideas sobre el inconciente, la represión, la sexualidad, la fantasía y el lugar otorgado a los recuerdos infantiles, conmocionaban a toda la sociedad que en plena era victoriana no acostumbraba ni a pronunciar estos términos. Además de resultar inéditos por la nueva significación que condensaban, eran ampliamente resistidos –en especial en sus comienzos– dentro de los círculos oficiales por ir contra las ideas de la moral tradicional y los principios científicos esperables para las ciencias médicas. De esta manera, el rigor en los planteos freudianos –combinado con una lógica teórica basada en sostener las paradojas que la psique misma plantea– explica el cuidado de su creador por no banalizar la esencia de sus ideas. Así se comprende que aunque la difusión de su Causa haya sido la rectora del movimiento psicoanalítico, la aceptación científica haya sido el factor base de su ética. Bajo esta óptica, la reiterada negativa de Freud a cooperar en proyectos cinematográficos no responde a un capricho arbitrario o a un empecinamiento fortuito sino a la expresión de una lógica de pensamiento.

A pesar del rechazo a relacionarse con la industria del cine americano, la propuesta de Hans Neumann[1] para cooperar con el film **Misterios de un alma** no fue desechada totalmente por el grupo más cercano a Freud. Por su parte, la UFA también tenía como objetivo de su movimiento una legitimidad: la del cine como arte, como expresión cultural respetable. Para elaborar el guión Neumann toma contacto con Abraham, discípulo dilecto de Freud, fundador de la Sociedad Psicoanalítica de Berlín y flamante presidente de Internacional Psicoanalítica (IPA). Neumann se había entusiasmado con el psicoanálisis a partir de las conferencias que dio Freud en la Clark University en 1909, donde explicaba cómo los "*traumas psíquicos*" que aparecían en las neurosis estaban representados por los residuos de aquellas escenas –saturadas de afecto– que habían permanecido en algún lugar de la psique humana. Al modo de símbolos conmemorativos –los síntomas– mostraban en cierta forma una adherencia extraña al pasado. La idea de que el síntoma "*se incrustaba como un cuerpo extraño*" en la personalidad normal, como un intruso alojado en el interior de la psique humana, con leyes y afectos propios, terminaba por desconcertar a Neumann como a tantos otros. En la primera conferencia, y a partir de una paciente que había tratado Joseph Breuer[2], Freud decide denominar al tratamiento psicoanalítico como la "*talking cure*" o ironicamente "*chimney sweeping*". Por medio de este "*barrido del alma*" logrado por las palabras, aseguraba la desaparición de ese intruso que había suscitado la represión. Si bien esas son sus primeras ideas, algunos de sus conceptos van cambiando con el tiempo. La complejidad con la que concibe la psique humana hace que su convicción en la desaparición del sufrimiento y de los síntomas no siga firme como a principios de siglo. Es entonces que, luego de pasada la primera guerra mundial y en las vísperas del holocausto alemán –con un aire tal vez más escéptico– escribe su famoso artículo *Más allá del principio del placer.*

La correspondencia de la época entre Freud y Abraham (Junio-Diciembre de 1926) denuncia paso a paso las tratativas y finalmente los acuerdos nunca consumados por ambos analistas respecto del film. A pesar de esgrimir como posible argumento ante Freud que de no hacer este film algunos "*psicoanalistas silvestres se precipitarían*" sobre propuestas de esta índole y desvirtuarían la causa psicoanalítica, Freud descarta esta objeción y directamente declara que no cree que el cine "*sea capaz de representar plásticamente y de manera respetable las abstracciones que el psicoanálisis plantea*", además le parece que la representación del *intruso* le resultaría "*cómica más que didáctica*". Es en la última carta de Freud a su discípulo, fechada el 5 de Noviembre de 1926, en la que termina por considerar –sin aprobarlo– que el tema del film y otras discordancias "son bagatelas" que deben superarse. A estas cuestiones debe agregarse aquella en la que Freud hacía particular interés: desconfiaba de que pudiese traducirse un edificio teórico como el psicoanalítico, basado en la curación por la palabra, en imágenes silenciosas.

Pese al desaliento de su Maestro, Abraham, quien meses atrás había comenzado a padecer una enfermedad que lo llevaría a la muerte el día de Navidad de 1926, decide aceptar el proyecto y ponerse en contacto con Sachs y otros colaboradores jóvenes. La aceptación de Abraham y Sachs como autores del guión incluye la condición de que por un periodo de tres años la UFA no avale, ni auspicie ningún film "oficial" sobre psicoanálisis. Sachs escribe –además– una monografía en la que da el correlato científico al tema de la fobia y la compulsión y a la interpretación de los sueños.

La propuesta es entonces utilizar la sintaxis cinematográfica –por entonces del cine mudo– y representar cómo funciona el inconciente, las ansiedades y la represión, los síntomas de las neurosis

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

nerviosas y su curación. Neumann asigna el film a G. W. Pabst, realizador vienés que había terminado **Die freudlosse Gasse** (*La calle sin alegría*, 1925) en la que formulaba algunas ideas sobre los procesos psíquicos y sociales de Alemania en la posguerra. De acuerdo a lo convenido, la acción del film debía seguir la lógica freudiana y, mediante pequeñas escenas de la vida cotidiana, incursionar progresivamente en el inconciente de un hombre que posee una fobia a los cuchillos e ideas obsesivas de matar a su esposa. Según Anne Friedberg, autora alemana que se ha dedicado a indagar y escribir acerca de la filmografía de Pabst, la elección de los cuchillos como excusa para escenificar la fobia no fue casual sino que es posible ubicar una reiteración de los objetos cortantes dentro de la filmografía del director.

Tanto el análisis de un sueño como el recuerdo de un suceso infantil son tomados como ejes del proceso de su curación nerviosa. El diseño del sueño –a cargo de Ernö Metzner– implicó un trabajo con la imagen en el que es posible detectar tanto las influencias psicoanalíticas como las del expresionismo alemán. Mediante la filmación a setenta y cinco fotogramas por segundo, sobreimpresiones o fundidos, descontextuados de su secuencia lógica, pone en términos estéticos las ideas de *desplazamiento y condensación* que Freud reserva para el *proceso primario* propio del inconciente y el lugar de los restos diurnos dentro de la actividad onírica.

La utilización del sueño –tan frecuente en la actualidad– como llave última que desenmascara el misterio que tiene lugar en el film ya había sido empleado en una pieza contemporánea de Buster Keaton (**Sherlock, Jr.**-1924) pero sin el simbolismo psicoanalítico ubicable en las imágenes de Metzner.

El recurso de la descomposición de la representación visual, la ruptura de la secuencia temporal y la presencia de hechos o afectos opuestos que entran en contradicción eran puntos en común tanto del inconciente freudiano como de la narrativa cinematográfica de Pabst. El juego de la multivocidad de la palabra –al igual que en la imagen– también como expresión del funcionamiento inconciente, se pone de manifiesto en un momento en el que el protagonista, interpretado por Werner Krauss, relata ya en el diván la llegada del primo de su esposa (*der Vetter*) y la tormenta terrible que interrumpió su sueño (*ein schweres Unwetter*). El juego homofónico –fácil de seguir en alemán aunque se pierde en la traducción– intenta ubicar en el recurso discursivo la aparición del inconciente freudiano en la conciencia a través de los mecanismos del *proceso primario y secundario* y no reservar sólo lo pictórico para expresarlo.

La configuración y la trama de indicios que van a develar el trauma del protagonista, su deseo y su sufrimiento dan a su vez la estructura de suspenso que posee el film. Son la asociación de ideas y la búsqueda de algunos representantes psíquicos los que van a descubrir el enigma del dolor y del sufrimiento mental. Es el analista el que va rastreando y ligando las pequeñas alusiones que explican los comportamientos y los sentimientos del protagonista y conduce al descenlace final. Aunque por momentos pareciera tratarse de un ejercicio hermenéutico, muchos de los pensamientos e imágenes planteados en el film quedan sin ser interpretados o analizados. Aunque en toda la primera época Freud utilice la metáfora de la cebolla como modelo de un trabajo analítico en capas –vía las cuales logra llegar al corazón del trauma– en la práctica el trabajo suponía un sistema más complejo y menos simplista. En este film, el hecho de dejar sin analizar muchas de las escenas que aparecen no supone un descuido cinematográfico, sino que, en este punto, sigue la idea freudiana acerca de que no todo es factible de ser analizado, ni toda profundidad posible de ser recuperada. La línea del simbolismo –es decir, de la correspondencia entre un suceso y un significado fijo y único– no constituye la más representativa del espíritu freudiano a lo largo de toda su obra. Si bien el psicoanálisis va en busca de lo latente, la significación que ubica es absolutamente subjetiva, una y sólo una en cada secreta alma humana.

malón

Misterios de un alma
(*Geheimnisse einer Seele*, Alemania-1926)

Dir: Georg W. Pabst. *libr:* Colin Ross, Hans Neumann. *fot:* Guido Seeber, Curt Oertel, Walter Robert Lach. *con:* Werner Krauss, Ruth Weyher, Jack Trevor, Pawel Pawlow, Ilka Gruning. *prod:* Hans Neumann. *editó*: Época.

1. Neumann era responsable de la división Kulturfilm Abteilung de la productora UFA de Berlín.

2. Colega de Freud, con quien éste dirá que comparte la paternidad del psicoanálisis.

Una película muda sobre una curación basada en el habla: lenguaje cinematográfico y teoría psicoanalítica se conjugan en *Misterios de un alma*

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

música duro de oído

por Fernando Pereyra
y Sergio Francisco Pineau

Silverado (Lawrence Kasdan, 1985) no fue un éxito de público a pesar del impulso que recibió de la crítica. De haber sido filmada cinco años más tarde, quizá hubiera corrido otra suerte, pero lo cierto es que tanto en nuestro país como en los Estados Unidos pasó sin pena ni gloria. Parece que 1985 no era el momento adecuado para desenterrar un género como el *western*.

Conviene recordar ese contexto porque es muy difícil que una banda sonora logre difusión si la película para la cual fue creada no anduvo muy bien, y esto fue lo que ocurrió con la partitura de Bruce Broughton para **Silverado**. Los mejores elementos del *western* tradicional fueron actualizados y dotados de una nueva fuerza expresiva, combinándolos con recursos y líneas estilísticas más actuales. De este modo, las influencias *coplandescas* se funden con ritmos sincopados y disonancias enérgicas, y las escasas y fugaces referencias folklóricas son tratadas desde lo textural antes que desde lo melódico.

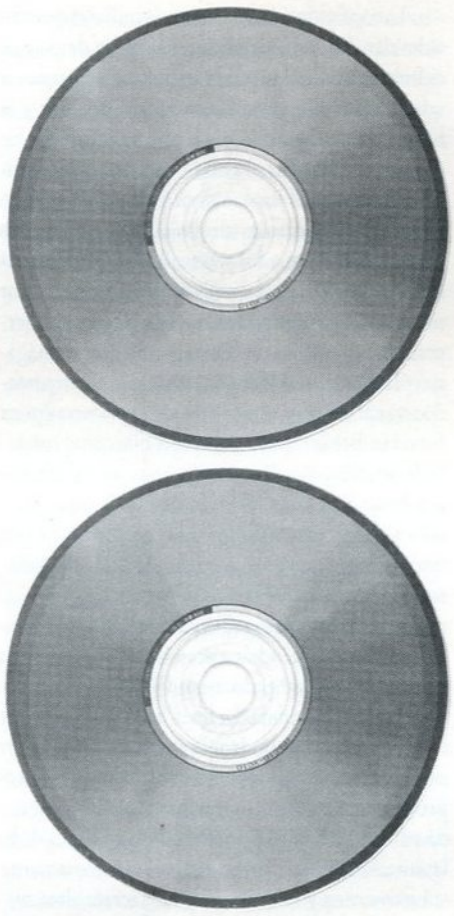
A diferencia de **The Cowboys** o **The Reivers**, donde John Williams recurre a una paleta orquestal que se apoyaba mucho en instrumentos regionales como armónicas y banjos, en **Silverado** la orquesta es protagonista absoluta y sólo una guitarra aporta, muy de tanto en tanto, ciertos toques de color. Poseedora de un espíritu robusto y jubiloso, la música de Broughton cabalga apenas sobre un par de temas, en lo que debería considerarse un patrón no sólo de cómo construir una obra de gran escala con economía de materiales, sino también de cómo una idea puede desarrollarse hasta el límite, evitando la repetición fácil y, a la vez, sin perder unidad.

Buenos ejemplos al respecto resultan *tracks* como *To Turley, On to Silverado, This Oughta Do, Slick, Then McKendrick* y el espectacular *End Credits (We'll Be Back)*, casi una pieza de concierto por derecho propio. Semejante conjunto de virtudes hacen de *Silverado* la mejor banda de sonido de este tipo en los últimos diez años.

Bruce Broughton nació en 1945, en los Angeles. Estudió composición en la University of Southern California y cursó música de cine con David Raksin. Compuso la música para series de televisión como **Quincy, Dallas, Hawaii 5-0**, y la miniserie **0 Pioneers!**, por la que recibió uno de sus numerosos premios Emmy. Entre sus trabajos para la pantalla grande se destacan **El secreto de la pirámide** (Young Sherlock Holmes, B. Levinson-1985), **Pie Grande y los Henderson** (Harry & the Hendersons, W. Dear-1987) y **Tombstone** (G. P. Cosmatos, 1993).

Silverado

Bruce Broughton
Intrada - MAF 7035D - Dur: 46.25



Durante los años del cine mudo, la música que se utilizó en las películas no era necesariamente música original. La mayoría de las veces consistía en una compilación de fragmentos específicos, muchas veces extraídos del repertorio clásico tradicional, que cumplían una doble función: primero neutralizar el ruido molesto del proyector (antes del cine sonoro), después ilustrar y reforzar emocinalmente lo que sucedía en la pantalla. Por cuestiones de coherencia discursiva, por mero interés comercial o por una mezcla de ambas razones, poco a poco las partituras compuestas por encargo fueron ganando su espacio y hacia el final del período "mudo", las salas cinematográficas más importantes contaban con orquestas de hasta cien miembros.

A finales de los '90, este enfrentamiento entre música original y "musicalización" vuelve a estar en primer plano. Pero como cada vez que la historia vuelve sobre sí misma lo hace con matices nuevos, el eje verdadero de la discusión hoy pasa por otro lado: ¿Necesita el cine de una partitura dramática incidental? ¿No puede la música popular cumplir la misma función?

De hecho, ambas tendencias pueden convivir sin excluirse una a la otra:pensar en música incidental para una película de Tarantino, de Spike Lee o de Wody Allen resulta tan descabellado como utilizar rock en **Conan, el bárbaro** (una idea que su productor Dino de Laurentis quizo imponer y, por suerte, no prosperó).

Sea como sea, la incorporación al cine de la música *pop* genera un fenómeno mucho más interesante que utilización de canciones como mero telón de fondo: la creación de bandas sonoras compuestas especialmente para una película, pero a partir del lenguaje de la música popular. Y es precisamente dentro de este marco donde el trabajo del señero guitarrista Napo para el film argentino **24 horas** (dir.: Luis Barone) busca su espacio. Espacio que, por otra parte, resulta distintivo. Si bien es cierto que hablar de *blues argentino* puede sonar capcioso o por lo menos raro, también es cierto que Napo busca reinterpretar esas raíces de forma personal y comprometida.

En la ciudad de Buenos Aires, Napo realizó una especie de *movimiento detractor* de los reductos de *blues* más tradicionales, ofreciendo desde su local boquense El *Samovar de Rasputín* a los máximos exponentes de la música tradicional de los Estados Unidos. Como producto de esa *movida* comulgó en sus andanzas con verdaderas leyendas del blues local, algunas de las cuales lo acompañan en este disco.

Es de la partida una gloria viviente como el violinista Jorge Pinchevsky, que en temas como *La maldita máquina de matar* o en las dos versiones de *Si estás cansado* (la segunda de 7' 23") sobresale con sus típicas y a la vez ricas y vívidas escalas de lo que el "Baby" López Furst denominaría *"violincito blusero"*. Otras figuras del rock y del *blues* que desfilan son Alejandro Medina –ex "La Pesada del Rock and Roll"– que con su bajo y voz se destaca también en La *maldita máquina...;* el ahora solista Willy Crook –ex Redondito– y Black Amaya –ex Riff–, que en saxo y batería suenan muy efectivos merced a su experiencia en bandas significativas de la historia del rock nacional; y el melódico y nostálgico Alejandro Lerner, que luego de diez años se coloca detrás de un Hammond B3, quizás rememorando sus comienzos como tecladista.

Dos puntos en contra, o al menos objetables, de este trabajo son: el track 4, *El blues del cocinero* (un *espiritual negro y denso* liderado por Rubén Rada), en el que se intercalan trozos de audio de una discusión entre dos mujeres que no tiene ningún sentido, ni estético ni formal, dentro del conjunto de la obra (a propósito: una de las mujeres es Julieta Ortega, que también canta en el CD; toda una experiencia).

El otro punto flojo es la inclusión de un tema de Memphis, la blusera, ya que se desvirtúa así el sentido de *blues ortodoxo* que quizo plasmar Napo, en favor de una veta de *blues comercial* que tal vez rinda bien en los números, pero que se despega sin remedio del contexto, restando coherencia a este CD que merece, y mucho, una escucha atenta y desprejuiciada .

24 horas
Música original del film de Luis Barone

"Napo", Rubén Rada, Jorge Pinchevsky y otros.
DBN - CD- 51437- Dur: 48 43

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

diseño moda primitiva

por Victoria Lescano

En su largometraje documental **Notebook on Cities and Clothes** Wenders refleja la filosofía de diseño del japonés Yohi Yamamoto. En **Pret a Porter** Altman intentó abordar el *glamour* de las colecciones parisinas sin mucho éxito y, más recientemente, el americano Isac Mizrahi y el proceso de creación de su "Colección esquimal" –inspirada en los trajes que usó Loretta Young en **The Call of the Wild** (*La ley de la sangre*, William Wellman-1935)– fueron tema del documental **Unzipped**, dirigido por Douglas Keeve. El film es una suerte de **A la cama con Madonna** que no tuvo trabas para ahondar en la intimidad de Mizrahi debido a que el director era en ese momento su amante oficial.

En el libro *Costume Design in the Movies* la investigadora Elizabeth Leese demuestra que los primeros films sobre moda datan de principios de siglo. El puntapié inicial parece haberlo dado en febrero de 1910 el documental **Cincuenta años de Moda Parisina** que compiló la obra de modistos y sombrereros desde 1859 hasta 1909; un año después la Gaumont empezó a incluir el arte de la vestimenta como ítem en sus noticieros. Pathé dio luego un paso adelante al producir cortos exclusivamente dedicados a la alta costura con el nombre de **Animated Gazette** y los últimos modelitos de París.

Más ambicioso fue el proyecto ideado por una periodista de moda llamada Abbey Meehan y la productora Natural Colour Kinematograph Co. que se exhibió en el Scala de Londres. Incluía modelos como la princesa Bariatinsky posando al aire libre una colección donde cada traje tenía un acompañamiento musical diferente. El más aplaudido fue el vestido *tango*, desfilado por dos bailarinas que danzaban alocadamente.

En 1913 Paul Poiret, el padre de la alta costura, dirigió una serie de cortos con faldas arriba de los tobillos que, por considerarse obscenos, no pudieron ingresar a los Estados Unidos.

Los americanos aprovecharon el estallido de la Primera Guerra Mundial para incursionar en los cortos de moda y dieron un paso adelante al usar a la vestimenta como argumento central. En esa línea pudo inscribirse un corto producido en 1915 con trajes de Worth y Paquin y una trama nada elaborada, y al que se refirió el periódico *The Moving Picture World*: "*Una mujer descubre que su prometido fue cautivado por una princesa india y para recuperar su amor recurre a una modista de alta costura, convencida de que la ropa puede ayudarla a recuperarlo. Y la elección fue tan acertada que él olvida inmediatamente a la princesa*".

Los guardarropas personales de las actrices podían ayudar a convertirlas en protagonistas de los seriales tan en boga a mediados de 1910, aunque no tuvieran gran talento para la actuación. Tal fue el caso de Eleanor Woodruff, quien en 1915 interpretó a la directora de una casa de modas en un film de la Vitagraph para poder mostrar su colección de la Maison Maurice que incluía desde deshabillés hasta trajes de noche.

Un caso más curioso fue el de **Las aventuras de Dorothy Dare**, una comedia de enredos con aspiraciones de policial donde la acción se interrumpía para que un cartón anunciara cada nuevo traje de la protagonista.

En 1917 la sucursal norteamericana de Pathé se asoció a la editora de moda del *New York Evening Mail* y juntos hicieron treinta cortos que superaron en producción a todos los hechos hasta ese momento. Estuvieron apoyados por una rimbombante campaña publicitaria basada en la publicación de artículos referidos a cada uno de ellos en varios periódicos en los diez dias previos a la proyección. Una estrategia ideada para que las *fashion-victims* de entonces pudieran correr al cine a apreciar con mayor fidelidad los modelos que se comentaban en las notas. Con títulos como **Preparándose para ir a la playa**, **Un día en Nueva York con Betty** o **Presentación en sociedad** no disimulaban su intención de dar clases de estilo.

En 1925 fue el año en que los cortos de McCall Fashion News incorporaron Eastman Color y así pudieron mostrar a la estrella Hope Hampton luciendo las novedades de Worth, Poiret y Lanvin en distintas gamas de rojo.

En 1936, Mitchell Leisen, quien había empezado su carrera como diseñador de vestuario, dirigió **Artistas y Modelos** en el extranjero, una película de la Paramount con trajes de celebridades de la *haute couture* como Madame Gres, Maggie Roud, Lucien Lelong y Paquin.

Otro hito tuvo lugar en 1938 cuando una empleada de la Fox ideó y dirigió una serie de ocho capítulos con el nombre de **Fashion Forecast** (t.l.: "Pronóstico de la moda"). Duraban once minutos cada uno, hicieron uso del Technicolor y su principal aporte fue que revolucionaron la manera de mostrar moda al reemplazar a los cartones por textos en *off*.

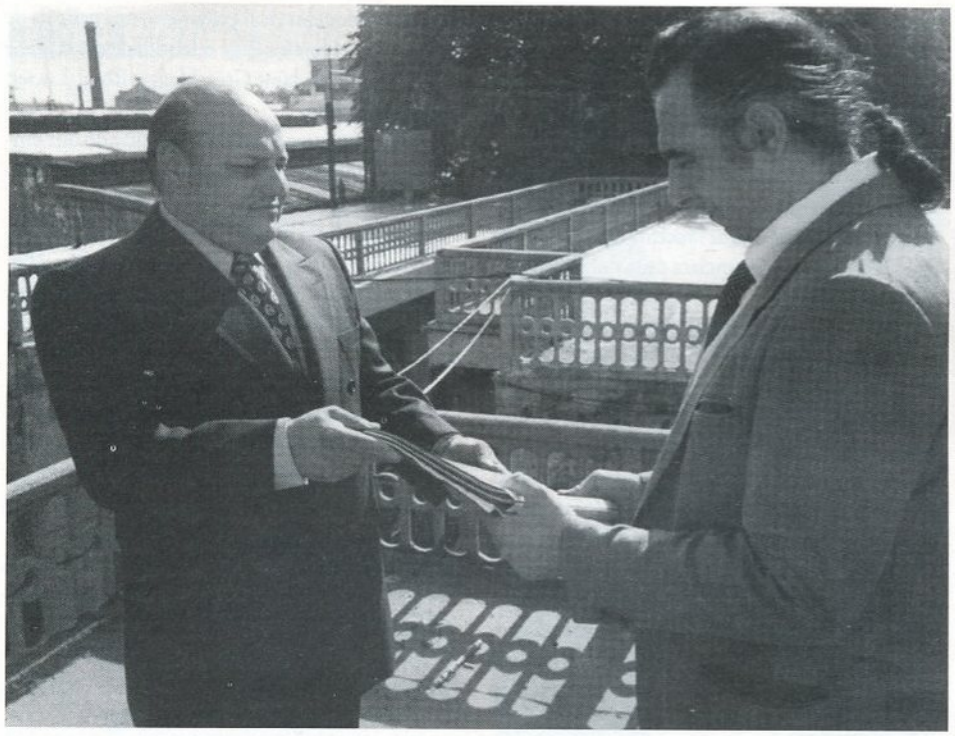
Antes de la institucionalización del rol del *costume designer* eran las casas de moda quienes abastecían de todo el vestuario para las actrices, aunque los estudios no les daban ningún crédito por su aporte. De todas maneras la difusión se hacía gracias a las revistas que revelaban los pormenores de la vida de las divas. Así se supo que Constance Bennett usó ropa de Hattie Carnegie y la famosa bailarina Irene Castle se vestía en Lucille, la modista que obtuvo la mayor publicidad por sus préstamos para cine. Suyos fueron los 36 trajes que Edna Mayo usó en el serial **The Strange Case of Mary Page**.

Otra favorita de los estudios fue la surrealista Elsa Schiaparelli. En el momento de tener que vestir a Mae West para el film **Every Day is a Holiday** (A. Edward Sutherland, 1937) la actriz viajó a París para las primeras charlas pero no se quedó lo suficiente como para someterse a las pruebas. En cambio prefirió desafiar el talento de esta diseñadora famosa por sus diseños irreverentes como collares de insectos y botones con formas insólitas enviándole una estatua de su cuerpo a escala real con la pose de la Venus de Milo. Cuentan que Schiaparelli, después de usarla como maniquí, la incorporó como principal fuente de inspiración para dar forma al frasco de su célebre perfume *Shocking*.

Hope Hampton en uno de los cortos *McCall Fashion News*

malón

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



Santiago Ríos (izquierda) metiendo en problemas a Antonio Bax

realizadores el poder de las tinieblas

Sobre Fernando Villalba y *Red Hook*
por Marcelo Dos Santos

"*Corwinus necandus est. Cadaver acqua forti dissolvemus, nec alicquid retinendum. Tate tu potes supra invocatio: Tibi Magnum, innominandum, Signa Stellarum tu quae...*"
Abdul Alhazred, *Necronomicon* (c. 738 d.C.)

H. P. Lovecraft hubiera escrito: "*Doy esta invocación en Latín, y no en su versión árabe original, para protegerte, amado lector, de acertar por casualidad con la pronunciación de las palabras Profundas... y perderte para siempre*". Howard Phillips Lovecraft nació en la ciudad de Providence, en el estado norteamericano de Rhode Island, el 20 de agosto de 1890, y murió en la misma ciudad el 15 de marzo de 1937, víctima de un intratable cáncer de colon. Fue un hombre extraño y un artista impar: poeta, cuentista, ensayista, traductor, novelista, filólogo, mitólogo... Un hombre introvertido, parco de hechos y palabras, sólo capaz de expresarse vívidamente a través de su arte y de sus cartas. Su literatura ha dado algunas de las obras más importantes del terror norteamericano, y, a la vez, varias de las descripciones realistas más ajustadas del medio rural de la Nueva Inglaterra de principios de siglo. Acosado por las sombras, por el miedo y el resentimiento, tuvo la sabiduría de infiltrar esta, para él, tenebrosa realidad, en medio de relatos, poesías y novelas naturalistas, disfrazando el Mal como presencias procelosas, monstruosos dioses olvidados, maléficas puertas dimensionales y sectas arcaicas de adoradores de las tinieblas.

Partiendo de esta base visceral, de este convencimiento asumido, HPL concretó en un puñado de cuentos y una novela sus visiones cosmológicas y mitológicas: estas obras, más algunas escritas por sus seguidores, son conocidas colectivamente como *Los mitos de Cthulhu*, en alusión a uno de esos dioses inasibles y malignos que, en la obra del autor, pululan más allá de las esferas.

Sin embargo, uno de sus mejores relatos, precisamente, no pertenece al citado ciclo: se trata de *El horror de Red Hook*, un policial oscuro, tenso y claustrofóbico, escrito en 1925 y ambientado en el Bajo Brooklyn de la Ley Seca, en el que un policía irlandés –raro en HPL, anglófilo a ultranza; el celtófilo de su grupo era Robert Howard– se ve envuelto en una siniestra trama de crímenes rituales de niños pequeños, sacrificados por una secta de adoradores de uno de los demonios pérsico-babilónicos, Lilith. La tal secta, compuesta por inmigrantes ilegales de origen kurdo, es liderada por un erudito holandés –Suydan– que aspira, a través de sus macabros crímenes, obtener el favor de la diosa y, a través de ella, el poder absoluto.

Comienza entonces una desesperada carrera contra el destino, en la cual Suydan será destruído como consecuencia de haber desatado diabólicas fuerzas que no es capaz de controlar, y esta destrucción alcanzará también a Malone, el policía, si bien en un sentido más bien psicológico y metafísico que físico. Terminado el cataclismo, sólo el Mal sobrevivirá indemne, replegándose e hibernando, preparándose para un nuevo renacer.

En 1996 Fernando Villalba decidió adaptar y dirigir una transposición de **El horror de Red Hook**. El resultado es un largometraje en video, presentado a la consideración de público y crítica hace unos días en el microcine del Centro Cultural Recoleta. Transplantada a un ambiente porteño y contemporáneo, **Red Hook** no pierde por ello sus características oscuras y amenazantes; antes bien, se nutre de la reconocibilidad de lugares, estilos y personajes, blandiendo como divisa aquello mismo que HPL proclamaba: "No duermas tranquilo. El Demonio vive allí, a la vuelta de tu hogar".

Contado como un largo *flashback*, se refiere, casi puntualmente, la historia del relato lovecraftiano: allí están la secta, el brujo, los crímenes y la destrucción. Pero, argentino al fin, Villalba enriquece la barroca e imbricada progresión dramática del cuento, incluyendo un factor que, a la larga, será decisivo: algunos de los jefes del investigador han sido ganados por la causa de los satanistas.

A pesar de lo que podría parecer –por haber sido hecha casi sin dinero y con la pasión que sólo genera el amor por el material– **Red Hook** no es una obra experimental. El rigor narrativo campea por sus fueros a lo largo de todo el metraje, y la cámara, pudorosa –fiel a la filosofía estética de su realizador pero también a la shockeante prosa lovecraftiana– evita la tentación de caer en los excesos inspirados por la parquedad verbal de HPL, que mencionaba los horrores sin describirlos realmente. Todo horror es, en esencia, indescriptible –cualquier forma que ideemos para mostrar un genocidio, por ejemplo, será incompleta y mentirosa por definición– y Lovecraft se regodeaba exacerbando y llevando al límite esta característica. Sus monstruos son "amorfos", "blasfemos", "malditos", "reptantes", "ominosos", pero es nuestra imaginación la que en última instancia les da su forma definitiva.

Consciente de ello, Villaba deja lo más horrible en la oscuridad, y lo notable de **Red Hook** es que así consigue que lo veamos. Tal vez el trabajo de reedición que Villaba está realizando actualmente aclare algunos puntos oscuros del final, difíciles de asir para quien no es un lovecraftiano asumido, y aligere el largo y lento diálogo entre el protagonista Antonio Bax y su psiquiatra, que quita clima y entorpece el *crescendo* dramático que domina el resto del video.

Punto aparte merecen algunas de las actuaciones, especialmente los policías (Font Livi y Nacci) que ayudan al sufrido Fisher en su descorazonadora tarea. Ambos terminan, hacia el fin de **Red Hook**, cosechando mayor identificación que el propio protagonista, ya que es muy fácil ponerse en sus lugares y sufrir con ellos. Entre los otros, corresponde mencionar, primero, a Santiago Ríos (Teniente Nava-

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

rro), jefe de Fischer, a quien impulsa hacia direcciones contradictorias a lo largo de toda la obra, haciéndolo investigar primero e impidiéndole que investigue después. Ríos, con su aspecto conspicuo y su magnética personalidad define de un tirón todo lo bueno que deberíamos esperar de un actor. Su calvario, al caer víctima de la secta, es resuelto por Villalba en una sola breve secuencia, de clara connotación erótica.

Pero la máxima y más agradable sorpresa que el *casting* de **Red Hook** nos tenía reservada es Carlos Inconstante, que interpreta a Ríos. Compañero de Fisher en un puesto no operativo, Inconstante es el prototipo visual del policía porteño. Su amistad por el quebrado Fisher se hace evidente hasta cuando no está presente, y sus intentos por ayudar al amigo en desgracia conmueven, exaltan y se multiplican geométricamente, todo ello con pasmosa naturalidad.

Red Hook se constituye así en un film muy digno, apoyado en un guión siempre progresivo (excepción hecha del diálogo inicial, como queda dicho) y en los notables trabajos de sus intérpretes, manejados con pulso firme pero delicado por la poco inquisitiva cámara del director. Que sepamos, es la primera vez que el cine argentino se mete con el solitario de Providence, y es también la primera en que resulta un producto pleno de calidad. Como decía Alberto Ginastera de Keith Emerson, HPL podría haber dicho de Villalba: "Este muchacho ha captado admirablemente el clima de mi obra".

HPL duerme su sueño sin sueños en alguna estrella oscura, pero el horror de **Red Hook** está aquí, a la vuelta de la esquina, como él siempre lo quiso.

Red Hook
(Argentina, 1996/97)

Dirección: Fernando Villalba. *argumento:* cuento *El horror de Red Hook* de H. P. Lovecraft. *guión:* F. Villalba. *fotografía:* Alejandro Pía. *música original:* Fernando Fernández. *con:* Antonio Bax, Santiago Ríos, Rodolfo Samso, Ernesto Michel, José Luis Nacci, Marcelo Font Livi, M. Del Carmen R. Espinoza. *duración:* 90'.

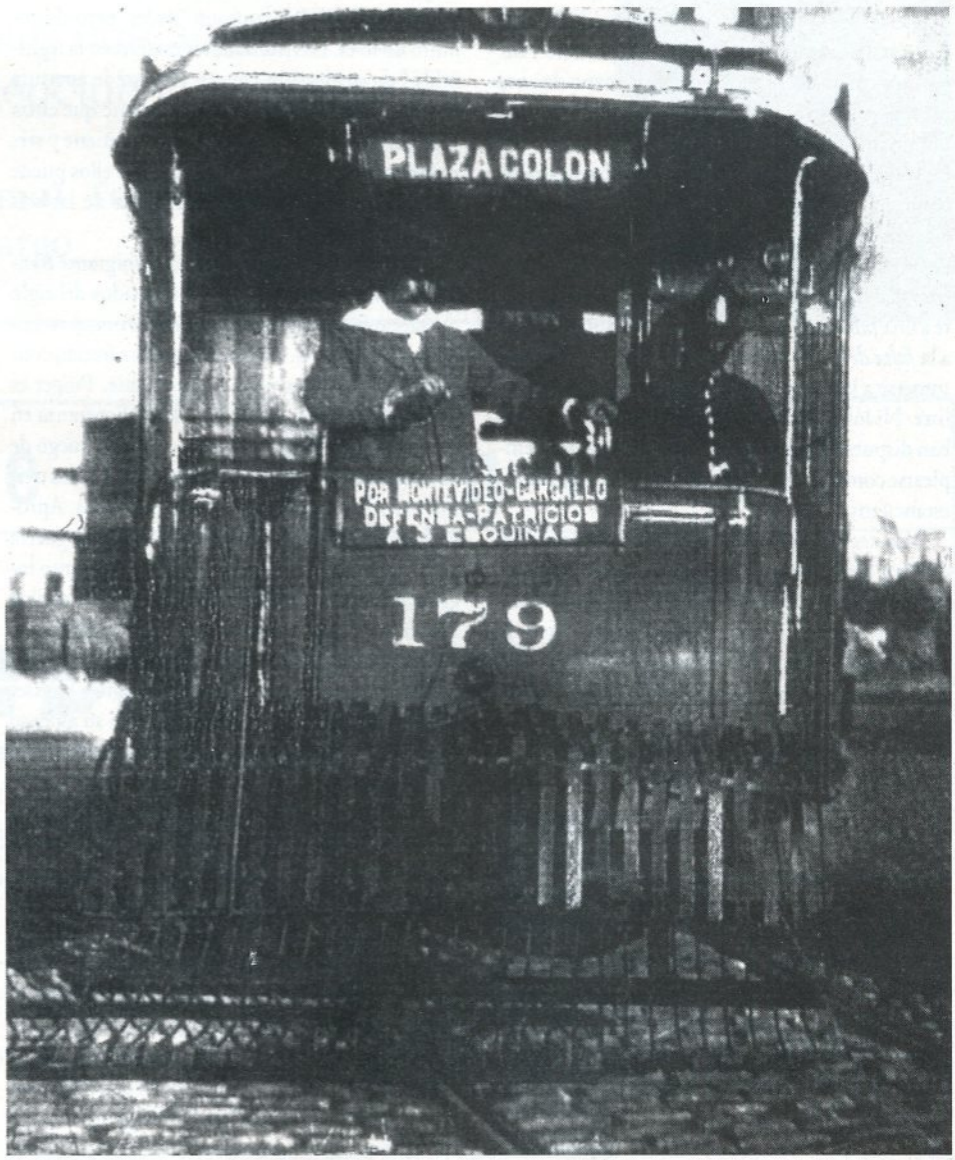
lanzamientos tres destinos

Sobre *Aller simple*,
de Burch, Scartaccini y Fischer
por Paula Félix-Didier

Se puede dar cuenta de la historia de la inmigración europea al Río de la Plata recurriendo a los escritos de los padres de la Argentina moderna (Sarmiento y Alberdi, por ejemplo, hablan de la necesidad de "*poblar la nación*") y a los datos de los censos que traducen en números el aumento de la población. O se puede, como hacen los reslizadores del largometraje **Aller simple/Pasaje de ida**, buscar los rostros detrás de las cifras para contar la historia viva de los protagonistas de ese proceso.

La idea inicial de convertir el tema en un film fue del uruguayo Nelson Scartaccini, estudiante del IDHEC en París, que comenzó a impulsarla en colaboración con la montajista Nadine Fischer. A través del realizador argentino Marcelo Céspedes y del productor francés Jacques Bidou, el proyecto llegó a la emisora cultural La Sept Arte y en ese punto, como Scartaccini y Fischer eran debutantes, surgió la necesidad de convocar a un nombre con experiencia que garantizara la solvencia del trabajo terminado. La elección recayó en el teórico y documentalista Noel Burch, profesor del IDHEC, quien se sumó así al equipo de realización.

La apuesta del grupo consistió en desechar tanto la pretensión de resumir 80 años de inmigración en 85 minutos, como la de realizar un documental tradicional. A partir de una sólida investigación llevada a cabo en Buenos Aires, con el apoyo de la antropóloga Carmen Guarini, los realizadores reunie-



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

ron abundante material bibliográfico, documental y audiovisual que les permitió recomponer a través del montaje tres historias individuales que no fueron pero pudieron ser, tres historias de vida, tres posibles destinos de tres inmigrantes europeos. Ninguno de ellos existió en realidad pero cualquiera podría haber existido y sus historias se parecen a miles de otras historias de miles de inmigrantes europeos llegados a la Argentina entre 1850 y 1930 con la esperanza de hacer la América. No es que estas tres historias particulares agoten el abordaje de un proceso complejo y difícil de apreciar, sino más bien que las tres encierran en sí mismas la posibilidad de una comprensión general, y sobre todo emotiva, del problema.

Nuevas reglas

Tierra, capital y trabajo: los tres elementos que la elite fundadora de la Argentina moderna consideraba indispensables para la construcción de una nación integrada a la dinámica mundial. Pero así como era pródigo en tierras, el desierto argentino mezquinaba capitales y hombres. A ojos de Alberdi y Sarmiento, había que importarlos.

El capital provino de Inglaterra, bajo la forma de préstamos al estado incipiente y de inversiones directas, básicamente en ferrocarriles primero y frigoríficos después. El problema de la mano de obra era más complejo: se hacía necesario impulsar una política que atrajera a los campesinos europeos hacia las lejanas y desconocidas pampas. La escasez de mano de obra que angustiaba a los terratenientes argentinos –ansiosos de producir más lana, más carne o más trigo para abastecer una demanda internacional siempre creciente– no se debía exactamente a una *falta de población* sino con mayor exactitud a la *falta de disposición* de la población autóctona a somerse a las nuevas reglas de la economía capitalista. Ni los grupos indígenas ni los gauchos estaban dispuestos a cambiar su estilo de vida para emplearse como peones o aparceros en las tierras de los estancieros.

La decisión de modernizar la Argentina fue drástica: la campaña al desierto acabó con el "problema indígena", masacrándolos o empujándolos fuera de sus tierras, "ilegalmente ocupadas" según la nueva jerga jurídica. Para el gaucho se dictaron las leyes de "vagos y malentretenidos", según las cuales ningún individuo podía pasearse por la pampa sin su papeleta de conchabo, so pena de ser enviado por la fuerza a los fortines de la línea de frontera.

En ese marco, la inmigración se constituyó en la verdadera solución para el abastecimiento de una mano de obra barata y a la vez acostumbrada al trabajo duro. Ante una campesinado europeo empobrecido, expulsado de sus tierras y bajo la amenaza real del hambre, la Argentina se aparecía como una tierra de promesas donde todo sería posible con un poco de suerte y muchas ganas de trabajar. Ciertos de barcos llenos de hombres cruzaron el Atlántico con la ilusión de llenar los bolsillos, reunir a su familia y en lo posible volver antes de morir a la tierra natal. Ninguno de ellos alcanzó plenamente la felicidad que venían a buscar, ni siquiera aquellos que lograron la tan deseada prosperidad económica: todos conocemos la profunda nostalgia por la tierra que oscureció la vejez de nuestros abuelos.

Haciendo la América

Pasaje de ida resulta un documental paradójico, que reconstruye a partir de fotografías, imágenes de films documentales o de ficción[1], tres recorridos diferentes donde los datos son "reales" pero el conjunto no lo es. Los realizadores establecen la legitimidad de su elección con un recurso de apertura muy convincente: una imagen de gente que entra y sale de la estación Constitución se detiene y tres rostros se eligen al azar. Cualquiera de ellos puede descender de inmigrantes, cualquiera de las tres historias podría ser suya.

La primera es la de Pinget, un inmigrante francés de los primeros en llegar a mediados del siglo pasado, menos numerosos y más afortunados. Los intentos iniciales de poblar el desierto ofrecían condiciones ventajosas para el inmigrante. Pinget es uno de los fundadores de la Colonia Esperanza en la provincia de Santa Fe y como tal logró, luego de cinco años de arduo trabajo, la propiedad de las treinta y tres hectáreas que le fueron confiadas. Aprovechando coyunturas favorables, como la guerra del Paraguay y la campaña del desierto, pronto logró acrecentar la extensión de sus tierras y se dedicó a la cría de ovejas, que era el sector más moderno de la economía en ese momento. Treinta años después de su llegada a la Argentina, su hijo Ulysses adquirió los blasones que confirmaron su ascenso social al ser admitido en la rancia Sociedad Rural Argentina.

Los que llegaron con la gran ola inmigratoria de los años '80 tuvieron menos oportunidades y muchísimas dificultades. Pietro vino del Piamonte y sólo sabía trabajar la piedra: su sueño era construir catedrales y muchas estatuas de San Pedro pero en la Argentina sólo consiguió emplearse en la construcción de los ferrocarriles ingleses. Habitó conventillos y se hizo anarquista y tanguero, sin poder nunca dejar de vivir al día. Luego de la Ley de Residencia, en 1902, decidió exiliarse en Montevideo, donde la legislación laboral del presidente Batlle ha impulsado la jornada laboral de ocho horas. Allí puede proseguir su militancia pero tampoco concreta el sueño que trajo desde su país. O más bien concreta su reverso: en lugar de crear a partir de la piedra, se emplea en una empresa de demoliciones.

La gallega Pilar llegó a la Argentina para reunirse con su esposo Manuel, empleado de un frigorífico, y su cuñado Paco, jardinero de una familia bien. Entre los tres ahorran peso a peso con la ilusión de poner un comercio, más específicamente una carnicería, porque observan que aquí se come mucha carne, "*incluso los viernes*". Su recorrido, desde la condición de asalariados hasta la de comerciantes minoristas, fue el de buena parte de la inmigración urbana.

Los realizadores eligieron terminar las tres historias en 1930, con el golpe militar que interrumpió el segundo gobierno de Yrigoyen. Esa coyuntura los sorprende dispersos y con distintos ánimos. Veinte años antes, en cambio, los tres habían coincidido sin saberlo en los festejos del Centenario, una celebración de argentinidad y un ámbito de encuentro en calles y plazas que sorteó hasta las fronteras de clase. El francés regala un toro campeón a la infanta Isabel; Pilar se pierde la mayor parte del espectáculo porque es petisa pero de todas formas lo sospecha inolvidable; Pietro tiene una probable participación en algunos disturbios que son reprimidos por las autoridades. De una forma u otra, en esa síntesis de contradicciones convocada por los festejos, los tres se sintieron parte de esa nación nueva, en cuyo proceso de construcción intervinieron.

1. Entre los fragmentos de largometrajes argentinos utilizados en **Aller simple** destacan **Nobleza gaucha** (Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, 1915), **El último malón** (Alcides Greca, 1918), **Juan sin ropa** (Georges Benoit, 1918/19), **La chica de la calle Florida** (José A. Ferreyra, 1922), **Perdón, viejita** (Ferreyra, 1927), **Su mejor alumno** (Lucas Demare, 1944), **Pampa bárbara** (Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1945). El film utilizado más extensamente es **En pos de la tierra**, un curioso largometraje santafesino que combina ficción y documental, producido por la Federación Agraria en 1922.

Pasaje de ida / Aller simple
Tres historias del Río de la Plata
(Francia-Argentina, 1994)

Dirección y libreto: Noel Burch, Nadine Fischer, Nelson Scataccini. *textos:* Noël Burch, Nadine Fischer, Nelson Scartaccini, Eve de Boise, Jerome Prieur. *investigación:* Nadine Fischer, Nelson Scartaccini, Hannah Mitchell. *música original escrita e interpretada por* Jean Pacalet. *sintetizador:* Christine Ferreire. *montaje:* Nadine Fischer, Christian Billette, Philippe Wampfler. *Voces:* Jean-Marc Bory, Luca Nicolaj, Ima de Ranedo, Jacques Bidou. *productoras:* Jacques Bidou - La Sept Arte - Channel Four - Cine Ojo. *editó:* Cine Ojo. *duración original:* 85'.

malón

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

Video Club GATOPARDO

Los clásicos que estás buscando
encontralos en Videoclub Gatopardo

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

Imagen Digital

Club de **LaserDisc** & **DVD**

Perfección en imagen y sonido • Alquiler y Venta

Echeverría 2460 Belgrano Tel: 788-1816 / 422-8095 / 496-1131

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

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

basquiat

RETRATO **basquiat** DE UN ARTISTA

CINE Y PINTURA 1

POR EDUARDO STUPÍA

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

No deja de ser llamativo que en un mismo año dos películas se hayan ocupado de la escena artística neoyorquina en el período que va desde los inicios de la década del '60 hasta fines de los '80. Y lo hicieron tomándola como ineludible telón de fondo, porque ambas, de manera diferente y con resultados dispares, pretenden serles fiel, hacerles justicia, a los dos personajes que eligen como ejes de sus relatos: Jean Michel Basquiat y Valerie Solanas, la mujer que osó balear a Andy Warhol. Además e inevitablemente –tratándose de esa época y ese contexto– en ambas aparece de manera rectora la figura de éste último, finalmente rescatado con más seriedad por el cine luego de la prejuiciosa caricatura perpetrada por Oliver Stone en **The Doors** (*Idem.*, 1991).

Los films en cuestión, dirigidos en los dos casos por realizadores debutantes, son **Basquiat**, de Julian Schnabel, y **I Shot Andy Warhol**, de Mary Harron. Ninguno de ellos ha llegado todavía a las carteleras porteñas o al video, pero el cinéfilo local ya está entrenado en el arte de tener paciencia.

JEAN-MICHEL BASQUIAT

Hijo de una portorriqueña y un haitiano, Jean Michel Basquiat nació en Brooklyn en 1960. Sus padres se separaron, él cambió incontables veces de escuela y pasó algunos meses en Puerto Rico, lo cual no parecía hacer prever en su vida nada parecido a una carrera de artista en los Estados Unidos. Sin embargo, Basquiat tenía la manía de dibujar primitivos comics con temas y personajes recurrentes, como los coches, las armas, la guerra, Richard Nixon, Alfred Hitchcock y J. Edgar Hoover, el legendario jefe del FBI. A diferencia de Keith Haring, que como él fue pionero del arte mayor del graffiti, Basquiat no iba a irrumpir en la vanguardia a través de los caminos de la formación tradicional, ni tampoco rompiéndolos frontalmente, sino manteniéndose absolutamente al margen de los mismos. Según Klaus Honnef, "*Basquiat representa a esa clase de norteamericanos a los que por lo general les está negado el acceso al arte a causa de barreras sociales, con excepción de la música y también últimamente la literatura: las minorías de negros e hispanoparlantes. Sus pinturas, sus composiciones y sus dibujos están llenos de símbolos, inscripciones y elementos metafóricos que se encandenan creando ritmos pictóricos impresionantes y seguros; una mezcla de graffiti, pintura caligráfica, lenguaje americano simbólico y popular, lenguaje de la calle y alusiones a famosas pinturas de la historia del arte, (…) con significativas alusiones a la existencia social de los negros en EE.UU., y una furia considerable*" [1].

Para el crítico Robert Hughes, en cambio, el caso Basquiat es "*la historia del pequeño talento sin preparación atrapado en los engranajes de promoción del mundo de arte, absurdamente sobrevalorado por los* marchands, *coleccionistas, críticos y, no menos, por él mismo. Esto se debió en parte a que Basquiat era negro; la monocromática industria del Último Arte Americano sintió la necesidad de actualizarse con un toque 'primitivo'. (…) A principios de los '80, los graffitis estaban de moda y los coleccionistas preparados para recibir al Niño Salvaje, una curiosidad, el noble salvaje urbano, la respuesta del arte, quizás, al Niño Lobo de Aveyron.*

Basquiat interpretó el papel a fondo. Poseía la suficiente distancia hacia sí mismo como para poder hacerlo de manera convincente durante un tiempo. En realidad, lejos de ser un chico de la calle, pertenecía a una familia de clase media de origen haitiano, y fue estudiante de escuela privada. Su padre era propietario de un edificio de cuatro plantas en Brooklyn, y conducía un Mercedes. En 1985, en la cumbre de su carrera, cuando apareció ▶

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

en la tapa del New York Times Magazine, *sus pinturas más grandes se vendían en 25.000 dólares en la galería, y a veces por más en las subastas*" [2].

En 1982 Basquiat presenta su primera exposición individual en la Fun Gallery, ubicada en pleno East Side de Manhattan. Antes, no obstante, en la calle, Basquiat ya era famoso sin serlo porque se ocultaba detrás de la firma SAMO, que rubricaba los graffitis más potentes, poéticos y políticamente incorrectos de una Nueva York abarrotada de trenes subterráneos y fachadas pintadas hasta la exasperación con aerosol. Había en ellos una rotunda iconografía de palabras gigantescas, monigotes del comic *underground*, signos, símbolos y expansiones de pura abstracción con una estridente intensidad cromática. Era la irrupción de una nueva estética callejera y social, de una fuerza expresiva y conceptual capaz de impactar decisivamente en el dramático viraje de una cultura artística que había disipado las tormentas del expresionismo abstracto en la calma chicha del más extremo conceptualismo y del "*minimal art*".

Basquiat era SAMO (abreviatura de *Same Old Shit*, "la misma mierda de siempre") y cualquiera que tomara el subte o caminara por Nueva York no dejaba de ver sus criptogramas y esa corona esquemática que era su *copyright*. SAMO fue el escritor-autor-pintor de graffiti por excelencia; en los círculos de iniciados era aceptado en forma unánime como *The King*.

SCHNABEL, EL PINTOR-DIRECTOR

Basquiat es claramente un film-homenaje, un módico mausoleo fílmico que otro pintor, Julian Schnabel –contemporáneo de Basquiat–, dedica a ese presunto prodigio prematuro que, como parece convenir a las más típicas ficcionalizaciones de las llamadas "vidas artísticas", murió a los 27 años en 1988, víctima de una sobredosis de heroína.

Jean-Michel Basquiat y Julian Schnabel compartieron el exuberante ambiente artístico neoyorquino de los '80, desbordante de vitalidad. En el sur de Manhattan, en el Soho, al norte y al sur de Canal Street y, más tarde, en el otrora llamado Lower East Side, proliferan las galerías como hongos. Al mismo tiempo, el arte local sufre la "invasión" de los flamantes transvanguardistas italianos (Chia, Clemente, Cucchi) y de europeos tan prestigiosos e influyentes como Beuys, Richter, Baselitz, Immendorf y Polke. En ese ambiente, el neoyorquino Schnabel (n. 1951) se convierte en poco tiempo en una superestrella. En 1980, ya dueño del status de artista exitosísimo de la Mary Bone Gallery de Nueva York, es invitado a la Bienal de Venecia; en 1982 realiza su primera gran exposición en un museo (Stedelijk Museum, Amsterdam) y a partir de allí se consagra como presencia constante y referencia ineludible en toda muestra internacional verdaderamente relevante.

"*La pintura extrovertida de Schnabel aúna influencias muy heterogéneas, de origen europeo, pero también aquellas del expresionismo abstracto de procedencia americana. El pintor asimila tanto los impulsos de la Historia del Arte como los estímulos del trivial mundo visual de los medios de comunicación.* (...) *Posee un instinto infalible para el atractivo que tienen las superficies y lo saborea en todas las variaciones posibles. Pinta sobre terciopelo, pieles naturales y arpillera; trabaja con fragmentos de platos, cuernos de ciervo, piezas de carrocería, algodón, maquinarias de relojes y los objetos de madera que encuentra.* (...) *Su postura estilística es tan ecléctica como el uso que hace de los materiales. Lo figurativo y lo abstracto aparecen directamente juntos, lo uno al lado de lo otro. Parece que los símbolos y las metáforas estuvieran empleados sin orden ni concierto.* (...) *Es como si la orquesta visual schnabeliana tocara de forma salvaje y confusa; pero, sin embargo, las cacofonías ejercen una presión sugestiva en la que recaemos sin habernos dado cuenta*" [3].

BASQUIAT, LA PELÍCULA

Lo primero que llama la atención del film de Schnabel es que ni siquiera intenta operar sobre la forma cinematográfica según las normas estético-conceptuales que rigen su propia obra pictórica. El Schnabel cineasta es menos pretensioso, menos altisonante, menos atrevido, más modesto, discreto y, si se quiere, convencional, que el Schnabel pintor. En este caso, eso no implica necesariamente un demérito, toda vez que parece evidente que Schnabel quiere "retirarse" de cualquier posible competencia de estéticas con su personaje para dedicarle (y dedicarse a) una *biopic* ilustrativa y más o menos pedagógica. Los rasgos gramaticales más audaces del film no exceden –y muchas veces están por debajo– de lo que puede verse en cualquier videoclip: saltos abruptos de la acción en el mismo plano, apelación a materiales fílmicos en otros formatos que ocupan toda la pantalla y, en el ejemplo que quizá sea paradigmático, una imagen recurrente de típicas fachadas neoyorquinas, en fuga diagonal hacia el borde inferior del cuadro, yuxtaponiéndose con imágenes en movimiento de un *surfer* cabalgando sobre una ola gigantesca. Schnabel vinculará muchas veces a lo largo del film esta imagen compuesta con el personaje de Basquiat, como metáfora forzada de la alucinada inspiración de éste.

Más aún; Schnabel se muestra incurablemente *naif* y torpemente alegórico cada vez que intenta revelar de manera indirecta la interioridad de su personaje a través de sencillos, aunque cruciales, episodios cotidianos. Por ejemplo: Basquiat traba amistad con Big Pink, una protípica beldad de la fauna neoyorquina de la época –interpretada con desgarbada naturalidad por Courtney Love– de la cual le queda como trofeo un chal rosa, que luego regala a su chica "oficial", Gina (Claire Forlani), con la misma espontaneidad con la que se lo sacó a Big Pink. Gracias a eso sabemos que Basquiat es afectivamente inconstante, como todo genio. Más adelante, ya enterados de algunos entretelones de la amistad de Basquiat con Warhol, sabemos que ambos, entre otras cosas, comparten una suerte de perversa obsesión con un vendedor callejero de conejos de peluche. Vemos a Basquiat comprando uno de los conejos, quizá para regalárselo a Warhol, con tal mala suerte que lo hace justo el día de la muerte de éste. La secuencia se resuelve con el conejo abandonado en el medio de la calle. Gracias a esto sabemos que la sensibilidad de Basquiat es frágil como el cristal, algo típico de los genios. Para peor, abrumado por la noticia, Basquiat aparece sentado en su cuarto, contemplando hipnotizado y bañado en lágrimas una *home movie* en video que registra situaciones cotidianas vividas por él y Warhol (con cierta habilidad, Schnabel combina aquí imágenes ficcionales con fugaces escenas documentales tomadas del film **The Life of Andy Warhol**), entre ellas ambos en una playa con las olas rompiendo detrás, en un innecesario subrayado de la imagen alucinatoria del *surfer*.

Sin embargo, esta aparente escasez de recursos también tiene su sentido y su eficacia, si se la entiende como un método para remitir a una hipótesis sobre lo artístico, sobre la interrogación acerca de qué clase de artista era Basquiat, o quizás sobre la escición entre el carácter de la obra de un artista y su propio carácter. No sólo el Schnabel cineasta se separa del Schnabel pintor, sino que el film **Basquiat** sólo puede narrar a un Basquiat episódico, con rasgos de fragilidad, ingenuidad y sencillez casi infantil y a veces ramplona, que no parecen compartir la virulencia cromática, gráfica e ideológica de su obra.

Tomando el camino exactamente opuesto al de la desgraciada **Sobreviviendo a Picasso** (*Surviving Picasso*, James Ivory-1996), aquí no hay correspondencia tautológica entre los episodios de la vida del autor y su obra; las pinturas de Basquiat que Schnabel permite ver desplegadas en algunos momentos del film (se trata de pinturas "a lo Basquiat", ejecutadas con un alto grado de fidelidad y verosimilitud, ante la imposibilidad legal de utilizar ninguna imagen reproducida de la verdadera obra del artista) parecen más abruptas, feroces y convulsivas que el carácter candoroso de su autor.

En todo caso, y aquí sí que Schnabel acierta, se percibe que la relación entre el carácter de un artista y el de su obra es analógica; que el candor de Basquiat no está en la forma material que adquiere su estética sino en su manera física de pintar, en esa naturalidad expresiva que se revela ya en una de las primeras secuencias del film, cuando Basquiat –todavía ignoto artista callejero– cambia de orden las letras móviles del cartel de un restaurant y conforma con ellas un graffiti de SAMO. Ya dentro del restaurante, y ante la mirada atónita de la mesera (Gina, convertida a partir de aquí en su romance más estable) vuelca el *syrup* de los panqueques y con el mango de una cuchara traza sobre la pegajosa superficie el retrato de la muchacha, al que inmediatamente define como "*pancake table drawing*".

Esta naturalidad para la expresión inmediata estará explicitada a lo largo de todo el film y no se verá comprometida siquiera en los momentos más

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

sombríos del derrotero del personaje, ya sea cuando se lo ve derrumbado por una de las primeras sobredosis o en franca decadencia física y anímica después de la muerte de su mentor, Warhol. El realizador parece estar convencido de que Basquiat fue un artista más convulsivo y subversivo por efectos de su candor que por su ideología, y que su restallante consagración en la escena del arte contemporáneo fue menos una consecuencia de la deliberada acción de Basquiat en la dirección correcta –o por sobre los influyentes personajes del ambiente- que el resultado de una combinación casi mágica de azar, fatalidad, pasión, sensualidad, energía, casualidad y la necesidad siempre urgente de mitologías que alimentan el mercado avanzado del arte.

Así como Minnelli en **Sed de vivir** (*Lust for Life*, 1956) y Altman en **Vincent & Theo** (*Idem.*, 1989) narraban de uno u otro modo la tragedia del genio ignoto, torturado y fracasado para la mirada de su época, frente a la paradoja cruel de la ubicación actual de la obra de Van Gogh en la cumbre absoluta de las categorías artísticas y de las cotizaciones del mercado, Schnabel cuenta la historia de un genio exitoso, aunque con final igualmente trágico. Con la salvedad de que, para Schnabel, el éxito de Basquiat sólo lo fue en términos de una consagración de cenáculos, como si el cineasta supiera, dada su condición de figura estelar de la pintura actual y advertido como pocos de las trampas y manipulaciones del ambiente, que a Basquiat todavía se le debe el lugar de consagración absoluta, verdadera, que merece por la altura de su arte. En ese sentido, siempre según Schnabel, Basquiat es Van Gogh y así se empeña en decirlo indirectamente, casi desde el comienzo del film.

En una de las primeras secuencias, resuelta con eficaz y revelador poder de síntesis, vemos a un hombre joven sentado en el muro exterior de Tompkins Square, escribiendo algo en un cuaderno. Detrás suyo, entre los arbustos que forman parte del ámbito de la plaza, hay una caja grande de cartón. Una voz en *off* dice: "*Todos quieren subirse al tren de Van Gogh. Por más horrible que sea un viaje, siempre habrá algún pasajero dispuesto a emprenderlo. La idea del genio no reconocido que agoniza ignoto en una bohardilla es tan fascinante como banal. Debemos adjudicarle a la vida de Van Gogh la responsabilidad de haber puesto en órbita ese mito. ¿Cuántas pinturas vendió? ¿Una? Ni siquiera se las aceptaban regaladas... Nos da tanta vergüenza su vida que toda la historia del arte debería convertirse en una reparación al olvido negligente que Van Gogh sufrió*".

Mientras transcurre este *speech* vemos que de la caja de cartón emerge un estrambótico joven negro. Es Basquiat. Ha pasado la noche allí, ya que vive en esa caja. Ese es el prólogo a la mostración del artista como un bohemio que detesta los valores burgueses de la sociedad de clase alta que lo rodea. Cuando las condiciones del clima lo expulsen de su caja-embalaje, Basquiat logrará que su amigo Benny (notable Benicio del Toro) le proporcione cobijo en su modesto alojamiento. Más adelante sabremos que el personaje que escribía sentado en la pared es René Ricard (Michael Wincott), que la voz en *off* le pertenece y que el texto que recita es un fragmento del artículo *The Radiant Child* que el propio Ricard, poeta y crítico de arte, escribiera en la revista *Art Forum* de diciembre de 1981, dedicado a Basquiat.

Antes, la secuencia que abre el film ya anticipó la glorificación romántica que a lo largo del mismo se hará del artista predestinado y tocado por la gracia: un niño negro camina de la mano de una mujer también negra, bien vestida, en un interior casi abstracto. Es uno de los corredores del Museo de Arte Moderno de Nueva York, lo cual queda evidenciado apenas vemos que la mujer y el niño se detienen frente al *Guernica* de Picasso. El realizador ubica la cámara en el lugar del cuadro, a una altura equivalente a la de un altar, y los muestra a ambos presenciándolo, como si el *Guernica* los mirara a ellos. Para Schnabel, la mujer y el niño están vistos desde la altura retórica de la jerarquiía de la pintura como institución, a la que Basquiat –porque es obvio que el chico negro es Basquiat– va a acceder por su predestinada cualidad de prodigio tocado con el "don". Esto se puede inferir de inmediato a partir de las escenas subsiguientes: la mujer negra –la madre del niño, la madre de Basquiat– llora. ¿Quizá porque presume, ya emocionada, el destino sublime de su hijo? ¿O porque, se sabe, el *Guernica* es tan grande que hace llorar? ¿O porque está loca, como se informará más tarde?. Corte al chico que sonríe, luciendo sobre su cabeza una refulgente corona de oro, cuyo símbolo gráfico, esquemático, será la marca de Basquiat en su futura etapa de artista adulto.

El aura de la corona es enceguecedora; la vemos como una alucinación simbólica, reveladora no sólo de la categoría artística de Basquiat sino de la condición moral que Schnabel le adjudica: Basquiat es un santo, pese a la ramplonería de la imagen alegórica, digna de un pesebre viviente.

Y aquí Schnabel, que no ha querido, no ha sabido, o no ha podido violentar el lenguaje de su cine con la misma violencia y convicción con la que examina el lenguaje pictórico-verbal en su pintura, suma su Basquiat cinematográfoco a la lista de santos-héroes dolientes que nutren su producción: San Ignacio de Loyola, el Papa Pio IX, Muhammad Alí, Artaud. Sin embargo, el Basquiat de Schnabel lleva su cruz sin calvario, porque sencillamente no la siente como tal. Es un talento en bruto, vital y expansivo; un ser especial, esencialmente dotado con la capacidad de transformar en una ríspida armonía de turbia belleza lo que otros hubieran emitido como grafismos balbuceantes; un artista que acomete el lienzo gigante con la misma impavidez iluminada con la que se inyecta heroína. De cualquier modo, en los momentos menos lúcidos de su relación con el personaje, Schnabel parece fascinarse con la idea –puesta en cuestión en otras instancias del film– de que la creatividad entendida en sus niveles más altos es causa inexorable de la alienación del artista. Ni él parece demasiado convencido de eso y aún menos habiéndose metido con Basquiat, un artista que a los veinticuatro años ya había obtenido un reconocimiento local e internacional más importante que el de muchos otros artistas mayores en trayectoria y categoría.

Cuando Basquiat sufre, es siempre más por efecto inmediato de algún episodio pasajero que por la gravitación opresiva de su circunstancia. He aquí un rasgo interesante del film de Schnabel: aun tratándose de una película que apunta a que hasta el público menos familiarizado con los mitos y realidades del arte contemporáneo acceda sencillamen- ▶

●

Banda aparte: Basquiat, Warhol, Milo y Bischofberger, según Wright, Bowie, Oldman y Hopper

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

te a la historia de un prodigio llamado Basquiat (y a su rol en el derrotero del arte actual) lo hace eludiendo todo reproche moral sobre aquellos factores que suelen victimizar a los artistas, tanto en la reconstrucción ficcional de sus vidas como en la imaginación del público. Es cierto que la mirada sobre los galeristas, colegas, pintores, coleccionistas y demás personajes típicos los muestra superficiales, frívolos, egomaníacos y de escaso vuelo (excepción hecha del personaje del pintor Albert Milo, quien no por casualidad es un *alter-ego* del propio Schnabel); sin embargo, no oprimen ni torturan a Basquiat sino más bien se lo disputan o lo seducen. La vida amorosa del pintor dista de ser tortuosa y sus eventuales crisis conyugales parecen consecuencia de caprichos u ocurrencias infantiles, fácilmente disipables. Su primer contacto con Warhol, incluso, no puede ser más auspicioso: Basquiat lo aborda en un restaurant para ofrecerle –en venta– sus pequeñas tarjetas de cartón pintadas a mano y Warhol le compra varias (aunque corroborando su fama de tacaño, el que paga es su compañero de mesa, el célebre Bruno Bischofberger, interpretado por Dennis Hopper; este *merchand* habría de convertirse en uno de los más importantes para Basquiat). Hay que agradecer a Schnabel que eluda los peores y más evidentes clisés hollywoodenses visibles en toda versión más o menos biográfica de cualquier artista; hay que reprocharle que los reemplace por soluciones formales y argumentales muchas veces cercanas al *kitsch* o a una elegante superficialidad.

En lo referente al registro de la tan comentada relación de Basquiat con Warhol, el realizador tiene la prudencia de no inmiscuirse demasiado en el afiebrado folklore que la figura de Warhol genera habitualmente, sin perder por ello la imprescindible noción de que el *pope* de The Factory se convertía en una influencia decisiva, tanto en términos artísticos como de estrategia de marketing, para todo aquel que girara más o menos cerca de su campo gravitatorio. Andy Warhol es interpretado por David Bowie con un dejo de exquisita ironía, de desmayado desapego, como si ya estuviera cansado de tanta fama póstuma. Basquiat y Warhol pasean, discuten y pintan juntos en una etapa del relato en la que Basquiat goza ya de una incipiente fortuna y de gran fama. Una vez más, aun junto a Warhol, el pintor es mostrado por Schnabel como intacto, inalterado en su pureza esencial en medio de las relaciones más influyentes, con una suerte de autonomía espiritual capaz de convivir indemne con las coyunturas más comprometedoras. De cualquier modo, y muy singularmente de acuerdo al registro que define el film, el sufrimiento evidente de Basquiat frente a la muerte de Warhol sería el único punto estricto de dolor verdadero que quiebra definitivamente al personaje, más allá de la pobreza de la resolución escénica de la situación.

De todas maneras, con sus anomalías y flaquezas, este **Basquiat** de Schnabel tiene algo de la tímida convicción, del carisma silencioso de su personaje central, como si la frágil intensidad de esa sensibilidad se hubiera contagiado a la atmósfera del film, a una interioridad que respira aun en sus momentos menos felices. Como si la superficialidad y cierta ramplonería no terminaran de afectar su sentido mayor, que quizás sea el de trazar una delicada línea entre la somera hipótesis crítica sobre la construcción de un artista en la cultura contemporánea (que incluso podría incluir la propia interrogación acerca de cómo construirlo en tanto objeto de un relato cinematográfico) y la identificación sensible con la intimidad de un personaje que Schnabel considera su semejante.

En cualquier caso, mucho del crédito del film debe adjudicársele a Jeffrey Wright, quien, encarnando a Basquiat, se deja a atravesar por su personaje (en lugar de componerlo) desplegando una minúscula, casi imperceptible artillería de pequeños gestos y modales, con una sutileza de matices y tonos lo suficientemente equilibrados como para convertir la tontería en ternura, la simpatía en autodestrucción, la sensibilidad en aturdimiento. Como bien señala Stella Bruzzi en la *Sight and Sound*, "*son particularmente distintivos los movimientos que Wright exhibe para capturar la grácil coquetería de Basquiat, su balanceo* camp *cuando camina como entre nubes por las calles de Nueva York, o sus lentos e intrincados gestos con las manos*".

Lástima que Schnabel se empeña, también en la conclusión de su film, en agobiar la relativa sobrevida de sus aciertos con una nueva alegoría que preludia la muerte de su personaje ("offstage, *a la manera de las tragedias de Racine*" [4]). Un príncipe, en cuya testa reaparece la corona de oro, es presentado como prisionero de una torre medieval. En el campo, allá abajo, los pastores disfrutan de la libertad. Mejor será no caer en la tentación de conjeturar acerca de lo que Schnabel quizo decir.

¡continuará!

Notas

1. *Arte contemporáneo* por Klaus Honnef; Benedikt Taschen, 1991.

2. *Jean Michel Basquiat; Requiem para un peso pluma*; artículo de Robert Hughes en *A toda crítica*, Anagrama, 1992.

3. Klaus Honnef, op. cit.

4. *The Moon and Six Million* por David Rimanelli; *ArtForum*, septiembre de 1996.

También se consultaron:
The New Subjectivism-Art in the 1980's, por Donald Kuspit, Da Capo Press, 1993 y críticas del film en las revistas *Variety* (11 de agosto de 1996) y *Sight and Sound* (abril 1997).

Isla de Edición Digital

Edición Off Line Calidad Betacam SP
Formatos: Betacam, Umatic, SVHS y VHS
Titulación con 3000 tipografías en 2D o en 3D
Retoque fotográfico cuadro por cuadro
Nivel de compresión 2:1 Broadcast
300 efectos, filtros y transiciones
Grabación de video en CD-Rom
Isla de Sonido Digital Hi-Fi Stereo
Manipulación, mezcla y efectos hasta 99 canales
Ecualización de 10 bandas por canal. Efectos y retoque
Bajadas por grabación

Malabia 575 1º 4 Tel: 856-8296

D & M
AV Digital Studio

[descuentos a estudiantes]

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**

Centro de Capacitación y Producción cine televisión video

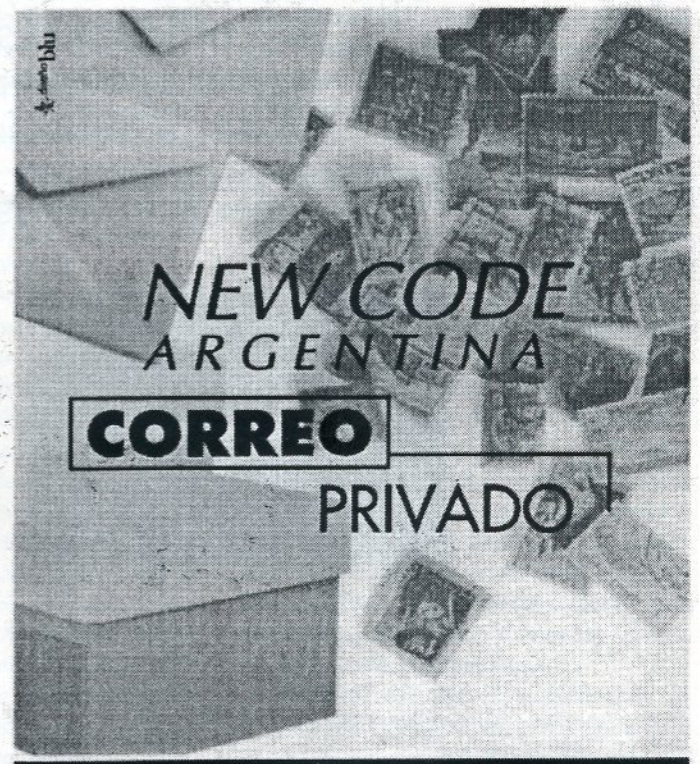
NUEVOS CURSOS

[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

Héctor Babenco entre la marginalidad

Hombre de acción y amante de la aventura, en más de veinte años de vida dedicada al cine, sólo ha podido realizar seis películas. Es un hombre con urgencia de tiempo, y quizás esto lo ha llevado a eliminar lo que considera superficial, intrascendente.

por Mauro Baptista (desde San Pablo)

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

y la aventura

Héctor Babenco es una figura única, solitaria, en el cine brasileño. No pertenece a la generación del *cinema novo* de los años sesenta, identificada con la "*estética del hambre*" y radicada en la ciudad de Río de Janeiro. Tampoco formó parte de la generación de cineastas de San Pablo que, en los ochenta, hicieron films urbanos, de estética sofisticada y citas al cine del pasado.

En los setenta, con la creación de la productora estatal Embrafilme, el objetivo del cine brasileño fue ganar el mercado. Para enfrentar al cine americano y conquistar al público, muchos cineastas realizaron comedias que privilegiaron lo típicamente brasileño, lo regional y lo folklórico.

Babenco eligió una historia sórdida de decadencia social (**El rey de la noche**), y la denuncia política y social con películas como **Lucio Flavio-pasajero de la agonia** y **Pixote**, las dos últimas, películas de gran éxito de público y crítica.

El propio origen de Héctor Babenco –judío, nació en Argentina en la década del 40– lo distingue de sus compañeros de profesión. Babenco vivió en Mar del Plata hasta los diecisiete años, cuando sus padres decidieron emigrar a San Pablo. El vivir allí alejó al cineasta de las oficinas de la Embrafilme, localizadas en Río de Janeiro y, de hecho, siempre protestó por el poco apoyo financiero que obtuvo en la productora estatal. Tal vez el origen rioplatense de Babenco explique su estilo directo y objetivo, la postura agresiva, tan raros en Brasil.

La soledad y marginalidad de Babenco dentro de la comunidad del cine brasileño encuentra un paralelo en los personajes marginales, desposeídos, errantes, que habitan sus películas. Seres que tienen una existencia difícil, dura; un origen y una historia que los separa del resto de la sociedad. El delincuente blanco de ojos azules (**Lucio Flavio**), el aristócrata que se hunde en la vida nocturna de cabarets (**El rey de la noche**), el menor de la calle (**Pixote**), el homosexual y el guerrillero presos en la misma celda (**El beso de la Mujer Araña**), el trabajador que abandonó a su familia y vagabundea borracho, (**Ironweed**), el aventurero mestizo americano (**Jugando en los campos del señor**).

Un cáncer linfático acosó al realizador durante doce años hasta que en 1995 optó por una solución radical y peligrosa: un transplante de médula, que fue realizado con éxito en Estados Unidos. Durante su recuperación, Babenco nos recibío en su productora, una casa de dos plantas localizada en Itaim, barrio residencial de San Pablo. En la amplia sala de una planta baja con pocos muebles, hay varios posters en inglés y francés de sus películas. No habla con rodeos, ni divaga: va directo al grano. Responde las preguntas con precisión y extensión. Analiza cada aspecto, profundiza siempre. Cada una de sus palabras tiene un peso y una fuerza particulares.

Es un gran cinéfilo y, al mismo tiempo, un hombre de acción, un amante de la aventura. No es nada difícil imaginar a este hombre comandando más de cien personas en medio de la Amazonia y luchando simultáneamente contra el cáncer.

En más de veinte años de vida dedicada al cine, Babenco sólo ha podido realizar seis películas. Es un hombre con urgencia de tiempo, el tiempo que le permita realizar más películas, y quizás eso lo ha llevado a eliminar lo que considera superficial e intrascendente. Actualmente trabaja en Argentina en un proyecto a realizar en coproducción, titulado **Foolish Heart** y escrito con Ricardo Piglia. ▶

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

-El subtítulo de su nuevo proyecto es Veinte años después**. ¿Cuál es el origen de la idea?**

-Cuando estaba filmando **Jugando en los campos del Señor**, ya estaba un poco saturado de hablar de personajes distantes de mí, de hacer puentes sobre un sentimiento de marginalidad que siempre mantuve, desde muy joven, de una forma consciente. Quería hacer una película que me permitiese explorar, indagar, hacer una pesca submarina en algo más personal; y empecé a pensar mucho en mi ruptura, en los dos tiempos que tuvo mi vida. Yo salí de Argentina con 18 años y sólo volví 25 años después. Primero no volví por motivos políticos, después por documentos, después porque no tenía razones personales para regresar.

Cuando regresé a Argentina con la idea de hacer esa película no sabía lo que quería. Tenía una idea muy precisa de todo lo que *no* quería: sabía que no quería hacer una película de memorias, una película que mirase al pasado con nostalgia o melancolía o que estableciese una relación *"mirá como éramos y en lo que nos transformamos"*, como Ettore Escola hizo en **Nos habíamos amado tanto**. Losey tiene una pelicula interesante, **El mensajero del amor** en la que el hombre adulto va al pasado para ver a su yo joven. Mi deseo era hacer una película en la que un personaje pudiera visitar su pasado, sin que la película fuese un *flashback*. No quería recursos narrativos del lenguaje que auxiliasen el *racconto* de la historia; quería encontrar una forma orgánica de establecer un vínculo entre el pasado y el presente.

-Sin voz en *off*.

-Sin voz en *off*, ni primera persona, ni tercera persona. Entonces me acordé que Jean-Claude Carriere, con quien escribí **Jugando...**, me contaba que cada vez que tenían que inventar una película con Buñuel se metían en un hotel durante quince o veinte días, a veces un mes, totalmente aislados del mundo, sin teléfono, sin que nadie los molestase. Conversaban, tomaban notas, y las películas nacían de esa forma. Le hice esa propuesta a Ricardo Piglia, a quién no conocía en ese momento. Le dije que curiosamente los dos teníamos la misma edad y habíamos crecido en Mar del Plata, que me interesaba su literatura, y en particular el hecho de que sus narraciones eran marcadamente literarias y no figurativas, cinematográficas.

Piglia vino para San Pablo dos, tres días y buscando un lugar para ir a trabajar, decidimos ir a Mar del Plata, donde sucede la acción. Yo viví quince años allí y quería narrar cosas que sucedieron en una Mar del Plata imaginaria, como si fuera una Rímini mía, una Mar del Plata que ya no existe más, pero intenté vivenciarla como lo hice en aquellos años. Fuimos allí, nos hospedamos en un hotel y nos quedamos 20 días trabajando: grabando, tomando apuntes, escribiendo. Recogimos un material monstruoso, una especie de *Memorial del convento*.

Después estuvimos dos meses sin hablarnos y un día Piglia me llama y dice *"Mirá Héctor, lo escribí todo ¡y tenemos 270 páginas! Creo que ahora hay que elegir y ver qué nos gustaría hacer"*. Marcamos un segundo encuentro y nos fuimos a Montevideo, a un hotel que está al lado del río, un hotel de los años '50. Allí repetimos esa relación *gay*: a la mañana caminábamos, desayuno, trabajámos hasta la una y media, íbamos a almorzar, un buen vaso de vino, él se daba una dormidita después de comer, retomábamos a las tres y poco hasta las siete de la tarde, después cada uno iba a hacer sus llamadas telefónicas, salíamos a cenar y para ir a un cine. De esa forma trabajamos unas dos o tres semanas. La tarde era más para rever lo que se había escrito a la mañana, a veces él escribía y yo me quedaba fumando estos habanos: le dí mucha ganancia a la industria de habanos en Cuba, fumaba unos dos por día. Poco a poco fuimos adelgazando ese material, encontrando lo más interesante. Pero seguía siendo un trabajo sobre el pasado: era sobre un grupo de personas, sobre una relación amorosa, familiar, en un contexto social.

-El personaje tenía unos diecisiete años...

-El protagonista tiene diecisiete años y vive la presión de ser judío en un medio antisemita. Se involucra con una mujer que salió de un hospicio y que tiene una marca de haber sido internada, de haber recibido electro-shocks. Se reune con un grupo de amigos de una o dos generaciones mayores que le dan un caudal de información totalmente desconocida.

-¿Cómo era esa hostilidad antisemita?

-El grupo Tacuara, en el año '62, '63. Eran grupos de extrema derecha, violentos, con uniformes a la *boy-scout* y svásticas en el brazo. Tuve a varios amigos que eran miembros, compañeros de escuela, tengo los nombres grabados en mi cabeza. Creo que en Buenos Aires era peor. Pero no queríamos hacer una película que hablase del antisemitismo en Argentina, que hablase de la nostalgia de personajes que se encuentran en un bar y sueñan en traer a Krishnamurti para dar una charla.

-¿Krishnamurti era una figura importante para el grupo?

-Era uno de los personajes que leíamos constantemente, leíamos mucha teosofía pura, antroposofía, algo de budismo zen. Leíamos Madame Vlatbaski, Ouspenski, experiencias teatrales, había una búsqueda del significado del ser, de quién éramos, si Dios existía o no... éramos extremadamente argentinos. Yo era muy joven, tenía 16, 17 años, los otros tenían 35, 40, había un violoncelista de 60. Era un grupo muy ecléctico, muy divertido. Nos encontrábamos en un bar. Es una típica historia rioplatense, no tiene absolutamente nada de original, a no ser la capacidad de poder extraer de aquella situación cotidiana una marca, una cara.

Al escribir el guión me acordé mucho de la muerte de mi padre, en las vísperas del rodaje de **El beso de la Mujer Araña**. Fuí un viernes a Argentina y volví un domingo a San Pablo porque el lunes comenzaba los ensayos con los actores y no quería faltar. Me negué a quedarme en el entierro de mi padre porque me parecía que el trabajo era más importante que una relación familiar. Empecé a pensar la relación con mi padre, en conflictos que tal vez nunca existieron en la realidad, pero que dentro de mí eran reales...

-Yo leí algo sobre *"un padre fracasado que contaba buenas historias"*.

-Padre fracasado que contaba buenas historias... ¡buena frase!... ¿tenés papel?

-Es una frase suya...

-Sí, pero no me acordaba (*se levanta, toma un pedazo de papel y un lápiz, vuelve a sentarse y anota la frase*). En resumidas cuentas, lo que teníamos era un ejercicio de reconstrucción de época, con situaciones lindas, con personajes genuinos. Pero no era la película que quería hacer. Nos dimos un tiempo. Empecé a reconstruir la época de la muerte de mi padre (1984), el reencuentro con mi familia. Después de veintitantos años me encontré con ellos de una forma un poco más presente; pasamos dos o tres días juntos, algo que nunca había hecho desde mi juventud.

-Hermanos, primos...

-Dos hermanos... y mi madre. Mi padre estaba grave, en el hospital. Entonces me acordé de algo que ocurrió cuando estaba con Piglia en Mar del Plata. Un hombre se presenta –teníamos amigos en común del grupo– y me cuenta una historia que tuvo con una mujer; igual a la que yo tuve con una mujer en Mar del Plata hace 25 años; una historia que terminó de manera dramática. Una historia de amor idéntica a la mía, ¡idéntica! Como si supiera lo que me había pasado. El recuerdo de esa mujer me fascinó. La busqué en Mar del Plata, en Buenos Aires y no la encontré.

Vuelvo a la muerte de mi padre. Pensé que la búsqueda de esa mujer, veinticinco años después, podría ser el hilo conductor para atar el pasado con el presente, y que a través del reencuentro de ese personaje perdido del pasado, uno pretendiera rever su archivo, su pasado, como si en veinticuatro horas pudieras actualizar veinticinco años de ausencia. La búsqueda –que siempre tiene una falta de aliento, un *a bout de souffle*– es un impulso dramático, un conflicto, una fuerza que te moviliza para adelante. Ya dije que no encontré a la mujer. Entonces pensé: que sucedería si el protagonista encontrase un personaje que sustituyese a la mujer? A busca B y no encontrando B, encuentra C, y repite una experiencia que lo lleva a una situación idéntica a la que vivió con B, pero en la cual tiene que tomar una decisión. Esta vez no puede dejar colgada a la mujer como dejó a la otra hace veinticinco años. Al volver después de tanto tiempo, el tipo, en crisis, encuentra a esta nueva mujer y cree que es la otra mujer, sustituye los personajes. Esta es la historia de la película. Ya estamos en la quinta versión del guión. Le dimos inicialmente el título de **Foolish Heart**, porque tal vez sea una película hablada en inglés y me gusta mucho el tema, un clásico del jazz norteamericano. Ahora pensamos que quizás sea muy inglés, que no se traduce bien, y decidimos darle el título provisorio de **20 años después**, la novela que Alejandro Dumas escribió después de *Los tres mosqueteros*.

-Va ser filmada en Argentina...

-Sí, tal vez hagamos unos interiores en Sao Paulo. Los productores somos nosotros, porque no hay

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

mecanismos de producción. Estamos captando recursos, ley del audivisual, ley Rouanet, algunos inversores particulares. Yo no voy a ganar nada, vamos a intentar hacer la película de la mejor manera posible y correr todos los riesgos no necesarios en la profesión de uno, pero que parece que son inevitables cuando llega la hora de hacer una película.

-Te has presentado a algunos concursos aquí en Brasil....

-Y todos me fueron negados, perdí el Banespa, fui elegido y cancelaron los proyectos, hubo gente que filmó un único día para poder ejecutar el contrato, recibir el dinero y después nunca terminaron la película. Yo, como no estaba en condiciones de hacerla, perdí el premio. Hubo dos financiamientos del Ministerio de la Cultura que salieron el año pasado, grandes, y yo nuevamente no fui elegido. Y otro reciente de 300.000 aquí en San Pablo para el que tampoco me eligieron...

-En Argentina también pasó lo mismo

-Entramos con Piglia en el Instituto Nacional del Cine y no fuimos aprobados...

-Adolfo Aristarain dijo en una entrevista que los concursos tienen que ser para los debutantes, ya que, por ejemplo, *"se presentó un proyecto de Babenco y Piglia y te guste o no, había que financiarlos porque el tipo hizo cosas buenas"*.

-A Aristarain lo ví una vez en mi vida, comprando discos en la Tower Records y lo felicité por **Tiempo de revancha** que es una maravilla. Por esa película peleé en el festival de Biarritz. Yo era del jurado y había una comitiva cubana, de izquierda, que quería que premiásemos la película **Alsino y el cóndor** del chileno Miguel Littin. Fue una cosa horrorosa. Vino una comisión de cuatro personas a mi cuarto y fue casi un interrogatorio, una pequeña sesión de tortura sicológica para presionarme, para decirme las razones sociales, políticas e históricas de la importancia de premiar una película de un director exiliado como Littin. Yo había visto **Tiempo de revancha** y sabía lo que estaba sucediendo en Argentina, y me vinieron a hablar de la importancia política de darle un premio a **Alsino**... ¡que es una mala película! Seguramente Littin debe haber hecho cosas mejores. **Tiempo de revancha** me pareció la película más política que se había hecho en Argentina.

-Me gustaría hablar del tema de la "obra". Ingmar Bergman hizo más de cuarenta, John Ford unas ciento cincuenta y cerca de cuarenta antes de realizar su primera gran película. En su caso, cada película es como el único cartucho, no se puede errar...

-Te estás jugando todo, no tenemos industria. Pero ¿qué es errar? ¿Hacer una mala película o no tener público?

-A un cineasta latinoamericano, se le exijen las dos cosas, éxito de público y de crítica, quizás eso fue lo que pasó con Lucio Flavio - pasajero de la agonia**, tu segundo film.**

-Lucio Flavio fue un éxito de público y de crítica enorme. Para los brasileños fue una revelación ver,

***Pixote*: "la gente creía que era mentira"**

por primera vez, la policía corrupta expuesta de una forma tan abierta. Para mí supuso trabajar con un ídolo popular, con un mito, con un ladrón de tres cuartos, que de pronto llegó a las primeras páginas de los diarios, y hablar del escuadrón de la muerte, una especie de organización invisible que mataba impunemente: los cuerpos aparecían en los diarios y nadie preguntaba nada; toda esa impunidad me motivó a hacer **Lucio Flavio**. Y me naturalizé brasileño para hacerla, no la quería hacer con identidad de extranjero, ya que estaba tocando un asunto muy delicado.

-La película tiene una fuerte crítica política por debajo de la historia policial. Lucio Flavio (interpretado por Reginaldo Farias) termina en la cárcel, barbudo, con un aspecto muy similar al de un militante de izquierda, al de un guerrillero...

-Esa crítica política era lo que nos interesaba hacer, de una forma muy velada ya que era 1977, la dictadura estaba en su apogeo en Brasil y había plena censura. En esos años, empezó a haber una mutación en la policía brasileña, que pasó a dejar su servicio cotidiano de corrupción para seguir órdenes del servicio de inteligencia y ser el brazo derecho de la acción armada contra la militancia de izquierda. La película pretende mostrar ese momento de transición, representado por el personaje del policía Bechara (Iván Candido) que dice *"Ahora en Brasilia quieren otra cosa, no podemos seguir trabajando como antes"*.

-¿Como fue que Lucio Flavio **pasó la censura, dada la denuncia al escuadrón de la muerte, a la policía, a la tortura... hay una escena por ejemplo en que Lucio Flavio mata a un policía que lo torturó.**

-Tuve mucha suerte, negocié con la censura un cartel en el final de la película que decía que los policías involucrados en el caso Lucio Flavio habían sido expulsados y castigados de la policía, lo que era mentira. El público se reía, y a mi me encantaba, porque la gente entendía que era un parche.

Es una historia curiosa. El ministro Armando Falcão había decidido prohibirla y supe que iba a firmar la medida al otro día. Organicé en veinticuatro horas una proyección de la película en el senado, en Brasilia. Cuando la película estaba terminando, apareció Marco Maciel, en aquella época presidente de la cámara (hoy vicepresidente de la República) y yo avancé, le puse mi pierna entre sus dos piernas y le dí un *speech* de tres minutos en pie... y le hice la cabeza. Cuando terminé, estaban todos los canales de televisión prontos para entrevistarlo y Maciel repitió exactamente lo que yo le había dicho, ya que no había visto la película. La televisión más los diarios ayudaron a crear una presión muy grande sobre el ministro Armando Falcão y optaron por aceptar el cartel final y dejarla pasar.

-La estrategia fue decir que Lucio Flavio **era sólo una crítica a la policía.**

-Dije que era una película policial. Le dije, "*¿Usted vió* ***Sérpico*** *con Al Pacino? mi película es un Sérpico brasileño. Es una película de ficción, nadie está hablando de la realidad, de Brasil, nadie quiere derribar el gobierno. Déjenos hacer una película de consumo popular, ¿por qué sólo tiene que haber películas de los Trapalhões o con Sonia Braga mostrando los pechos?*". Y Maciel encontró un gancho –un hombre inteligente, un nordestino piola– captó en el momento y eso fue lo que dijo: "*Es importante para el cine brasileño en este momento en que podemos conquistar el mercado*". Al día siguiente hablé con el secretario del ministro Falcão y me dijo que el ministro estaba reconsiderando. Le dije, "*Le pido que reconsidere, yo no soy un hombre de izquierda, no soy de militancia*". Me hice el boludo. La película tuvo cinco millones de espectadores en seis meses en Brasil, hicimos más dinero que **Tiburón**.

-La historia de El rey de la noche **(1976), tu primera película, me pareció bastante argentina. El protagonista, Tezinho (Paulo José), de buena familia, no se puede casar con su novia porque ella tiene un soplo en el corazón y los dos se cartean durante años. Tezinho, machista, circula por la noche, tiene una relación muy tanguera con una prostituta/cantante con la que tiene un hijo. Más tarde, se casa con una mujer gorda, grotesca y termina ayudándola a suicidarse. El tango domina la banda sonora y muestra Sao Paulo en los años '30, '40, '50 y termina en los setenta.**

-El rey de la noche es un homenaje a los radioteatros, me basé mucho en una narrativa melodramática de novela de radio, lo que yo escuchaba en Argentina. También es una transfusión de sangre de un escritor brasileño, Dalton Trevisan, de Curitiba, del cual había leído *Cementerio de elefantes* y *El vampiro de Curitiba*. Me interesaba mucho la idea de hacer un personaje medio amoral, que tuvo una infancia burguesa alta y que en su decadencia se transforma en un lumpen social. Y como en todas mis películas me interesaban sus dos partes. De **Pixote** mucha gente dice "*Ah, son dos películas*". **El rey de la noche** también tiene dos partes bien diferentes. Una es la película de sus años de oro, los de traje de lino blanco, y otra los años del casamiento trágico con la mujer gorda, algo grotesco, sin salida. ▶

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

-La parte con la mujer gorda tiene mucho de Nelson Rodrigues. Aunque la película también tendría algo de *Boquitas Pintadas* de Manuel Puig, si pensamos en la influencia de los radioteatros en sus novelas.

-Puig era más viejo que yo, hoy tendría sesenta y pocos. Vivió ese mundo del cine y de la radio más fuerte, vivió en una ciudad del interior. Yo nunca fui un gran cinéfilo, un nostálgico empedernido. Por el contrario, siempre pasé al galope por esas cosas. Puig sabía cómo era el broche que María Félix usaba cuando bajaba la escalera y se encontraba con el hombre al lado de la porcelana. Yo no he visto mucho cine mejicano o argentino de los años '30, '40. Para mí el cine argentino empieza con **Los jóvenes viejos** de Kuhn y algo de Torre Nilsson, que era un poco antonionesco.

-La relación con las mujeres (la novia "pura" por un lado, el desprecio por las "putas", por otro) del protagonista es muy rioplatense. Pero también puede ser muy paulista al situar la historia en el San Pablo de los años '30.

-En San Pablo en los años '20, '30 la influencia era toda española, argentina, hoy eso no existe más. Brasil se americanizó mucho a partir de los años sesenta. En aquella época el tango se escuchaba por todos lados en San Pablo. La película tiene muchísimos diálogos que son Nené Cascallar, de radionovela, y los hice sin la menor vergüenza. En aquel momento, el cine brasileño estaba en un momento de transición, el *Cinema Novo* no se incorporaba al mercado, pero tenía éxito en el extranjero por su exotismo, como hoy el cine chino. Yo veía que los cineastas no se atrevían a tocar sus cosas del día a día, a no ser con grandes films como **Macunaíma** de Joaquim Pedro de Andrade o **Los condenados** de Zelito Vianna. Pero eran films basados en novelas, relacionados con la calidad literaria de los '20, '30 o '40. Siempre existía la referencia literaria para legitimizar la película.

-Hace poco declaraste que, cuando hiciste esta película, no sabías lo que era un *travelling*, que nunca habías leído un libro de teoria de cine. ¿De dónde vino esa seguridad para dirigir?

-Yo no sabía filmar, mi seguridad venía de las ganas de hacerla.

-¿Y cómo convenciste a las personas de que eras capaz?

-Esa es la magia de Brasil, que todo el mundo cree en todo el mundo. Tuve la colaboración de dos personas excepcionales, Jorge Durán (guionista chileno) mi asistente de dirección, que me ayudó a hacer la película. Yo diría que mitad es mía y mitad suya. Él no entendía lo que yo estaba queriendo decir, pero sabía cómo decirlo. Durán fue un verdadero profesor de cine.

-Anteriormente habías hecho algunos documentales...

-Estupideces.

-Pixote **sigue la línea de** Lucio Flavio **de fuerte denuncia social. Si** Lucio Flavio **fue pionero en denunciar la corrupción polical, el escuadrón y el exterminio,** Pixote **lo fue en mostrar la situación de los niños de la calle en Brasil, algo que ahora todo el mundo reconoce y acepta como un problema del país.**

-La gente creía que era mentira. En la escena que agarran a los chicos, los llevan a un callejón y los matan, me decían "*Héctor, fuiste muy lejos, eso no existe*". Ahora la quema de archivos es algo reconocido. Paulo Maluf, que en el setenta era intendente de San Pablo, quería poner el reformatorio de menores en una isla, una aberración total de concepción de lo que es una sociedad.

-La película tiene un marcado tono de documental. En la segunda parte, parece que las peripecias se encadenan accidentalmente...

-La primera parte en el reformatorio tiene ese tono documental. La segunda parte muestra que, a partir de la fuga del instituto, la primera necesidad que tienen los chicos, inconsciente, es transformarse en una familia. Mi intención era demostrar la imposibilidad de esa seguridad afectiva de la unión familiar del grupo. Presentar cómo eso se despedazaba poco a poco por las circunstancias. Y la película termina cuando no hay más nada para contar, con Pixote caminando solo. ¿Para qué vas a mostrar que Pixote fue asesinado unos años después? No hay salida para ese chico.

-Hace doce años que usted sufre de un cáncer linfático. Un año atrás atravesó un transplante de médula del que ahora se está recuperando. Se dice que la enfermedad surgió con el esfuerzo sobrehumano para hacer El beso de la Mujer Araña**.**

-Los médicos piensan genéticamente. Uno, que es cuerpo y alma, que somatiza las cosas, sabe el nivel de sufrimiento, de estrés, la falta de espacio para respirar, la falta de cuidados con uno, las tensiones que viví, que pueden haberse materializado o ayudado a engordar una enfermedad incipiente. Nadie me va a poder dar una respuesta clínica, es algo muy personal y ciego, porque nadie puede saber como nace una enfermedad.

El beso de la Mujer Araña me dió mucho trabajo, mucho quemarme los sesos. Pero la hicimos. Aquí en San Pablo, en un escritorio chiquito. Después alquilamos esta casa, los dueños son muy cariñosos, nos dejan pagar un alquiler miserable, se la cuidamos, le cuidamos la huerta, el jardincito.

-El guión está firmado por Leonard Schrader, pero antes hubo varios tratamientos tuyos y de Jorge Durán. La película derriba el lugar común de que las películas basadas en buenas novelas siempre son inferiores. Una de las mejores escenas de la película no está en la novela: cuando Arregui (Raul Julia) le grita a Molina (Hurt) que lo que tiene entre las dos piernas muestra que Molina es un hombre, no una mujer.

-Yo trabajé muchísimo y así uno encuentra cosas que parecen parte de la novela. Porque hay una diferencia fundamental entre adaptar una novela para el cine, y adaptar una novela para hacer un guión a partir de la adaptación. En **El beso de la Mujer Araña** pasamos por todas esas etapas, no nos quedamos en la simple adaptación de una novela. Esa fue una equivocación que hicimos en **Jugando en los campos del Señor**, donde los productores querían intrínsecamente el libro en una película. Yo me cansé de decirles que la novela de Peter Mathiessen tenía demasiados personajes, que presentaba un conflicto *depasé*, histórico, que los aventureros americanos eran un *bluff*, que hoy los personajes clandestinos que vuelan en Amazonia son todos traficantes de drogas. Yo quería traer una contemporaneidad a la historia, traer la droga, el avance a las tierras indígenas por la busca de oro. Los productores querían la novela, que fue escrita a finales de los '50 e inicios de los '60, cuando la actuación de los misionarios protestantes era muy fuerte en la Amazonia y llevar el catecismo a los indios era visto oficialmente como una actitud heroica y noble. La película me gusta muchísimo, pero es una adaptación

●

Juliá y Hurt: *El beso de la mujer araña*

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

demasiado fiel de la novela. Creo que si la tuviera que hacer hoy, del guión que escribimos con Jean-Claude Carriere escribiría una adaptación cinematográfica.

-Jugando en los campos del Señor **fue un gran fracaso de público y de crítica en Estados Unidos. La causa principal posiblemente sea la crítica feroz de la película a la cultura americana. Creo que, de una manera sutil, es muy antiamericana. No denuncia y ataca abiertamente a América y al imperialismo; primero parte de lo cultural y sólo después llega a lo social y político.**

-La película maneja tópicos de la cultura americana de una forma muy denigrante. Los blancos son todos unos hijos de puta, los protestantes son peores que los católicos. América es un país protestante que tiene la imagen de los misioneros religiosos como seres abnegados. ¿Cómo nobles personajes que van a la búsqueda de una tierra diferente, que salen de sus hábitats controlados y van a hacer un trabajo de caridad, pueden ser presentados de esa forma tan negativa? El jefe de los misioneros (interpretado por John Lithgow) es un cínico, un hijo de puta, parece el *manager* de una multinacional. La mujer (Daryl Hannah) se desilusiona de él y termina siendo infiel. Hazel (Kathy Bates), la esposa del otro misionero, Martin Quarrier (Aidan Quinn) no soporta el bioclima y se enloquece en la selva. Hay un dialogo minúsculo muy lindo cuando Kathy Bates lo mira a Aidan Quinn y le dice *"¿Sabés una cosa?, ellos* (los indios) *son diferentes"*. Quinn interpreta el personaje que sufre la crisis existencial de lo que trae para ofrecer y la realidad que encuentra, y termina asesinado por una cría de los religiosos, un indiecito que no es ni protestante ni católico. El americano mestizo, Lewis Moon (Tom Berenger) se va a vivir con los indígenas y lleva la destrucción de la enfermedad a la tribu, una simple gripe.

Es una película sobre el holocausto, un Auschwitz. Una película sobre el exterminio, hecha en el auge del movimiento ecológico, cuando Sting hacía conciertos de rock and roll pintado de indio en Londres y Amsterdam, acompañado por los indios brasileños con sus bocas enormes, cuando sólo se hablaba de las quemas de bosques tropicales. En ese momento, alguien hizo una película que mostraba que toda intervención del hombre blanco es un desastre.

-Aún la de Lewis Moon, mestizo de indio americano.

-Aún la de Lewis Moon que quiere encontrar sus orígenes indígenas y termina solo, perdido, en la orilla de un río. Es una película de un significado fuerte, que a mí me gusta mucho. Ahora, el público... navega. El público latinoamericano navega porque conoce otra realidad. El anglosajón se desilusiona al ver personajes de su folklore manoseados, destruidos de una forma tan cínica y tan implacable, lo que ya era parte de la novela de Mathiessen. Así, la película no encontró un espacio crítico para poder ser vista, leída.

-Es decir que, además de ser antiamericana, la película es anti-occidental, anti-civilización.

-Claro, por eso elegí un grupo indígena que no tuviese ninguna cualidad valorizada por la cultura judeo-cristiana occidental. No elegí una tribu que teje, que hace cerámicas o que desarrolló un mapa astrológico. Son indios en el estado más primate posible, era paleolítica. Quise demostrar que el hombre en su esencia más primitiva tiene que ser preservado, a pesar de no tener ninguna cualidad valorizada por la cultura occidental. Si vemos las películas que se han hecho sobre indios, como **La misión**, una bella película, ¿cuál era el sueño de los jesuitas y de los conquistadores? Que los indios tocasen el violín y cantasen en coro. Querían vivir un renacimiento europeo con los indios. A nadie se le ocurrió pensar que el indio tiene su propia música, su gestualidad, su propia historia contada de generación en generación; que el indio crea ceremonias, bailes, demostraciones de fuerza colectiva... Eso no interesaba. Lo que interesaba es que el indio fuera capaz de tocar el violín igual que un chico que hubiese nacido en Florencia. Yo fui muy radical en **Jugando en los campos del Señor...**

-El catolicismo sale mejor parado en la película. El padre que dice "*todos los que están aquí me interesan*" es mostrado como un personaje con cierta sabiduría.

-Porque el católico ha estado toda la vida. Es sabio y conservador. Hace parte de la política católica, de ser dueño de los territorios, intentar interferir dentro del criterio de que la iglesia puede ser el estado.

-Después de Jugando... **hubo una posibilidad de hacer una película en Hollywood,** Alicia's Book**, con Andy Garcia y Annette Bening.**

-Estaba muy bien armado, pero los productores querían un tipo de cine diferente. Annette Bening quedó embarazada y tuvimos que cambiarla, y ahí la iba a hacer con Madeleine Stowe. Ellos querían a Kim Basinger y a Albert Brooks para el papel de Andy Garcia, y esa ya no era la película que yo quería hacer. La cosa se fue deformando. Me dí cuenta que los productores eran gente que cuando salía de su sala lo que habíamos decidido era relativo, que su decisión prevalecía sobre la mía. Salí del proyecto.

-¿Cómo fue la relación con los productores de Ironweed **y** Jugando...**?**

-Diferente, son productores independientes. Saul Zaentz es un *hippie* que produjo **Atrapado sin salida** y **Amadeus**. Él me buscó para hacer la película y me dió carta blanca total, fue un productor impecable. **Ironweed** fue un proyecto medio acéfalo, el productor era un millonario que consiguió el dinero de una corporación más millonaria todavía y que quería los laureles de tener una película que eventualmente fuese al Oscar. Sólo que no contaba con el crack de la bolsa del '87 y perdió la película a la TriStar, que hizo una distribución muy pobre.

-Pasemos a Ironweed**, pelicula basada en la novela de William Kennedy, con Jack Nicholson y Meryl Streep. ¿Cómo fue la recepción del público?**

-Buena, también cargando el estigma de destruir la cultura americana. Albert Camus dijo *"Los americanos no pueden convivir con la tragedia del cotidiano"*. **Ironweed** es sobre el cotidiano, sobre un hombre que salió de su casa porque creyó que mató a su hijo y se transformó en un vagabundo, en un hombre que duerme en la calle, que recorre las carreteras durante veintidós años. Una mañana, sin querer, se despierta de una borrachera y está en la ciudad donde nació, en el día de acción de gracias. Compra un pavo, se lo lleva a su esposa y descubre que ella no le contó a nadie el accidente con el hijo. Pero ya es muy tarde y no tiene interés en quedarse con la familia. Tal vez si se hubiese quedado con la familia y reintegrado a la sociedad la película hubiese tenido más éxito.

-Además de la carga depresiva de la película, Francis, el personaje de Jack Nicholson, no lucha, no tiene esa voluntad americana de superar los problemas. Francis reencuentra a su familia, no acepta quedarse y vuelve a su vida marginal.

-Francis ya está fascinado por la calle, la idea de estar a deriva es más fuerte para él que la estructura familiar. Eso es lo que me gusta en el libro y en la película. El hecho de que no se resigna a transformarse en el cuarto miembro de la familia. Recuerdo un dialogo muy lindo: Nicholson le está contando historias de beisbol y el hijo le dice: *"Cosas lindas sucedían en aquella época"* y Nicholson responde *"No, cosas lindas suceden en todas las épocas"*.

-¿Cómo fue la adaptación de la novela?

-*Ironweed* es una novela corta, muy bien escrita, que ganó un premio Pullitzer. Conocí a Kennedy y le dije *"Vamos a escribir el guión, usted tiene el libro y yo quiero hacer la película, y en tanto no haya un guión no podemos ir al mercado. Yo vengo y me hospedo en un hotel en Albany"*, *"¿Y quién te va a pagar?"* me preguntó. *"A mí no me paga nadie"*, le dije. Al segundo día de hotel Kennedy se vino en auto, me agarró la valija y me llevó a su casa. Estuvimos trabajando veinte días para hacer una primera versión. Descansamos un mes, volví, me quedé otros veinte días y salió el guión. Kennedy es una persona formidable, que respeto y quiero mucho.

-En Ironweed**, como en sus otras películas, los protagonistas son personas marginales, no integradas en la sociedad. Existe cierta identidad con tu propia vida, en la que, por ejemplo, nunca tuviste un trabajo fijo, y viajaste años por Europa siendo muy joven...**

-Yo decidí desde muy joven tomar una actitud que, si hubiera que darle un nombre, sería anarquista. Una actitud de no someterme a ningún modelo, a nada que tuviera las estructuras ya delineadas por la sociedad contemporánea. Siempre fui un *free lancer*. En las épocas que tuve que trabajar paralelamente para poder financiarme, hasta los 30 y pocos años, siempre tuve oficios precarios. Primero fui fotógrafo con una máquina Polaroid por la noche, lo que me daba una autonomía total. Yo hacía mi dinerito todas las noches fotografiando en restaurantes y boites y llegaba a las cinco o seis de la mañana. Después vendí tumbas en el cementerio, Enciclopedias ▶

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

Británicas, pasajes de turismo. Siempre sin horarios, sin vínculos de empleo.

-Evitando el horario de nueve a cinco para preservar la libertad.

-Bueno, Juan Ramón Jiménez nunca salió de Sevilla y escribió una obra hermosa.

-Pero era un escritor. En el cine hay una cuestión de disponibilidad de tiempo. Se marca una filmación y hay que dejar el trabajo...

-Es más complicado, yo siempre tuve el trauma de que podía surgir la posibilidad en cualquier momento, como si fuera la mano de Dios que me eligiera, y que yo no pudiera salir porque tenía un empleo. Fue una opción muy consciente, responsable, y hoy yo soy eso.

-Un período interesante de tu vida son los años errando por Europa...

-Tal vez algún día haga una película, tal vez se llame **Diario de una cucaracha**. Trabajé mucho como extra en cine durante dos años y medio, en *spaghetti westerns* rodados en España. Era la época de oro de los *westerns* en España y precisaban figurantes a montones. Yo era alto, tenía pelo, y como no tenía interés en ser actor, me quedaba siempre en el fondo del pelotón, entonces mi rostro nunca era filmado en primer o segundo plano y trabajaba mucho. Hice películas divertidas, hice **Falstaff** con Orson Welles, hice la primera película del cantor español Raphael, hice más de treinta *westerns*, con Giulianno Gemma, Lee Van Cleef, Sergio Corbucci. Pero no hice nada con Sergio Leone.

-¿Cómo fue hacer cine en Brasil a fines de los setenta y en los años '80? Digo por lo difícil de la época: por un lado, una presencia marcante del *cinema novo* de los años '60 en Brasil, por otro, el cine americano se impone y domina el mercado en casi todo el mundo.

-Yo nunca fui ni ideológica ni estéticamente formado por el *cinema novo*, a pesar de que me gusta mucho la libertad poética y de lenguaje que posee, el trabajar los mitos populares de una forma no realista, el darles una dimensión más épica. Yo lo veía y me quedaba alucinado, pero no era mi turf, mi jardín. Yo crecí con un saco azul marino y pantalón de franela.

Ahora vivo un momento que es de nuevo una encrucijada. Como vos dijiste, el cine americano ha copado el interés de la *media* y el espacio que surge para nuestros films es muy pequeño, ya que aquí en Brasil la televisión ocupa un lugar de forma creativa, con mucho poder. La TV brasileña le da a la gente los ídolos que quieren ver todas las noches, gratis. Hoy hacer una película en portugués o en castellano te impone las limitaciones del mercado, porque con ese neoliberalismo que existe tenemos costos de producción tan caros como Europa. **Pixote** costó 500.000 dólares, hoy hacerla costaría 2,5 a 3 millones de dólares. Para amortizar ese dinero, más las copias, más la propaganda, estás hablando de cuatro millones de dólares. ¿Dónde recuperás esos cuatro millones? Si el espacio internacional que era dedicado al cine de los países periféricos fue copado por el cine independiente anglosajón. Los cines en Estados Unidos que hace unos años pasaban películas húngaras, japonesas, brasileñas, italianas o francesas, hoy pasan cine canadiense, australiano, neocelandés, inglés e independiente americano. Ahora no hay espacio. En los cines donde dieron **Pixote** ahora dan una película hablada en inglés, neocelandesa o australiana. El público americano, que nunca aceptó fácilmente la película subtitulada, hoy en día no la quiere más.

Y en Europa el cine es doblado, lo que es una catástrofe todavía peor. Me acuerdo que fui a Italia para el estreno de **Ironweed** en Milán, patrocinado por el *Corriere de la Sera*. Me siento en el cine y escucho a Jack Nicholson diciendo *"Ma cosa fai, te cercatto tutta la sera i non te trovo"*. Me levanté y me fui. Me entristecí mucho. Toda la poesía del dialogo de Kennedy, la actuación de Meryl Streep y Jack Nicholson, se había transformado en un pastiche en italiano, lengua que hablo y me gusta mucho, pero fue un golpe.

-Y en España lo mismo. En Francia hay dos versiones...

-En España doblan todo. Francia tiene un poco más de criterio, tiene la Versión original y la Versión francesa, Alemania es todo doblado, en los paises escandinavos pasan las películas con subtítulos, son países pequeños y no les vale la pena doblarla.

-Sin embargo, el dominio de los mercados del cine americano se impone inclusive sobre el cine inglés, que a partir de los ochenta ha realizado películas maravillosas. Ese cine llega poquísimo. Mike Leigh llegó ahora con Secretos y mentiras **y tiene una obra ya extensa.**

-¿Viste **Naked**? ¡Qué película maravillosa! Es que no hay mercado. En Brasil hay un cine *cult* en San Pablo, otro en Río, otro en Porto Alegre, no pagás las copias. El mercado está muy ingrato. La encrucijada en que me encuentro es hacer mi película en inglés para conseguir más apertura de mercado y descaracterizar las raíces de la historia de alguna forma. A pesar de que no creo que haya una distorsión muy grande, porque no es una película regional, es una película que tiene más que ver con el ombligo que con la perspectiva. O hacerla en español o portugués. Ese es el dilema que vivo ahora, en qué canoa me largo a hacer la película...

-Últimamente han surgido en Brasil varias leyes de fomento al cine que han permitido un renacer de la producción cinematográfica...

-El dinero lo levantás, hacés la película y si nadie la va a ver, ¿de qué vivís? Porque lo que levantás con el fomento lo gastás haciendo la película. Vos no girás industrialmente. Yo quiero hacer mi próxima película y tengo que de nuevo que ponerme una carpeta bajo el brazo e ir a tocar el timbre para buscar plata. Nunca conseguís hacer un giro, nunca conseguís que una película te permita hacer la otra.

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

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

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

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

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

Los Angeles: Al desnudo, de Curtis Hanson
El regreso del
Noir

"No en vano el cine negro y las diversas modalidades que le sirvieron de base son citados y refilmados una y otra vez por el cine actual: porque aquella incertidumbre de posguerra tiene más de un punto de contacto con este fin de siglo, y porque el cine negro estableció herramientas perdurables para representarlos"

por Octavio Fabiano

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

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

"A veces hacen falta prólogos largos"
Teck Jones

En los años dorados del cine de estudios, un tipo como Robert Wise aprendía el oficio haciendo veinticinco películas de clase B y, si tenía un poco de suerte, terminaba pasando a primera y lograba trabajabar más tiempo en cada proyecto. Para el espectador, el peligro era que durante ese tiempo –se hizo evidente– las películas engordaban. Cuesta creer que el mismo director que supo contar la ajustadísima **El luchador** (*The Set-Up*, 1949) en 72 minutos de tensión pura, haya necesitado quince años después 174 minutos para contar **La novicia rebelde**. O 143 para desarrollar la minúscula intriga de **Viaje a las estrellas: la película** (1979). Después de todo no era un disparate pedirle síntesis al mismo hombre que, como montajista de la R.K.O., se había ocupado de podar **Soberbia** (*The Magnificent Ambersons*, 1942) a espaldas de Orson Welles. No es que todas las películas importantes de la historia del cine duren 80 minutos. Seguramente Orson Welles necesitaba intactas las dos horas y media que pensó para **Soberbia**, así como David Lean no podía contar una saga como la de **Lawrence de Arabia** en menos de 216 minutos. Aquí el problema es, simplemente, que Wise nunca fue ni Welles, ni Lean. Estaba para otra cosa, como lo demuestra el estupendo primer tercio de su filmografía, desarrollada en la clase B.

En casos como el suyo, la cantidad de material producido al año relativizaba las expectativas: uno no iba a ver una película clase B esperando que fuera una obra maestra y, casi como consecuencia, muchas veces lo era. En cambio, las actuales condiciones de producción hacen pasar dos o tres años entre una y otra película de cada director, las duraciones aumentan, las expectativas son mayores y, casi como consecuencia, se hacen más y más bodrios.

El norteamericano Curtis Hanson está en una situación así. En veintiséis años de carrera sólo completó ocho largometrajes y no en todos los casos hizo lo que quería. Seguramente se hubiera sentido a sus anchas trabajando en el viejo sistema de estudios, pero cometió la imprudencia de nacer en 1945 y así llegó a criarse en las matinés y a gozar con sus productos pero no alcanzó a realizarlos. Sin resignarse y con apenas 25 años, escribió y dirigió su primer film, **The Arousers**, que fue de clase B aunque los canales industriales que sostenían ese tipo de producción se habían disuelto y poca gente pudo verlo. En él, Tab Hunter interpretaba a un *psycho-killer* con aspecto de *surfer* gastado, extrañamente corroído, cuya motivación para el crimen surgía de la impotencia sexual. El resultado era estupendo y además dejaba colar una visión de interesante cinismo sobre ciertos elementos del imaginario social norteamericano. Era como si lo hubieran puesto a Sam Fuller a dirigir un film de playa con Frankie Avalon y Annette Funicello.

La sensación de entonces no resultó gratuita, porque Hanson efectivamente terminó asociado a Sam Fuller para escribir la poderosa **Perro blanco** (*White Dog*, 1982), sobre un texto de Romain Gary. En la ocasión, Fuller elogió la cinefilia de Hanson y sus aptitudes para conducir los elementos del *thriller*, además de subrayar en el film ese cinismo que podía sentir como propio: el hombre que había entrenado dolorosamente a un perro para que asesinara negros resultaba tener el aspecto de un abuelo bondadoso, casi carameloso. Antes, Hanson había logrado producir y escribir un film en Canadá, **El socio de silencio** (*The Silent Partner*, 1978), que todavía se sostiene como un modelo en su género. Sus méritos no fueron tanto del director Daryl Duke, como quedó demostrado por su irregular desempeño posterior, sino del talento de Hanson para desarrollar una trama compleja, distribuir adecuadamente la información en función del suspenso y provocar la empatía con sus personajes.

El problema fue que **Perro blanco** quedó inédita en los Estados Unidos (es decir, fue menos que un fracaso) y que en el apuro por salir del pantano Hanson hizo:

a) una pavada con niños karatecas;

b) un engendro infame en el que un grupo de adolescentes intentaba debutar en Tijuana.

Hanson se encontró de pronto con que ya había comenzado en falso dos veces. La tercera habría de ser la vencida.

El arriba y el abajo

Luego de realizar algunos trabajos para la TV y de aparecer como actor en films como **Los goonies** (Richard Donner, 1985), Hanson realizó la estupenda **Falso testigo** (*The Bedroom Window*, 1987) y logró casi de inmediato emocionadas comparaciones con Hitchcock, como sucede cada vez que un realizador hace una película en la que aparece una ventana. También logró un film de suspenso a la antigua, ajustado y sin pretensiones, que supo incorporar a la trama la cara de nabo que da de comer a Steve Guttenberg, la sensualidad natural de Isabelle Huppert y los ojos de Elizabeth McGovern. El film fue un éxito y Hanson decidió que desde entonces iba a jugar sobre seguro.

Recién tres años más tarde apareció **Malas compañías** (*Bad Influence*, 1990), que desplegó nuevas comparaciones con Hitchcock por la relación homicida que se establecía entre James Spader y Rob Lowe. Aunque el guión no era suyo, el realizador elaboraba cuidadosamente una atmósfera de excesivo confort que de pronto se volvía amenazante y destructiva. Nada de esa sutileza reapareció en sus dos films siguientes: el primero fue el *hit* **La mano que mece la cuna** (*The Hand that Rocks the Cradle*, 1992) y el segundo **Río salvaje** (*The River Wild*, 1994), basada en la curiosa hipótesis de que Meryl Streep podía convertirse en una heroína de acción. Ahora, tres años después, aparece **L. A. Confidential** (a titularse aquí **Los Angeles: Al desnudo**) que se basa en una novela de enorme fama escrita por James Ellroy y en la que el propio Hanson ha vuelto a intervenir como guionista. La expectativa es enorme y las críticas extranjeras parecen justificarla.

Richard Schickel, en una nota para el semanario *Time*, trató de imaginarse el momento en que Hanson y el productor Arnon Milchan propusieron el proyecto a la distribuidora Warner Bros., y luego el otro momento en el que los responsables del departamento de *marketing* tuvieron que imaginar su campaña publicitaria. Porque, fiel a Ellroy, el film es negro-negro y todas las concesiones parecen haber volado por la ventana (quizá la misma de **Falso testigo**). El estilo formal está en concordancia con la violencia gráfica de las situaciones y con un prolongado laberinto de implicancias políticas; la trama es imposible de resumir y se debe a la novela original pero también al espíritu de algunos *films*

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

noirs famosamente intrincados, como **Al borde del abismo**, **Traidora y mortal** o **Gángsters en fuga**; no solo es un film en el que faltan héroes sino que además tampoco tiene estrellas que garanticen la recuperación inmediata del dinero.

En cambio, Hanson eligió a sus intérpretes por la elocuencia de sus rostros, como sucedía en los mejores ejemplos del *noir*, y así prefirió confiar en dos australianos relativamente oscuros, como Russell Crowe (**Rápida y mortal**) y Guy Pearce (**Priscilla, reina del desierto**) y en actores de carácter sólidos pero no especialmente convocantes, como James Cromwell (**Babe**) y David Strathairn (**Escrito en el agua**). El reparto principal es amplio, pero los nombres más conocidos son los de Kevin Spacey (que interpreta al policía Jack Vincennes), Danny DeVito (muy elogiado como el editor de un periódico sensacionalista) y Kim Basinger (que hace de una prostituta que se parece al ícono noir Veronica Lake). Para colmo, una parte considerable de ese elenco termina muerta, con explicaciones o sin ellas.

En cualquier caso el film supone un regreso a la pureza del mejor cine negro, que culminaba precisamente en la época que se ambienta la acción del film. Hay un poco de *police procedural*, traidores encumbrados en el poder, diálogos secos, sombras y niebla. Como explicó Schickel, "*Este es un film de sombras y media luz, la mejor aproximación al aspecto del viejo* film noir *en blanco y negro que nadie haya logrado hasta hoy en material color*". Ese regreso parece especialmente adecuado dado que, como dice Álvaro Buela algo más adelante, "*No en vano el cine negro y las diversas modalidades que le sirvieron de base son citados y refilmados una y otra vez por el cine actual: porque aquella incertidumbre de posguerra tiene más de un punto de contacto con este fin de siglo, y porque el cine negro estableció herramientas perdurables para representarlos*".

Los Angeles Confidencial de James Ellroy

por Elvio Gandolfo

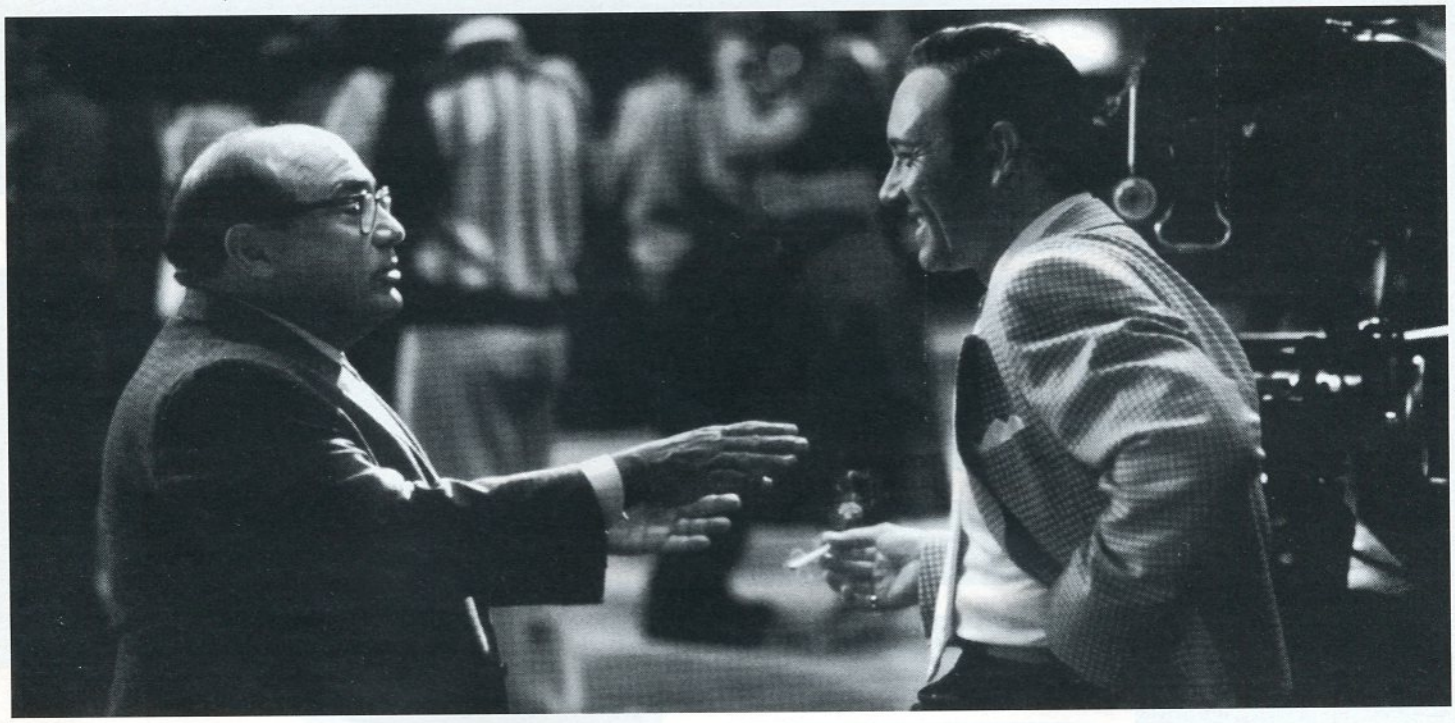
En 1987 James Ellroy publicó *La Dalia Negra*, basada en un crimen real ocurrido en Hollywood, que a su vez se relacionaba con el caso de su propia madre asesinada. Esa novela fue la primera del llamado "cuarteto de Los Angeles", que después completarían *El gran desierto*, *Los Angeles Confidencial* y *Jazz blanco*.

Los Angeles confidencial es hasta hoy el mejor trabajo de Ellroy, aun con sus excesos. Como en otras novelas, no trabajó sobre un solo protagonista sino sobre un trío principal, en este caso compuesto por policías que a veces son mucho más violentos y corruptos que los propios criminales a los que persiguen. Este trío está aquí descripto con gran vividez. El estilo acentúa al extremo una tendencia a la frase corta, sincopada, que no quiere perder tiempo. Cada bloque argumental largo está seguido por un "calendario", recortes de diario o informes puntuales, que explican a continuación el trayecto del trío: la bestia primitiva Bud White, el cobarde y eficaz Ed Exley y el obseso luchador antidroga Jack Vincennes. Los casos son un ejemplo de brutalidad policial. Éstos, a su vez, se cruzan con un circuito de pornografía fotográfica –uno empieza a temer por los excesos de Ellroy– y con un productor de personajes y parques infantiles (¿Disney?) –con lo cual, a la larga, los temores se concretan. Las últimas páginas del libro son un galimatías de nombres, paternidades cambiadas, drogas experimentales y desde luego mucha sangre y huesos quebrados. Nadie pega nunca un puñetazo sin quebrar algo en las novelas de Ellroy.

Habrá que ver qué hizo Curtis Hanson en la película para resolver la estructura laberíntica del libro. Con ciertas novelas famosas pasa lo que con con ciertas novelas flojas: proporcionan una excelente base para su adaptación al cine. Quizá Hanson haya logrado un relato mejor armado, más estructurado, que la propia novela de Ellroy.

El detective Bud White (Russell Crowe) interroga a Lynn Bracken (Kim Basinger)

Enfrente:
Guy Pearce, como el detective Ed Exley, junto a Russell Crowe, como el detective Bud White
Abajo:
El policía estrella Jack Vincennes (Kevin Spacey) en amena charla con Sid Hudgeons (Danny De Vito), editor de un periódico sensacionalista
En la apertura:
Detectives Bud White, Ed Exley y Jack Vincennes



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

JOSÉ FILLOY

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

AL BORDE DEL ABISMO

LA SUPERVIVENCIA DE LA SOMBRA

La anécdota se hizo famosa. Mientras filmaba **Al borde del abismo**, Howard Hawks envió un telegrama a Raymond Chandler, autor de la novela original, con el objetivo de comprender mejor un argumento tan intrincado como superpoblado de personajes. "*Le pedí que me explicara quién mataba a tal o cual*", recordaba Hawks tres décadas después (*Hawks on Hawks*, de Joseph McBride, 1982). "*Me envió un cable diciendo que era George-no-sé-cuánto. Le dije que no podía ser George; estaba en la playa en ese momento. Me mandó un cable,* 'Entonces yo tampoco lo sé'. *En realidad, no le importaba*". Lo verdaderamente increíble es que tampoco le importó a nadie. Ni aun al mismísimo Jack Warner, de la Warner Bros., quien lejos de protestar estimuló a Hawks para filmar escenas adicionales con la pareja Humphrey Bogart-Lauren Bacall, que ya había probado su química ante cámaras en **Tener y no tener**. A partir de **Al borde del abismo** también lo intentarían en la vida privada, pero esa es otra historia. Ò no. Porque aquel romance entre un reputado actor de 43 años y una semidebutante de 19, que terminó en matrimonio, agregó el elemento sentimental que la película necesitaba para llegar al mito, así como el telegrama de Chandler agregó el elemento absurdo. El resto lo hizo el propio Hawks, orquestando el laberinto con el aplomo de siempre –aunque habría que revisar **Tierra de faraones** (*Land of the Pharaos*, 1955), de la que renegó después–, y la decantación del tiempo, que no hizo más que afirmar ese título en la memoria cinéfila.

POR ALVARO BUELA

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

Los privilegiados que a principios de este año pudieron ver en Nueva York la versión restaurada de **Al borde del abismo**, con dieciocho minutos reintegrados al metraje, habrán descubierto (o confirmado) por qué. La trama, efectivamente, no importa: espectadores y personajes, Marlowe incluido, están igualmente perdidos dentro de un recargado circuito de asesinatos, venganzas, vueltas de tuerca y melancolía general. Pero ese dislocamiento descansa sobre bases muy firmes que tienen que ver con el relato en sí, con la composición elaborada de cada escena, con un elenco que ya en el rodaje parecía ser consciente de la posteridad, con diálogos veloces e hirientes que tenían en Hawks al conductor ideal. Y además estaba el *look*: blanco y negro pastoso, humo, planos fantasmales, sombreros y gabardinas.

DEFINICIÓN SE BUSCA

Era la madurez de un estilo y de un material que por entonces, fin de la guerra, estaban en su apogeo. Desde algunos años antes, otros títulos venían depurando escenas amenazantes y criaturas cínicas, sordidez moral y un ánimo más bien desesperado, ejerciendo un contrapeso al optimismo artificial del New Deal, a las fábulas de Frank Capra y a la propaganda patriotera que brotó en Hollywood durante toda la guerra. Todo ello fue conformando una corriente más o menos articulada que luego los franceses baurizaron *film noir*, como traslación lógica de la *série noire* literaria que le servía de base, cuyos elementos constituyentes habían sido estudiados, analizados, atomizados y vueltos a armar durante cuatro décadas de excesos ensayísticos y de críticos franceses. A pesar de ello, los teóricos nunca se han puesto de acuerdo en cuanto a si el *film noir* –o cine negro– puede considerarse un género autónomo, deudor de reglas aglutinantes y uniformizadoras; si se trata de un movimiento inconformista en el corazón de la industria, que feneció con la decadencia de los grandes estudios; o si hay que tomarlo como un estilo accidental con opciones definidas de representación.

Asimismo, hay discrepancias en cuanto al período en que los films *noir* fueron producidos, y hasta en la inclusión de tal o cual título dentro de la categoría. Mientras unos ingresan a la lista las películas de gángsters de los '30 (**El enemigo público**, **Caracortada**, **Héroes olvidados**) y hacen llegar el reinado negro hasta bien entrados los '60, otros toman como punto de partida a **El halcón maltés** (1941) de John Huston, y como entierro a **Sombras del mal** (1958) de Orson Welles; unos registran a **Casablanca** como un representante fiel, lo cual es un disparate, y otros utilizan argumentos por lo menos discutibles para forzar la entrada de casi toda la producción americana de Alfred Hitchcock. De manera que, al igual que otras categorías de frontera lábil (el fantástico o la ciencia-ficción, por ejemplo), el cine negro es un concepto de elaboración complicada, tal vez por estar tan ligado a la puesta en escena y a un estado de ánimo. No será fácil de definir, pero es fácil de identificarlo cuando se lo ve.

Lo cierto es que allí hay un conjunto de películas que pueden vincularse unas con otras, no sólo porque fueron hechas en un período concreto (principios de los '40 a fines de los '50) y no sólo porque se nutren de la literatura de *pulp fiction* que escritores como Dashiell Hammett, W. R. Burnett, Horace McCoy, Raymond Chandler o James M. Cain venían produciendo desde la década previa, cuando aún no había nacido la madre de Tarantino. Hay además similitudes formales, en el hecho de exprimir al máximo los tonos que permite el blanco y negro, en los marcados ángulos de cámara, en el uso de las sombras, en la agilidad inédita del relato.

Esas novedades expresivas tuvieron su origen en la confluencia de varios factores, entre los que estaban algunas innovaciones técnicas que se habían desarrollado para los documentales de guerra: cámaras más livianas y, por ende, fáciles de trasladar; un celuloide de mayor sensibilidad, apto para rodajes nocturnos en locaciones reales; lentes capaces de registrar el movimiento sin perder la nitidez; accesorios portátiles. Al perfeccionamiento de equipos y materiales se sumó la presencia en Hollywood de varios directores y fotógrafos europeos, sobre todo alemanes y austríacos (Robert Siodmak, Fritz Lang, William Dieterle, Billy Wilder, Karl Freund, Rudolph Maté) quienes, huyendo del nazismo, trajeron consigo las opciones sombrías del expresionismo alemán.

Pero había otros parentescos, más allá de los formales, que fueron confluyendo en la construcción de un movimiento espontáneo. Había un temperamento común, tirando al nihilismo, que surge del desencanto por el fin de la guerra y del descubrimiento de que, después de todo, el enemigo estaba en casa. Y por cierto que había argumentos nucleares, en los que un hombre de vida rutinaria cae en una red de crimen, degradación y traición tejida por una mujer bella e inescrupulosa, o un detective se interna en una intriga rocambolesca donde nadie sale bien parado, éticamente hablando.

SÓLO UNOS POCOS

El problema sigue estando en delimitar el territorio, en localizar las marcas esenciales, superando las coincidencias engañosas o los estereotipos manoseados por años de malas copias. En ese sentido es que el aporte de dos críticos españoles, Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, y de su libro *El cine negro*, se torna invalorable, sobre todo ante la escasez de material de referencia circulante, en castellano, hoy. En casi trescientas páginas que intercalan sabiamente los datos con la interpretación de los datos, la historia de un país con su reflejo en las películas, los autores son capaces de sortear el sobrepeso enciclopédico y la extensa bibliografía que manejan para extraer tesis originales y, en definitiva, iluminar por dentro una corriente tan intrincada como sus tramas.

Comienzan por aclarar el método, dejando de lado "*todo el cine de serie negra que no provenga de los estudios americanos*", como también "*todo el* thriller *americano que nace a partir de los años sesenta y que, en sus diferentes y prolíficas ramificaciones, llega hasta el presente*". Es un punto de partida clarificador, porque ayuda a discriminar el molde original de aquello que ocurrió cuando el cine se volvió cinéfilo y comenzó a citarse a sí mismo, a "homenajear" las glorias pasadas, a coquetear con los géneros establecidos hasta desvirtuarlos de su sentido primigenio. Quedaron las convenciones; se fueron los motivos. Bajo esa perspectiva, "*la representación expresa de la violencia desplaza a su metáfora, (...) el color disuelve las texturas de los grises y el relato ilumina las entrañas negras de la ficción criminal para instalar, en su lugar, la ilustración externa de los conflictos delictivos*".

Luego se abocan a la cuestión del género, sin ahorrarse ninguna de las dificultades que el término acarrea, para dejar sentado uno de los ejes centrales de todo el ensayo: "*El verdadero núcleo del cine negro queda reducido (...), como tal género, a una pequeña almendra central poblada de un ramillete de títulos mucho más reducido de lo que parece, en cuya órbita periférica, o incluso tangencial, circulan muchos otros que sólo de forma oblícua o por parentesco temático-argumental podrían ser asimilados con aquel*".

El "*reducido núcleo*" que merece el nombre de género tendría su período de auge entre 1944 y 1948, donde surgieron títulos tan paradigmáticos como **Pacto de sangre** (Wilder), **Laura** (Preminger), **La mujer del cuadro** (Lang), **Al borde del abismo** (Hawks), **El cartero llama dos veces** (Garnett), **Encrucijada de odios** (Dmytryk), **Traidora y mortal** (Tourneur), **La dama fantasma** (Siodmak) o **La dama de Shanghai** (Welles). Por otra parte, los films que circulaban de manera "*periférica, o incluso tangencial*" estaban enmarcados dentro de categorías definidas de las que el cine negro absorbe temas, premisas, incluso modas, pero no necesariamente se confunde con ellas. Heredero y Santamarina las exponen con un detallismo apabullante, las parcializan en subgéneros, las explican con gráficas y las transforman casi en una abstracción, pero a riesgo de ser simplistas podrían reducirse a cuatro: el cine de gángsters, el policial, el de detectives y el criminal.

El primero tuvo su ciclo fundamental entre los años 1930 y 1933, como traslación directa de los efectos de la Gran Depresión y la delincuencia creciente. Películas como **El pequeño César** (Mervyn LeRoy), **El enemigo público** (William Wellman), **Calles de la ciudad** (Rouben Mamoulian) o **Caracortada** (Hawks) ejercían una elaboración estilizada de la realidad criminal, apelando a una pintura heroica, inclusive épica de sus personajes. Ese retrato fue derivando, por acción de la censura y de reforzamiento del Código Hays, en el progresivo elogio de la ley (que llevó, a su vez, a otro grupo de películas de ambiente carcelario), en una visión más psicologista y atormentada del criminal, o en su transformación en emergente de un contexto social

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

determinante (ver, por ejemplo, **Altas sierras** y **Alma negra**, ambas de Raoul Walsh).

El cine policial puede leerse, como lo hacen Heredero y Santamarina, como "*la respuesta del New Deal al agresivo y ambiguo cine de gángsters*", cuya fase inicial y más violenta ya estaba, a mediados de los '30, en estado de retirada. Hasta llegar a la repulsiva encarnación del oficial Quinlan que hizo el propio Welles en su soberbia **Sombras del mal** (1958), el género policial atravesó veinte años de fluctuaciones optimistas o cínicas, por momentos brazo aliado del macartismo, por momentos testimonio aséptico.

Tanto el cine de detectives como el criminal son los que con más frecuencia se superponen al *film noir* propiamente dicho, por coincidencias temporales y desarrollos paralelos, pero así como "*no todo el cine de gángsters es cine negro*", tampoco el cine negro se circunscribe al cine criminal o de detectives. Habría entonces una cuestión de cruces puntuales y parentescos a término, en donde el cine negro tomaría elementos configurativos de géneros consolidados, para imprimirles un ángulo retorcido, una estrategia efectista, un relato intrincado.

Allí, en la actitud revulsiva del cine negro para con todo lo que antecedía y aún pervivía, está el otro eje fundamental de este estudio y la razón del subtítulo: *Maduración y crisis de la escritura clásica.* Porque la irrupción del género en el epicentro de la industria supone al mismo tiempo la introducción de variaciones radicales, irreversibles, debidamente identificadas por el ensayista norteamericano David Bordwell y retomadas por sus colegas españoles: "*1) la ruptura de la causalidad psicológica, 2) el desafío a la prominencia masculina en el romance heterosexual, 3) el ataque a la motivación del 'final feliz' y 4) la crítica de la técnica y el estilo clásicos*".

LISTO PARA USAR

Es como si el terreno resbaladizo en que se deslizan las anécdotas, haciéndose eco de una sociedad comprimida entre una guerra palpable y una Guerra Fría, hubiera permitido otras licencias (éticas, formales, narrativas) que llegaron entonces para quedarse hasta hoy. No en vano el cine negro y las diversas modalidades que le sirvieron de base son citados y refilmados una y otra vez por el cine actual: porque aquella incertidumbre de posguerra tiene más de un punto de contacto con este fin de siglo, y porque el cine negro estableció herramientas perdurables para representarlos. Desde la voz en *off* y la cámara subjetiva (vehículos óptimos para expresar soledad, paranoia o ambas cosas) hasta el recurso porfiado del *flashback* para subrayar el determinismo que rige la vida de pobres tipos; desde la ambivalencia moral del héroe, siempre a punto de caer en la corrupción que lo contiene, hasta la exuberancia venenosa de las mujeres fatales, poniendo en jaque una masculinidad castigada, el género negro supo consolidar, a diferencia del *western*, un conjunto de reglas perdurables, prontas para adoptar en el futuro. Eso hizo, literalmente, un título como **Blade Runner**: casar los ingredientes y hasta cierta iconografía del *film noir* con la más estricta ciencia-ficción. Otros se limitaron a inyectar nuevos bríos a las viejas fórmulas (**Simplemente sangre** y **Fargo**, ambas de Joel y Ethan Coen; las películas de John Dahl), agregar sexo y nada más (**Bajos instintos**), hacer *remakes* con ideas propias (**The Underneath**, de Steven Soderbergh, sobre **Sin ley y sin alma** de Siodmak) o sin ellas (**El beso de la muerte**, de Barbet Schroeder, sobre film homónimo de Henry Hathaway.

En la solidez está la supervivencia, y en la capacidad de darle imágenes coherentes a una sensación apocalíptica. "*La espesa consistencia de todo ese trabajo enunciativo y el refinamiento estilístico que lleva consigo (más el grado de autoconciencia creativa, de abstracción estilizadora y de reflexión sobre sí mismo) contribuyen a llamar la atención sobre el propio lenguaje y a engendrar en su seno un germen de modernidad sobre el que escasamente se ha reparado*", escriben Heredero y Santamarina. Una vez superado el tono rimbombante de la frase, podrá acordarse con ellos en que el universo *noir* provocó una grieta de sentido en la mole del cine industrial: su poética urbana, sus contraluces, sus fracturas y su desesperación ejercieron una fuga hacia adelante en las posibilidades de un lenguaje, y contaminaron con sus sombras las cinematografías por venir. En el rescate minucioso de esas espesuras está el mayor mérito de este libro.

●

Rita Hayworth y el tiroteo en la sala de los espejos, la célebre escena de *La dama de Shanghai*, dirigida por Orson Welles en 1947

TÍTULOS CITADOS

Al borde del abismo
(*The Big Sleep*, Howard Hawks-1944/46)
Alma negra
(*White Heat*, Raoul Walsh-1949)
Altas sierras
(*High Sierra*, Raoul Walsh-1941)
Bajos instintos
(*Basic Instinct*, Paul Verhoeven-1992)
El beso de la muerte
(*Kiss of Death*, Henry Hathaway-1947)
El beso de la muerte
(*Kiss of Death*, Barbet Schroeder-1995)
Blade Runner
(*Idem.*, Ridley Scott-1982)
Calles de la ciudad
(*City Streets*, Rouben Mamoulian-1931)
Caracortada
(*Scarface*, Howard Hawks-1932)
El cartero llama dos veces
(*The Postman Always Rings Twice*, Tay Garnett-1946)
Casablanca
(*Idem.*, Michel Curtiz-1942)
La dama de Shangai
(*Lady from Shanghai*, Orson Welles-1948)
La dama fantasma
(*Phantom Lady*, Robert Siodmak-1944)
Encrucijada de odios
(*Crossfire*, Edward Dmytryk-1947)
El enemigo público
(*Public Enemy*, William Wellman-1931)
Fargo
(*Idem.*, Joel Coen-1996)
El halcón maltés
(*The Maltese Falcon*, John Huston-1941)
Héroes olvidados
(*The Roaring Twenties*, Raoul Walsh-1939)
Laura
(*Idem.*, Otto Preminger-1944)
La mujer del cuadro
(*The Woman in the Window*, Fritz Lang-1944)
Pacto de sangre
(*Double Indemnity*, Billy Wilder-1944)
El pequeño César
(*Little Caesar*, Mervyn LeRoy-1931)
Sombras del mal
(*Touch of Evil*, Orson Welles-1958)
Simplemente sangre
(*Blood Simple*, Joel Coen-1984)
Sin ley y sin alma
(*Criss Cross*, Robert Siodmak-1948)
Tener y no tener
(*To Have and Have Not*, Howard Hawks-1944)
Traidora y mortal
(*Out of the Past*, Jacques Touneur-1947)
The Underneath
(Steven Soderbergh, 1995)

El cine negro; maduración y crisis de la escritura clásica

de Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina
Paidós, Barcelona, 1996. 298 páginas.

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

LA TRAICIÓN

WELLES Y ALDRICH

POR ELVIO E. GANDOLFO

Tanto los dos títulos clásicos de cine negro de Orson Welles, **La dama de Shangai** (*The Lady from Shanghai*, 1948) y **Sed de mal** (*Touch of Evil*, 1958) como **El beso mortal** (*Kiss Me Deadly*, 1955) de Robert Aldrich, incluyen elementos característicos del género negro y, a la vez, lo hacen estallar por las costuras. En esa traición a su funcionamiento clásico, canalizada a través de lo visual más que del argumento, terminan por imponer maquinarias expresivas extraordinariamente dinámicas, cuestionadoras, que se proyectan hacia atrás o adelante respecto a las décadas en que se produjo el complejo fenómeno del "cine negro".

En el caso de Welles, aunque sea previa, **La dama de Shangai**, con un fuerte componente de desafío personal afectivo (Rita Hayworth, la protagonista, había sido su esposa), se proyecta más hacia el futuro que **Sed de mal**. Al principio hay una especie de teoría de la forma de narrar, con un personaje clásico: el marinero que cuenta historias y también se enreda en ellas. El tono hace recordar las historias orientales, a Kipling, a Conrad, pero pronto el prisma narrativo se desplaza cada vez más fuera de ese verosímil. La trama es tan compleja que termina por disolverse a sí misma por acumulación. El arranque relativamente claro se va trizando hasta estallar en una sala de espejos.

En la media hora final no sólo figura esa escena, homenajeada hasta al hartazgo por directores posteriores. El enrarecimiento de los personajes se vuelve extremo. La realización de un juicio, territorio tradicional de la ley y el orden, es carcomido por decenas de momentos ilógicos y personajes extravagantes (incluyendo dos asistentes al juicio que conversan en algo parecido al chino o el japonés). Ese tramo coloca el film en un sitio de nítida vanguardia, que ha hecho encontrar en él la raíz de mucho film posterior. El mundo cuidadamente irracional y grotesco de David Lynch le debe bastante a esta película de 1948.

Sed de mal es un caso distinto. Es el último título que Welles filma en Hollywood. En un movimiento que repetió más de una vez en su vida, Welles se fue en el momento del armado final (habría que establecer alguna vez esa serie de combinaciones entre el momento de crisis y la lejanía geográfica de Welles.) El actor Charlton Heston, que consiguió que Welles dirigiera en vez de sólo actuar, fue quien aguantó los agotadores chaparrones de retoques, presiones y acomodos. Aun con esos cambios (documentados en un célebre *memo* de Welles, de casi 60 páginas)[1], es uno de los títulos más vigorosos y estructurados de su obra. El policía gordo, sucio y malvado interpretado por Welles devora por completo al buen, honesto y joven Vargas, rozando la corrupción de la esposa del policía bueno y levantándose como una fuerza más que natural, prodigiosamente humana en su búsqueda de la supervivencia de sí mismo y del sistema que lo vuelve posible.

La idea de la grandeza del mal, y de las oscuridades del alma humana, viene directa de William Shakespeare. También la complejidad de su representación. De hecho Welles logra la extraordinaria multiplicidad moral shakespeareana mucho mejor en este policial carcomido por dentro, que en sus títulos específicamente teatrales sobre el maestro (**Otelo**, **Macbeth**, **Campanadas de medianoche**). En esos films su increíble capacidad de visualización aparece sólo por ráfagas, sin tener la energía y el poder de **Sed de mal**.

Hay también toques de expresionismo alemán, y una teatralidad subrayada por la construcción del clima de Tijuana en Venice (California). Ubicar la película dentro de los parámetros del cine negro, hace que Javier Coma, por ejemplo, opine que cumple con una de las reglas: que la policía es corrupta e inmodificable, rebajando a un dato de fórmula el complejo horizonte ético y pasional que la película describe. El malo muere, pero para lograrlo el bueno traiciona, por ejemplo. La actuación breve de Marlene Dietrich ofrece otra perspectiva hacia atrás y se convierte en una especie de mito viviente que aporta el toque de nostalgia final. El re-conocimiento entre los dos grandes, Welles y Dietrich, se proyecta más allá del argumento, aludiendo a una experiencia compartida del cine pasado. Por su parte Akim Tamiroff, otro ícono, encarna al extremo, físicamente, la ambigüedad en su propio rostro. Es también un rostro en blanco y negro, que logrará aparecer, más viejo y gastado, pero con el mismo temblor inestable y memorable, en **Alphaville** (1965) de Godard, junto al rostro de cemento cuarteado de Eddie Constantine, en un film negro futurista, en blanco y negro.

En **Sed de mal** la cultura barroca, maníaca, precisa y abundante de Welles aparece en la forma de narrar. En cambio Aldrich, un hombre del cine "popular", hasta hoy poco investigado, destaca a la cultura aparte, la lee en cámara, como haría Godard, la señala como tal: la mujer que peligra al principio y que morirá, dejó una clave en un libro de poemas de Rossetti. El otro mensaje, el no cultural, impacta emocionalmente por su brevedad: antes de morir, la mujer dice "*Recuérdame*". Y cuando el lento, fallido Hammer abra el sobre que ella envió cuando estaba viva y junto a él, el ensalmo se repite: en el papel sólo figuran dos palabras: "*Remember me*". Encargado de trasladar una novela del detective

Enfrente:
***Kiss Me Deadly*, de Robert Aldrich (1955)**

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

privado Mike Hammer, Aldrich la da vuelta como una media, a imagen pura. La serie de anécdotas es típica: una dama sola en camisón que corre en la noche, Hammer que la recoge, una serie creciente de asesinatos, y de personajes muy extravagantes. Todo parece fórmula, pero todo apunta al futuro en vez de apoyarse en el respaldo de un género. A diferencia de los títulos clásicos, las peleas o la tortura física tienen una cuidada atmósfera de sueño, tal vez porque están sencillamente mal actuadas, y de ese modo encajan en la lectura al revés que se hace de una fórmula.

Los personajes saben y aceptan como son los otros, y en especial como es Hammer: frío, decidido a usar cualquier medio para llegar al fin. Sin embargo todo le sale al revés. Su mecánico, personaje humorístico y cálido, está modelado sobre los personajes de historieta humorística de la época, y muere. Un cantante de ópera a la antigua escucha discos de pasta haciéndoles el *play-back*, y muere. La chica que corría muere. Hasta Hammer muere, en última instancia.

En su continua manipulación de los demás arriesga a Velda, su secretaria, una morocha fiel que no se hace ilusiones. "*Nunca estás cuando te necesito*", le dice Hammer cuando despierta en un hospital. "*Nunca me necesitás cuando estoy*", contesta ella sin inmutarse, y sin dejar de quererlo.

Poco a poco el McGuffin, el elemento puesto ahí para que todos traten de tenerlo, va creciendo en vez de volverse innecesario, o necesario sólo para la trama. Muchos años después Tarantino homenajearía (en **Pulp Fiction**) esa valija que tiene adentro algo que brilla con una luz intensa que quema y mata. Alguien argumentó que la valija luminosa y letal convertía a la película en fantástica. Pero en realidad sintetiza a la perfección las ideas delirantes que la gente se hacía de la energía atómica en los años '50, desde tomates que crecían hasta ser melones, hasta una bomba atómica que cabía en una valija.

Al final esa valija ha crecido tanto que destruye todo. Se da el caso curioso de que aunque lo que se ve es el incendio de la casa donde han terminado una mujer traidora, otro bandido, Hammer y Velda, muchos espectadores, en el recuerdo, tengan fijado un fin del mundo, y hasta un hongo. Con las palabras THE END que se abalanzan sobre el espectador, la sensación apocalíptica se refuerza.

Las secuencias fuertes abundan, y nada tienen que ver con la importancia para la trama. Cuando un rufián sigue a Hammer, éste compra una bolsa de pochoclo para poder mirarlo. Después avanza en la noche, y la mano que entra en la bolsa y tira el pochoclo a la boca, de perfil, y con aparente distracción, le da un toque de reforzada extravagancia a la escena, justamente por banal, filmada con un notable "sentido de calle". De ese momento, o de la persecución de varios hombres trajeados de negro por una playa, que terminan por alcanzar a Hammer en el agua, aprendió mucho la *nouvelle vague*. Los encuadres historietísticos también abundan, saqueando un arte popular paralelo.

Si el cine negro estructuraba bien la historia (aunque no necesariamente el problema a resolver), si tenía mucho de romanticismo profundo oculto bajo el cinismo de las frases, **El beso mortal** planta un paso brusco a la nada, acelerado y nihilista, en la toma final. La significación es múltiple: el terror a la Bomba, la irrupción del clima macartista, o incluso la reacción violentísima, hecha relato, de un director fastidiado por la novela que le tocó, que borra de un plumazo a su invencible protagonista, al argumento, al entorno. La película, en vez de atar el moño –positivo o escéptico–, sencillamente se queda sin sostén.

Welles regresando al arte previo (incluso en siglos), o Aldrich abalanzándose con su adrenalina hacia el futuro de las imágenes (momento en que, con el mismo coraje vigoroso, regresará al lejano *grand-guignol* en **¿Qué pasó con Baby Jane?**), se desmarcan de las decenas de títulos de cine "negro" de la época.

El tono de los tres films hace pensar en la categoría definida con esmero realmente alemán por Wolfgang Kaiser en su libro *Lo grotesco*. Cuando él mismo cita a Dürrenmatt, da la impresión de que el dramaturgo suizo se está refiriendo, en 1957, al mismo clima, incluso a las películas: "*La tragedia presupone la culpa, la miseria, la mesura, la visión conjunta, la responsabilidad. Mas ya no hay culpables ni tampoco responsables en el chapuceo de nuestro siglo, en esa liquidación de la raza blanca. Todos son inocentes y no han querido que las cosas sean como son. Realmente, puede prescindirse de cada cual. Todos son arrastrados para quedar enganchados en algún rastrillo. Somos culpables en forma demasiado colectiva y así, como colectividad, nos hallamos acostados sobre los pecados de nuestros padres y antepasados. No somos nada más que nietos. Esta es nuestra mala suerte y no nuestra culpa: la culpa subsiste sólo como esfuerzo personal, como acto religioso. (...) Nuestro mundo ha desembocado en el grotesco igual que en la bomba atómica. (...) Pero lo grotesco no es sino una expresión sensible, a saber, la figura de una no-figura, el rostro de un mundo carente de rostro.*"

En **Sed de mal** todavía hay rostros inolvidables, complejos, demasiado humanos: el malvado gordo, el bueno de bigote, la recién casada que puede caer en manos del Mal, una serie de cuidadosos traidores. El entorno existe para mejor destacarlos, o para convertirse en la exteriorización de sus espasmos interiores. En **El beso mortal**, en cambio, los rostros carecen de profundidad psicológica, no por decisión de Aldrich, sino porque eso es lo que está pasando, fuera de la película.

Un cansancio sobrio, controlado, cansado incluso de sí mismo, invade a Hammer, a Velda, a la muchacha muerta, a la muchacha traidora. Los más entusiastas son los malos, pero en vez de parecer peligrosos, parecen payasos, y Aldrich los muestra poco. El paréntesis global de la Bomba se convierte en un fenomeno demasiado abarcador, tan grande que al revelarse no provoca el alivio del descubrimiento, sino, con exactitud, muestra "*el rostro de un mundo carente de rostro*". Los viejos personajes de la serie negra terminan por ser peones o en todo caso alfiles de un relato mayor que achica y hace perder el espesor de cualquiera de sus vidas aisladas, aunque uno se llame Mike Hammer.

1. Una traducción al castellano de ese *memo* puede encontrarse en *M Cine*, nº 1; Montevideo, 1994).

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

FILMO COMENTADA GRAFIA

Para evitar que el *dossier* se llevara todo este número (y parte del número próximo) hubo que imaginar un criterio en la selección de los títulos de la siguiente lista. Ese criterio no es más que una manera de organizar el capricho general con reglas igualmente caprichosas: en este caso se priorizaron títulos norteamericanos, en blanco y negro, poco atendidos por los libros de referencia. Se incluyeron algunas excepciones, pero sólo porque eran necesarias para confirmar estas reglas. Unos pocos están editados en Buenos Aires, otros han sido vistos en 16mm. por gentileza de sombríos coleccionistas y otros fueron hallados en la filmoteca particular de Diego Curubeto. Aunque buena parte de estos títulos se hicieron para integrar las secciones menos prestigiosas de programas dobles o triples, y muchos siguen sumidos en una relativa oscuridad, todos los casos elegidos han soportado el paso del tiempo mucho mejor que la mayoría de sus hermanos mayores.

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

1. EL ANTECEDENTE

STRANGER ON THE THIRD FLOOR (*El misterio del tercer piso*, 1940) *Dir:* Boris Ingster. *libr:* Frank Partos. *fot:* Nicholas Musuraca. *con:* Peter Lorre, John McGuire, Margaret Tallichet, Elisha Cook, Jr. *prod:* Lee Marcus x RKO. 64'.

Si bien el *film noir* propiamente dicho comienza, según coincidencia de la mayoría de las fuentes, en 1941 con **The Maltese Falcon**, en la breve intriga de este film y sobre todo en su tono formal se puede hallar un sólido precedente.

Lorre es el auténtico loco peligroso con bufanda y mata a cualquiera que amenace con hacerlo volver al manicomio. Pero no hará falta su presencia hasta la mitad del film porque en realidad no es esta su historia, sino la del personaje que hace John McGuire. La culpa lo aturde, porque su testimonio ha sido crucial para que Elisha Cook esté a punto de ser ajusticiado. McGuire se duerme y todo el equipo técnico de la RKO se desata para ilustrarle una pesadilla expresionista completa, en la que los roles se invierten y McGuire resulta incriminado ante la burla de Cook, del juez y de todos los presentes en el tribunal. Se trata del mismo equipo técnico que preparaba por ese entonces **El ciudadano**, por lo que no parece un disparate sospechar que algunos de los complejos trucos ópticos que compusieron esa obra mayor fueron ensayados con éxito en **El misterio del tercer piso**.

El despliegue técnico empeñado en esa secuencia no resulta gratuito, porque inmediatamente la pesadilla se vuelve real, hay un nuevo crimen y esta vez McGuire va a dar a la cárcel mientras su novia (Margaret Tallichet) recorre el barrio buscando al verdadero culpable. La intervención de Lorre es breve pero no habrá de olvidarse porque en lugar de enfrentar a la heroína la acompaña, y la tensión crecerá con el diálogo entre ambos hasta hacerse insoportable.

El realizador Ingster es mejor conocido –pero no demasiado– como guionista y adaptador. Dirigió por lo menos otros dos films, pero ascenderlo a la categoría de "autor" parece todavía improbable. La carrera del libretista Frank Partos es un poco más ilustre, con una culminación en el guión de **The Snake Pit** (Anatole Litvak-1948), y es probable que a él se haya debido la capacidad para estructurar semejante historia en 64 minutos de película. El otro nombre importante es el de Nicholas Musuraca, notable fotógrafo.

Fernando Martín Peña

2. PLACERES CLASE B

A esta altura puede ser una redundancia afirmar que de la llamada *clase B* han salido algunas de las mejores películas de todos los géneros. Lo afirmamos de todas maneras y lo corroboramos con tres ejemplos:

WHEN STRANGERS MARRY (*Dos extraños se casan*, 1944) *Dir:* William Castle. *arg:* George V. Moxcov. *g:* Philip Yordan, Dennis J. Cooper. *fot:* Ira Morgan. *con:* Dean Jagger, Kim Hunter, Robert Mitchum, Neil Hamilton, Rhonda Fleming. *prod:* Maurice y Frank King x Monogram. 67'.

Castle estaba a quince años de convertirse en el excéntrico showman que lo haría célebre y en esta época filmaba monótonos *programmers* para la Columbia. La excepción fue esta pequeña obra maestra, llena de ideas visuales e interpretada por un elenco de jóvenes promisorios que, aún en sus comienzos, eran un lujo para la productura Monogram.

Kim Hunter sospecha que su flamante marido (Dean Jagger) puede no ser otro que el temible asesino de la media. Mitchum, en su primer rol importante, es un antiguo amigo que intentará socorrerla en sus angustias. El final, de alucinada tensión, le permite revelar las posibilidades expresivas que aprovechará todavía mejor en la madurez de su carrera. También debe señalarse la sobria presencia de Neil Hamilton, mucho menos joven que sus colegas, cuya carrera como actor se remontaba a tiempos de D. W. Griffith y culminaría en la era de la TV interpretando al comisionado Fierro en la serie **Batman**.

El quinto protagonista del film es el propio Castle, que enriquece una historia improbable ideando imágenes de notable fuerza expresiva. Un túnel oscuro se vuelve interminable mientras arrecian las peores sospechas; un contrapicado proporciona carácter de verdadera amenaza a una simple niña; la tensión llega a hacerse insoportable gracias al empleo dramático del parpadeo de un cartel de neón, que ilumina la pieza de Kim Hunter a intermitencias.

Castle también demostró que además de un talento latente tenía humor. Una fotografía suya, hallada al azar por los personajes, sirve oportunamente para distraer el accionar policial.

Octavio Fabiano

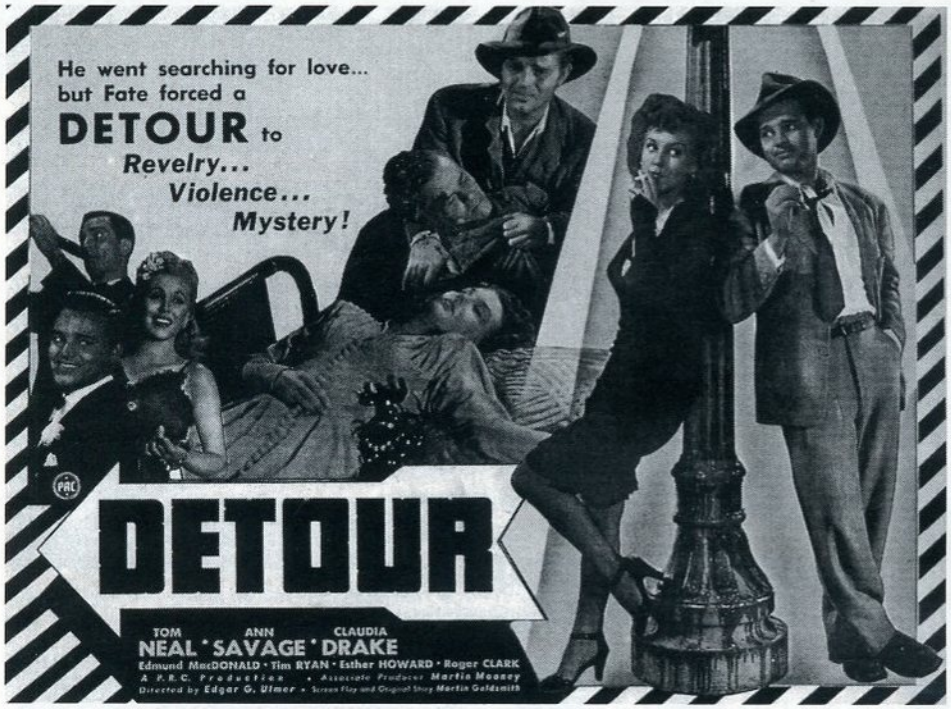
DETOUR (1945) *Dir:* Edgar Ulmer. *libr:* Martin Goldsmith. *fot:* Benjamin Kline. *con:* Tom Neal, Ann Savage, Claudia Drake, E. McDonald. *prod:* Leon Fromkess x PRC. 69'.

"Estaba metiéndome con el animal más peligroso del mundo: una mujer"

El crítico inglés Ian Cameron dice que la esencia del *film noir* contiene "*un pesimismo compuesto de incertidumbre, traición y desesperación*". La fórmula es variable, pero se encuentra en estado puro en **Detour**, film realizado en seis días por el vienés Edgar Ulmer para la PRC, que era la más pobre de las productoras pobres. No es fácil verla como corresponde (en cable la dan en castellano) pero conviene intentarlo porque el enorme culto que generó a lo largo de los años está bien fundamentado[1].

Neal se encuentra en un bar, recordando cómo pasó todo. Trataba de llegar hasta Los Angeles para poder reunirse con su novia cuando una sucesión de acontecimientos completamente fortuitos lo vinculan con dos muertes sucesivas. Huye y se esboza una esperanza fugaz pero cuando el film termina Neal ha perdido también su libertad. "*Tal vez sea el destino o alguna fuerza misteriosa que te señala con el dedo*", concluye su voz en *off*, sostenida des- ▶

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



de el comienzo, y al acentuar esa cuestión el director Ulmer está retomando uno de los temas centrales del cine alemán de la primera posguerra, del cine en que se formó antes de emigrar a los Estados Unidos. De la misma fuente proviene su tendencia a valerse del artificio para acentuar la carga dramática: las luces se apagan alrededor de Neal cuando comienza su evocación, la taza de café se desproporciona, detrás del auto sólo hay una película proyectada con un paisaje, y la habitación es un obvio decorado. Pero todo eso tiene un apoyo en el relato de Neal, que no se limita a los hechos objetivos –no puede hacerlo– y abunda en la descripción de sus propias reacciones y sentimientos. En realidad, la película completa termina representando un estado de ánimo: está todo mal.

Con tan poco recurso disponible, la película tenía que apoyarse materialmente en algún otro lado: las caracterizaciones. Ann Savage es una mujer fatal en tensión permanente, capaz de interesarse en sólo tres cosas: dinero, sexo y alcohol. Neal no es un duro; ni siquiera llega a ser un cínico. Simplemente le va mal y no es culpa suya. Cuando hace algo para evitarlo, sólo logrará que le vaya peor. Es obvio que Neal no compone su personaje sino que lo vive y parece fácil decirlo sabiendo que en la realidad terminó en prisión por matar accidentalmente a su esposa. Así son las cosas.

Si alguna vez ha querido saber cómo podría sentirse al descubrir, en un solo instante de verdad, que no hay certeza que valga un maní, que la mujer querida puede despreciarlo con violencia implacable y gratuita, y que todo sueño es inalcanzable por definición, **Detour** es su película.

Fernando Martín Peña

RIOT IN CELL BLOCK 11 (*Rebelión en el presidio*, 1954) *Dir:* Don Siegel. *libr:* Richard Collins. *fot:* Russell Harlan. *con:* Neville Brand, Emile Meyer, Frank Faylen, Leo Gordon, Carleton Young, Whit Bissell. *prod:* Walter Wanger x Allied Artists. 80'.

En 1954 había demasiados motines en las cárceles americanas porque también había una gran insatisfacción sobre sistemas carcelarios. En la denuncia de ese régimen el productor Walter Wanger utilizó un enfoque documental similar al que tuvieran otros films suyos, y partió además de una base curiosamente auténtica, porque el mismo Wanger estuvo preso (102 días), a raíz de un balazo que le obsequiara a un galán de su esposa Joan Bennett en 1952. Pero su tema es con todo rigor la prisión y el sentido de la denuncia es reclamar para los presos un trato más humano, con mejores comidas, ningún castigo, una educación que impida la reincidencia y mejor dirección interna. Había bases ciertas para esa denuncia en un país con casi doscientos mil presos, de los que más de la mitad sólo salían de la cárcel para volver a ella. Para conmover a la opinión pública, el film comienza por documentar la amplitud del fenómeno carcelario, se concreta luego a su motín titular, y termina por señalar hasta dónde el problema requería de la comprensión de todos, desde las autoridades que cumplen leyes hasta el ciudadano que designa a esas autoridades y les da los medios para su labor.

Tiene muy pocos discursos este film con mensaje, que describe adecuadamente su tema sin agregarle editoriales. Su dinámica historia está expuesta con prescindencia de desvíos sentimentales y de dramas personales, con lo que gana en unidad y concreción frente a otros films del género. La rebelión se produce en el mismo comienzo del asunto, progresa hasta que los presidiarios dominan buena parte de la cárcel, y deriva en negociaciones que hacen trascender el motín hasta la prensa y el público. Una maniobra política desvirtúa luego a la rebelión triunfante, pero aún con esa frustración final la denuncia ha quedado en conocimiento público. Es una especial ventaja del film la sobriedad con que presenta a las autoridades de la cárcel, donde hay personas de buena voluntad a las que arrastran una burocracia y una política más poderosas.

El film tiene tremendos momentos de acción y un tono general de objetividad, con abundancia de incidentes siempre verosímiles. No posee estrellas pero posee un buen elenco; no expone virtuosismos de dirección y fotografía pero está narrado con una mano segura. Pudo discutirse su eficacia social, precisamente porque el público ve ficciones en todo el cine y no se deja impresionar por la documentación más auténtica, pero fue indudable su eficacia como espectáculo.

Homero Alsina Thevenet

3. ANTES Y DESPUES

Demasiadas películas del *film noir* han sido objeto de *remakes* en los últimos años. Tres ejemplos:

PRISIONERA DEL DESTINO (*My Name Is Julia Ross*, 1945) *Dir:* Joseph H. Lewis. *arg:* novela de Anthony Gilbert. *g:* Muriel Roy Bolton. *fot:* Burnett Guffey. *con:* Nina Foch, Dame May Whitty, George Macready, Roland Varno, Anita Bolster, Doris Lloyd. *prod:* Wallace MacDonald x Columbia. 64'.

Sólo como curiosidad: entre los directores Carlos Hugo Christensen (argentino) y Joseph H. Lewis (norteamericano) no hay más que un grado de separación: ambos rodaron películas en base a novelas de Anthony Gilbert. El primero, **La trampa** (*Algo horrible en la leñera*), para Lumiton, en 1949. El segundo, **Prisionera del destino** (*The Woman in Red*) para la Columbia, en el '45.

Lewis, nacido en el último año del siglo anterior, había pasado por distintos estudios (M.G.M. y Republic, entre otros). Cuando rueda **Prisionera del destino** hacía ya ocho años que venía desempeñándose como realizador de películas de bajo presupuesto. En **Prisionera...** demostró que había sido una buena práctica ese promedio de tres largometrajes anuales. Se evidencia que es un artesano atento al cuidado de la forma: buenos encuadres, con una precisa fotografía gótica de Burnett Guffey, que sólo resbala en algunos evidentes "fondos proyectados", típico recurso en los films de clase B. con esa estética gótica se solidarizan los decorados. La partitura musical, en base a cuerdas tenebrosas de acertada orquestación y oportunas entradas de violines disonantes, buscan una melodía que, haciendo interesante paralelo con la historia que vive la protagonista, demora en manifestarse.

Pero pasó mucha agua bajo el puente durante el más de medio siglo transcurrido desde su estreno. El guión, hoy, presenta fisuras y candideces, debilidades, algunas exageraciones y, sobre todo, una generosa dosis de inadvertencia en los personajes laterales. El nivel interpretativo es bueno, a partir de Nina Foch, la protagonista. Gran efectividad en Dame May Whitty, curioso calco físico y de vestimenta –incluido sombrero– de la Reina Madre británica. George Macready es el psicópata de turno,

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

delatado culpable *a priori* por su afectada y meliflua elegancia. Es interesante advertir con cuánta dificultad se trata de atemperar su cicatriz en la mejilla derecha: un grueso *masillaje*, más oportunas y discontinuadas sombras sobre ese costado de su rostro, no siempre lo logran.

En 1987 Arthur Penn dirigió una nueva versión, titulada **Dead of Winter**, con Mary Steenburgen, Roddy McDowall y Jan Rubes.

José A. Martínez Suárez

THE KILLERS (*Los asesinos*, 1946) *Dir:* Robert Siodmak. *arg:* relato de Ernest Hemingway. *g:* Anthony Veiller y (sin figurar) John Huston. *fot:* Woody Bredell. *con:* Edmond O'Brien, Ava Gardner, Albert Dekker, Sam Levene, John Miljan, Virginia Christine, Burt Lancaster. *prod:* Mark Hellinger x Universal. 105'.

"*Una vez estaba charlando con Ernest Hemingway, y él me dijo que nadie había llevado bien al cine sus libros. De todas las adaptaciones de su obra, había una sola que le gustaba:* ***The Killers****. Yo no le dije que era el autor del guión. Él se enteró tiempo después y me llamó para insultarme por no habérselo dicho*".

Hemingway no podía saber que John Huston era uno de los autores del guión de la película **The Killers** debido a que el director de **El Tesoro de la Sierra Madre** no aparecía en los créditos del film de Robert Siodmak. Era una producción de la Universal y Huston estaba bajo contrato de la Warner, por lo que el único guionista acreditado fue Anthony Veiller.

Pero aunque no hay dudas de que el antológico guión de Veiller y Huston es uno de los factores determinantes para que **The Killers** sea uno de los films fundamentales en la historia del cine negro americano, esta es la típica película que demuestra a la perfección eso de que el cine es un arte que depende de muchos factores.

Más allá del guión, el resultado no hubiera sido el mismo sin la perfecta dirección de Siodmak, sin la electrizante banda sonora de Miklos Rosza –los terribles e hiperdramáticos acordes del *leit motiv* suenan letales como una ametralladora, el *soundtrack* luego sería utilizado en la serie *Dragnet*–, sin los esfuerzos del productor Mark Hellinger, sin la fotografía *ultradark* de Elwood Bredell y especialmente sin las actuaciones inigualables de Lancaster como "el Sueco", Ava Gardner como la traicionera Kitty, y Charles McGraw y William Conrad en los breves pero terriblemente intensos papeles de los asesinos a los que se refiere el título.

La intención de Huston y Veiller fue usar el relato original como inspiración del angustiante prólogo. Esta primera escena dura apenas cinco minutos, y es uno de los comienzos más brillantes de la historia del cine. Ya antes de que aparezcan los títulos, Siodmak filma dos siniestras siluetas sentadas en el asiento de un auto que avanza en la noche, en una ruta iluminada solamente por los faros del vehículo. Luego vienen los títulos, que van pasando mientras las dos siluetas caminan en una calle desierta hacia la cámara. Esos dos hombres, cuya presencia no augura nada bueno, entran a un bar y comienzan a hacer comentarios no demasiado simpáticos dirigidos al dueño del lugar y al único parroquiano presente. Pronto William Conrad y Charles McGraw –temible como nunca– y han tomado el bar por la fuerza y no vacilan en confesar su objetivo: saben que ahí siempre va a cenar "el Sueco", y lo van a esperar para matarlo.

Cuando se enteran que si "el Sueco" no llega antes de las 6 es que ya no va a ir a cenar, los asesinos se van a buscarlo a su casa. Uno de los rehenes recién liberados corre, toma un atajo, y sin aliento llega a lo de "el Sueco" para avisarle que hay dos matones que llegaron al pueblo para matarlo. Pero la futura víctima está tirada en la cama en camiseta –en realidad es una camiseta que habla, ya que la prenda es casi lo único iluminado del cuarto– y le dice al amigo que no se preocupe, que no hay nada que hacer. Ya no tiene nada sentido seguir escapando. "*I did something wrong. Once.*" Esta es la única explicación de "el Sueco" a su amigo, que se va desolado. Al rato "el Sueco" escucha unos ruiditos al lado de su puerta. Aparecen los dos asesinos, que implacables, le vacían los cargadores de sus revólveres...

Es posible que el impacto de esta terrible escena inicial de **The Killers** haya aumentado con el paso del tiempo, sobre todo teniendo en cuenta que en 1946 Burt Lancaster era un debutante, y que ahora uno se encuentra con una superestrella muriendo como una rata a los cinco minutos de iniciada la proyección.

Además del siniestro prólogo, hay otros grandes momentos en **The Killers**. Uno es el asalto a una fábrica a cargo del villano Albert Dekker –que antes de mandar asesinar a "el Sueco" lo traiciona dos veces sin que el imbécil, enceguecido por Ava Gardner, llegue a darse cuenta de lo que está pasando. El robo está resuelto en un complicado plano secuencia de dos minutos, un verdadero mecanismo de relojería diseñado de una manera totalmente natural, sin ningún virtuosismo gratuito –toda la escena es un *flashback* que ilustra la noticia que el policía Edmond O'Brien está leyendo en un diario viejo–. O la escena en la que los mismos asesinos del prólogo acechan a los policías O'Brien y Sam Levene –todo un antihéroe compuesto impecablemente por este gran actor de carácter– en una trampa organizada junto a la mujer fatal que compone la Gardner.

En el plano narrativo, lo más llamativo de **The Killers** es la forma en que Siodmak logró hacer que una historia armada a través de una larga serie de *flashbacks* hilvanados desde la muerte del personaje de Burt Lancaster –un poco a la manera de **Citizen Kane**– tenga la exactitud que le da a la película su carácter de clásico indiscutido del género. Lamentablemente, para el público argentino es un film raro, ya que entre nosotros no circulan copias en ningún formato, ni siquiera en cineclubs ni en canales de cable y TV. Incluso en los Estados Unidos, hasta hace no mucho tiempo atrás **The Killers** no estaba disponible en video. A fines del año pasado Universal/MCA editó un doble programa en láser, con un ▶

Charles McGraw y William Conrad en *The Killers*, uno de los films fundamentales del cine negro, dirigido por Robert Siodmak sobre un relato de Ernest Hemingway

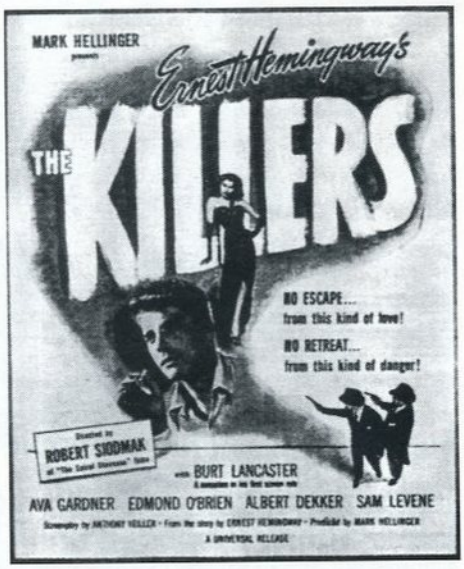
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

transfer impecable del film junto a otro no menos perfecto de otro gran policial del mismo equipo: **Criss Cross**.

Vale la pena destacar a la pareja de asesinos de **The Killers**. Charles McGraw (1914-1980) es una figura importante en el cine negro, algo que se nota revisando algunos de sus films dentro del género: **T-Men** (Anthony Mann, 1947), **Berlin Express** (Jacques Tourneur, 1948), **Armored Car Robbery** (Richard Fleischer, 1950), **Gun Crazy** (Joseph Lewis, 1950), **His Kind of Woman** (John Farrow, 1951), **The Defiant Ones** (Stanley Kramer, 1958), **In Cold Blood** (Richard Brooks, 1967) y **The Killer Inside Me** (adaptación de la novela de Jim Thompson realizada como telefilm por Burt Kennedy en 1976). Pero su gran papel es el del durísimo policía de **The Narrow Margin** (Richard Fleischer, 1952) que nunca se estrenó en la Argentina, aunque cada tanto es emitido por TNT –siempre a las 5 am–. La última película de McGraw fue **Twilight Last Gleaming** de Robert Aldrich. El otro asesino es William Conrad, que debutó en **The Killers**. conocido por su papel protagónico en la serie de TV *Cannon*, Conrad tuvo papeles en films tan negros como **Body and Soul** (Robert Rossen, 1947), **Sorry Wrong Number** (Anatole Litvak, 1948), **One Way Street** (Hugo Fregonese, 1950), **The Racket** (John Cromwell, 1951) para reaparecer tres décadas más tarde en **Hudson Hawk**, el memorable fracaso con Bruce Willis.

Con respecto a la intensamente hermosa Ava Gardner, catapultada al estrellato luego de este rol –Lancaster tardó un poco más, ya que su papel de ex boxeador bruto no sirvió para convertirlo automáticamente en un actor realmente masivo– hay que notar que luego volvió a interpretar a otras heroínas de Hemingway en **The Snows of Kilimanjaro** (Henry King, 1953) y **The Sun Also Rises** (H. King, 1957). Una leyenda asegura que el escritor quedó especialmente encantado con su trabajo en **The Killers**, ocupándose de que ella obtuviera los papeles en esos dos films.

Una de esas extrañas vueltas de tuerca del destino: en un primer momento Hellinger le había ofrecido la dirección de **The Killers** a Don Siegel. Por algún motivo el futuro director de **Dirty Harry** no pudo aceptar este proyecto –otras fuentes aseguran que en realidad el productor pensó que Siodmak haría mejor el trabajo y retiró la oferta a Siegel, que por entonces no era un director muy experto–, pero dos décadas más tarde sí aceptó realizar un *remake* diseñado originalmente para la pantalla chica. La inusitada violencia de la segunda versión de **The Killers** provocó que finalmente el telefilm de Siegel fuera estrenado en los cines (además, corría 1964 y el asesinato de Kennedy estaba demasiado fresco para dar un film así por TV). Dado su origen televisivo, no tiene sentido comparar al film de Siegel con el de Siodmak. En general se lo recuerda por ser la última película de Ronald Reagan, en el rol ocupado originalmente por Albert Dekker. A pesar de la presencia de pesos pesados como John Cassavetes y Lee Marvin, la que se roba la película es Angie



Dickinson, que recibe la que probablemente sea la trompada más brutal que le haya tocado a una mujer en la pantalla hasta ese momento.

Con respecto al trabajo de Siegel, es interesante su opción de convertir la *remake* en un film policial sin escenas nocturnas. Una gran parte de la acción transcurre a plena luz del día y, más que típicos hampones, los villanos parecen ejecutivos. Este detalle quizá pueda verse como otra variante sobre los *pods*, aquellos siniestros pero tan familiares usurpadores de cuerpos de su **Invasion of the Body Snatchers**.

Diego Curubeto

THE BIG CLOCK (*El reloj asesino*, 1948) *Dir:* John Farrow. *arg:* novela de Kenneth Fearing. *g:* Jonathan Latimer. *fot:* John F. Seitz. *con:* Ray Milland, Charles Laughton, Maureen O'Sullivan, George Macready, Rita Johnson, Elsa Lanchester, Henry Morgan. *prod:* Richard Maibaum x Paramount. 95'.

La primera referencia que viene a continuación del nombre de John V. Farrow, es que es el padre de Mia Farrow (que debutó en cine en la última película de su papá, **John Paul Jones**, filmada en 1959). Luego se dice que fue el marido de la madre de Mia Farrow, es decir, Maureen O'Sullivan, también conocida como Jane en las películas de Tarzán que Johnny Weismuller hizo para la MGM (luego hubo otra Jane). Recién después se habla de las películas de John Farrow.

Todo esto casi siempre es así, salvo que uno haya visto **The Big Clock**. En este caso, uno olvida todas las referencias familiares para ubicar a Farrow como el director de uno de los *thrillers* más diabólicamente geniales y enervantes que jamás hayan surgido de Hollywood. La frase publicitaria usada en el estreno original norteamericano de 1955 sigue resultando adecuada: "*La más extraña y salvaje cacería humana de la historia*".

La trama no tiene desperdicio, y posiblemente por eso se volvió a usar en la interesante *remake* de Roger Donaldson **No Way Out** (*Sin salida*, 1987) con Kevin Costner y Gene Hackman. Laughton es un demente, sádico y todopoderoso magnate de la prensa. Quien fuera el mejor Nerón de Hollywood (en **The Sign of the Cross** de De Mille) aparece más repugnante que nunca a las órdenes de Farrow. El primer plano de Laughton cuando asesina a su amante tiene un rictus subhumano simplemente imposible de encontrar en ninguna otra película, ni siquiera en otra de sus actuaciones. Ese primer plano de Laughton, exhibiendo en un solo gesto toda la miseria que puede esconder un hombre, basta para considerar a **The Big Clock** una película única. Pero lo más increíble es que en ese momento recién empieza lo mejor. Ray Milland es el explotado editor de la revista de crímenes de Laughton, que justo antes de irse de vacaciones por primera vez en su vida (y con la esposa de Farrow, Maureen O'Sullivan) debe asumir una tarea de último minuto: llevar una investigación privada sobre el asesinato que cometió Laughton. Lo malo para el pobre Milland es que como él también estuvo en la escena del crimen, todas las pruebas que va descubriendo tienden a incriminarlo a él y no a su jefe. Las penurias del protagonista consiguen elevar a su máxima potencia al eterno tema hitchcockiano del falso culpable.

Para que todo quede en familia, Elsa Lanchester –novia de Frankenstein y esposa de Laughton, es decir, prácticamente lo mismo– también aparece en medio de la película en un papel especialmente divertido y excéntrico. Un villano secundario muy eficiente es George Macready, que ya había hecho lo suyo en **Gilda**. En una escena aparece un habitante de la Babilonia Gaucha, el argentino Barry Norton –nacido Alfredo Birabén– más conocido como el Jonathan Harker del **Drácula** hispano de la Universal, y el único compatriota que tuvo la ocasión de aparecer, aunque sea un instante, en películas de Hitchcock, Ford, Murnau, Wellman, Walsh, Capra, Sternberg y Cecil B. De Mille.

Volviendo a John Farrow, **The Big Clock** quizá sea su mejor trabajo, pero no es su única buena película. Algunos títulos para recomendar: **China** (1943, con Alan Ladd, Loretta Young y William Bendix luchando contra los japoneses, y un alucinante *travelling* copiado palmo a palmo por Coppola en **Apocalypse Now**), el primitivo ejemplo de cine catástrofe **Five Came Back** (1935, con Lucille Ball, Chester Morris y John Carradine) y su *remake* **Back From Eternity** (también para la RKO y con misteriosos cazadores de cabezas amazónicos, pero esta vez en 1956 con Robert Ryan, Anita Ekberg, Rod Steiger y Gene Barry), la extrañísima comedia negra policial **His Kind of Woman** (1951, proyecto favorito de Howard Hughes con Robert Mitchum, Jane Russell, Vincent Price, Charles McGraw, Raymond Burr y Jim Backus por el que pasaron varios otros directores, especialmente Richard Fleischer), el divertido *western* **Copper Canyon** (1950) con un curioso Ray Milland vaquero junto a Hedy Lamarr, y el legendario *western* 3-D **Hondo** (1953) con un reparto algo ecléctico: John Wayne, Geraldine Page, Ward Bond, James Arness y la perra Lassie.

Farrow también escribió –y codirigió sin ser acreditado– la especialmente violenta **Tarzan Escapes** (Richard Thorpe, 1936), durante cuyo rodaje

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

tuvo su primer encuentro cercano con Jane.

Diego Curubeto

RANSOM (*Rescate*, 1956) *Dir:* Alex Segal. *libr:* Cyril Hume, Richard Maibaum. *fot:* Arthur Arling. *con:* Glenn Ford, Donna Reed, Leslie Nielsen, Juano Hernández. *prod:* Nicholas Nayfack x M.G.M. 109'.

"¡Esto es lo más cerca que llegarán de este dinero!"

Leemos en el mito clásico que Hades, señor de las profundidades, secuestra a la bella Core llevándola al infierno, es decir, su propia morada. Démeter, madre de Core, es conducida a otro tipo de infierno: el de la desesperación y la angustia frente a la suerte de su hija.

En **Ransom**, y en su *remake* de 1996, el padre de una criatura secuestrada sufre un infierno adicional: el de afrontar casi en total soledad la opinión adversa de la sociedad, que no acepta su decisión de no pagar el rescate exigido. Esa decisión no surge de una falta de recursos económicos, ya que el hombre posee su fortuna, sino a modo de peligrosísima y última jugada: transformar ese dinero en el arma que permita rescatar a su hijo con vida.

En la nueva versión el protagonista llega a la misma decisión pero por otro camino, luego de que un intento fallido de pagar le hace tomar conciencia de que la suerte de su hijo está echada. En la primera versión, en cambio, jamás se dan a conocer las intenciones últimas de los secuestradores. En ambos casos resulta curiosa la casi nula participación que tiene la madre en la toma de tan crucial decisión: si bien en la nueva su oposición es más notoria, esa iniciativa no pasa de una tibia maniobra para obtener por sus propios medios el dinero exigido.

Además de la aparición de teléfonos celulares, distorsionadores de voz y complejos sistemas de computación para evitar el rastreo de llamadas, la nueva versión plantea un par de interesantes variantes con respecto al original. Mientras en la primera la honorabilidad de las fuerzas del orden no es ni siquiera puesta en duda, en la segunda el autor intelectual del secuestro es un integrante de esas mismas fuerzas. Por otra parte, es llamativa la ineptitud que ostentan para resolver el caso tanto la policía de 1956 como el FBI de 1996.

También hay cambios en la definición del protagonista, que deja de ser el ciudadano ejemplar del original para convertirse en un exitoso magnate neoliberal que no duda en recurrir al soborno como herramienta del éxito. Mediante el uso de la televisión el protagonista anuncia su voluntad no sólo de no pagar, sino de transformar el dinero del rescate en una jugosa recompensa. En cámara aparece la suma exigida, para despertar la codicia de los televidentes. La estrategia finalmente resulta y el niño es recuperado, sin violencia en la versión de Alex Segal y con cuatro muertos en la de Ron Howard. A esa cifra se sumará luego el policía corrupto que no duda en traicionar a sus compañeros para reclamar la recompensa.

En ambas películas los protagonistas reflexionan sobre el peligro que supone haber alcanzado tan alta posición social, ya que el secuestro nunca hubiese ocurrido de no ser por ella. Pertenecer tiene sus privilegios.

Gustavo Sigal

4. EL SIGNO DEL LEON

La productora Eagle-Lion tuvo una existencia breve pero intensa. Surgió por la iniciativa combinada del productor y distribuidor inglés J. Arthur Rank y del magnate ferroviario Robert Young, dueño de la PRC, y en algo menos de cinco años produjo una larga lista de films de bajo presupuesto. De esa lista, los policiales destacaron desde un principio, ya sea por una sostenida intensidad aplicada desde la realización, por el disimulo creativo de la escasez de recursos o por la solvencia extraordinaria del fotógrafo húngaro John Alton[2], que trabajó en muchos. No todos fueron éxitos comerciales, aunque atrajeron un considerable consenso crítico para la empresa. Con el tiempo se volvieron legendarios, porque además no se los podía ver en ningún lado. En cineclubes porteños pueden revisarse **Canon City**, rescatada en 16mm. por el coleccionista Fabio Manes y **He Walked By Night**, que apareció en la cinemateca del Cineclub Núcleo. Nos quedamos con las ganas de revisar **La cicatriz** (*The Scar / Hollow Triumph*, Steve Sekely-1948), un *noir* increíblemente bueno producido y protagonizado por Paul Henreid, con luz de Alton.

T-MEN (*Mala moneda*, 1947) *Dir:* Anthony Mann. *arg:* historia de Virginia Kellogg. *g:* John C. Higgins. *fot:* John Rey. *con:* Dennis O'Keefe, Alfred Ryder, Mary Meade, Wallace Ford, Charles McGraw, Herbert Heyes. *prod:* Aubrey Schenck x Eagle-Lion. 91'.

El *police procedural* o policíaco documental fue una nueva corriente del cine policial que surgió en la segunda mitad de los '40, bajo el impulso del productor Louis de Rochemont, antes productor del noticiero **March of Time**. con un fin puramente propagandístico, dedicado a contrarrestar la pobre reputación que las instituciones oficiales se habían ganado con tantos años de héroes marginales, el subgénero se abocó a seguir con minucia burocrática los procedimientos técnicos con que los agentes de la ley desbarataban las lacras sociales. Pero hubo una derivación inesperada, en la que el *police procedural* se fusionó con el *film noir*, y lo que parecía una contradicción original (la esencia anárquica del primero vs. la carga oficialista del segundo) terminó por despejar toda duda y concluir en que lo que el cine negro tocaba, cine negro se volvía.

A esa serie pertenece **T-Men**, que resultó un sorpresivo éxito para la pequeña compañía Eagle-Lion y supuso el pase a primera fila del director Anthony Mann. Una muestra contundente de lo que podía hacer la mejor clase B, **T-Men** asumía el formato de un (falso) documental sobre las actividades del Departamento del Tesoro de los Estados Unidos para erradicar diversos procedimientos delictivos, en especial la falsificación de dinero: la omnipresencia de una metálica voz en *off*, un "mensaje" inicial del director del Departamento explicando a cámara las funciones de la institución, *inserts* recurrentes del exterior del edificio central. A partir de ahí, la anécdota (basada en hechos reales) tomaba vuelo propio y se concentraba en una intriga absorbente, cuya tensión y concisión narrativa lucen aún más eficaces si se las compara con pastiches contemporáneos a lo **Misión imposible**.

Primero en Detroit, luego en Los Angeles, los agentes Dennis O'Keefe y Alfred Ryder siguen las pista a una cadena de falsificadores, para lo cual se hacen pasar por gángsters que han robado del Departamento del Tesoro las matrices para imprimir billetes de diez dólares. Es así que, por el camino, se van cruzando con una serie de personajes de variada calaña, cada cual con su paranoia, que perfectamente podrían haber inspirado a la galería extravagante que encontró más tarde el joven Van Stratten antes de llegar a Mr. Arkadin. El director Mann tuvo un aliado insuperable en el fotógrafo John Alton para generar imágenes amenazantes de esa trayectoria y esos personajes, ya fuera en calles nocturnas o en habitaciones apretadas, aunque la generosidad de escenas memorables compromete a todos los rubros: el asesinato del informante traidor en un baño turco, el encuentro callejero que puede develar la verdadera identidad de uno de los agentes, el silencio con que O'Keefe debe presenciar el asesinato de su compañero, el climax de violencia en un barco encallado.

De toda la peripecia surge un extraño paradigma, como el de Alicia a través del espejo, que por un lado desvanece la identidad de los agentes (la ley) y por otra fortalece la estructura feroz, primitiva, en la que se mueven los estafadores (el caos), poniendo en cuestión no sólo aquella dicotomía de los bandos sino también trastocando las intenciones formales de la propia película: esto no es propaganda; esto es *film noir* en estado puro. ▶

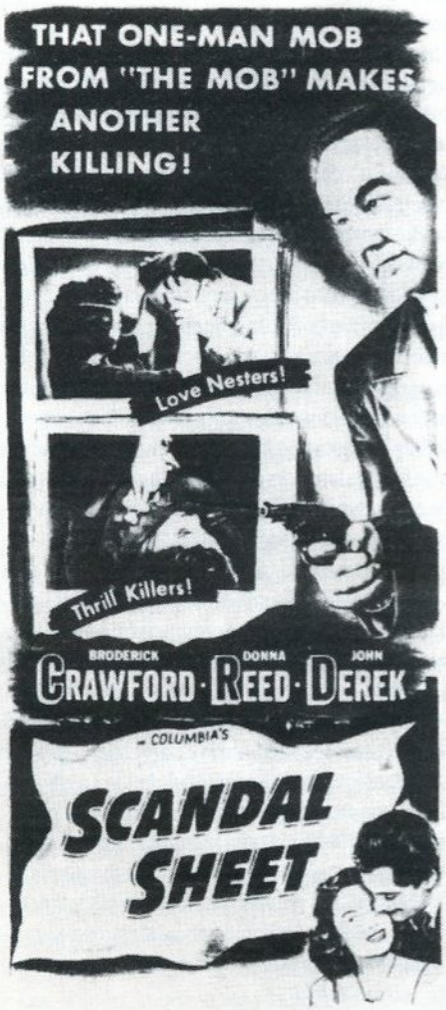
Álvaro Buela

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

HE WALKED BY NIGHT (*El demonio de la noche*, 1948) *Dir:* Alfred Werker (y, sin figurar, Anthony Mann). *arg:* Crane Wilbur. *guión:* John C. Higgins, Crane Wilbur. *diálogos adicionales:* Harry Essex. *fot:* John Alton. *con:* Scott Brady, Richard Basehart, Roy Roberts, Whit Bissell, Jimmy Cardwell, Jack Webb. *prod:* Robert Kane x Eagle-Lion. 79'.

El film recorre la carrera de un criminal desde que la policia se entera de su existencia y comienza a buscarlo. No es un criminal común, ni tampoco un demente, sino un individuo de gran inteligencia, sangre fría y métodos tan precisos como complejos. Hay una introducción laudatoria de la actividad policial que es un problema, pero resulta necesaria para justificar lo que viene después, porque la película se detiene tanto en el retrato del criminal y en la descripción de sus métodos, que sin ese énfasis inicial seguramente habría encontrado problemas para exhibirse. De entrada, Richard Basehart[3] hace a su criminal mucho más interesante que Scott Brady a su contraparte legal. Casi no necesita diálogos para lograrlo y, de hecho, la escena de mayor intensidad es completamente muda: tiene lugar cuando Basehart, herido, se extrae una bala del abdomen.

Para equilibrar los tantos el film describe cómo se arma un identi-kit a partir de la descripción conjunta de varios testigos oculares, el tipo de insospechadas pistas que puede proporcionar el laboratorio y la clase de esfuerzo que requiere lograr que las listas de sospechosos se vuelvan menos voluminosas. Pero por otra parte se subraya que la fuerza pública se ocupa del caso sólo desde que muere un agente, y con ese dato los libretistas Crane Wilbur y John C. Higgins se permiten dudar con elegancia de que vaya a subsistir el mismo celo, si mediasen otras circunstancias.



Werker es el único director acreditado pero buena parte del film fue realizada por Anthony Mann. El final en las alcantarillas de la ciudad se adelanta a **El tercer hombre** y obliga a citar una vez más al milagroso fotógrafo John Alton. En el papel de un encargado del laboratorio se lo puede ver a Jack Webb, quien tomó de este film su inspiración para luego crear y protagonizar la serie *Dragnet*, que hizo historia en la TV norteamericana.

Fernando Martín Peña

CANON CITY (*Un rayo de libertad*, 1948) *Dir:* Crane Wilbur. *libr:* Crane Wilbur. *fot:* John Alton. *con:* Scott Brady, Jeff Corey, Whit Bissell, Stanley Clements, Ralph Byrd, DeForest Kelley. *prod:* Robert T. Kane x Eagle-Lion. 82'.

El 30 de diciembre de 1947 una docena de presos escaparon espectacularmente de la penitenciaría de Canon City, Colorado. Todos ellos fueron capturados o muertos en unos pocos días y la historia fue escrupulosamente recreada para la pantalla en unos pocos meses. El director Wilbur y el fotógrafo-mago John Alton se trasladaron a Canon City para rodar la película en las locaciones reales y hasta lograron que el director de la prisión, un señor llamado Roy Best, hiciera de sí mismo en el film. De nuevo hay un narrador omnisciente que abusa del tono apologético, pero eso no empaña la intencionada objetividad de la puesta en escena. Como en **El demonio de la noche**, hay una fascinación por el detalle de los procesos, en este caso los que pergeñan los convictos para fugarse más que los de la policía para atraparlos. El grupo de convictos no está estereotipado y lo único que tiene en común es el deseo de libertad. Un plus dramático, presumiblemente también tomado de la realidad, es la situación del convicto Sherbondy (Scott Brady), que se ve arrastrado a la fuga por circunstancias que lo superan.

Junto a Brady hay algunos notables: Ralph Byrd había sido algunos años antes el mejor rostro posible para Dick Tracy en varias series en episodios y en un par de largometrajes; Whit Bissell fue un actor de carácter recurrente que luego alcanzó la inmortalidad como el oficial a cargo del *Túnel del tiempo*, la serie de Irwin Allen; DeForest Kelley hizo bolos durante décadas hasta que el destino le sonrió y Gene Rodenberry le ofreció el rol del Dr. "Bones" McCoy en *Star Trek*. Por su parte, el libretista, actor y director Crane Wilbur tenía demasiados años en el oficio cuando hizo su aporte al *film noir* escribiendo y dirigiendo para la Eagle-Lion: en su currículum figuraba nada menos que el rol protagónico masculino del serial **Los peligros de Pauline** (Louis Gasnier, 1915) junto a la legendaria Pearl White.

Octavio Fabiano

RAW DEAL (*Pasiones de fuego*, 1948) *Dir:* Anthony Mann. *arg:* Arnold Armstrong, Audrey Ashleyt. *g:* Leopold Atlas, John C. Higgins. *fot:* John Alton. *con:* Dennis O'Keefe, Claire Trevor, Marsha Hunt, John Ireland, Raymond Burr, Whit Bissell. 79'.

"*-La próxima vez que me visite no use ese perfume.*

-¿Por qué no?

-Porque no ayuda a que un hombre mantenga su buena conducta."

A diferencia de **T-Men**, **Canon City** y **He Walked By Night**, este film prescinde de casi toda descripción del accionar de la ley. La voz en *off* de Claire Trevor, sobre una ominosa queja de Theremin, indica que el punto de vista será femenino, decisión poco usual en el género. Ese punto de vista tiene más que ver con un tono buscado por Mann que con alguna funcionalidad narrativa: de hecho, Trevor, por el lugar que ocupa como personaje, no tiene manera de enterarse de muchos sucesos que aparecen en su relato. Sin embargo, el sexo de su mirada es importante.

Como lo evidencia la mayor parte de su obra posterior, y en particular sus *westerns* con James Stewart, al realizador le atraía elaborar con singular cuidado las razones emotivas por las que un personaje se veía involucrado en determinada historia. Esas razones emotivas, casi siempre vinculadas con el pasado, aportan densidad a los personajes pero además permiten una singular empatía con ellos porque suelen ser esenciales, universales. El atractivo de **Raw Deal** se sustenta en esa característica, cuyo tratamiento la aparta del grueso del *noir*.

O'Keefe se encuentra dividido entre Trevor, la mujer que lo ha dado todo por él, y Marsha Hunt, que simplemente es la mujer de su vida. Ninguna de las dos es una *femme fatale* y las dos están enamoradas. Dejar a una supone recibir el indecible peso de la culpa y morir en vida; dejar a la otra supone perder el deseo y morir en vida. La peripecia argumental incluye la traición de un ex secuaz, una fuga de la cárcel, una emboscada mortal y 50.000 dólares, pero todo ello circula por detrás de esa cuestión central, puramente emocional. Frente a un reloj, en una escena magistral, Trevor resuelve el dilema de O'Keefe y es entonces cuando finalmente se justifica de sobra la elección de su punto de vista.

Fernando Martín Peña

5. EL TOQUE KARLSON

Se llamaba en realidad Philip N. Karlstein, nació en 1908 y falleció en 1986. Fue un narrador nato, de batalla, que resultó encontrarse a sus anchas en el *noir* nítido y violento de los '50. Su estilo seco y de fuerte impacto se vincula con el de su contemporáneo Sam Fuller, aunque a diferencia de él nunca parece haber querido imponer su personalidad por encima de su profesionalismo. Las siguientes deben contarse entre sus mejores películas:

SCANDAL SHEET (*Página negra*, 1952) *Dir:* Phil Karlson. *arg:* novela de Samuel Fuller. *g:* Ted Sherdeman,

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

Eugene Ling, James Poe. *fot:* Burnett Guffey. *con:* Broderick Crawford, Donna Reed, John Derek, Rosemary DeCamp, Henry Morgan. *prod:* Edward Small x Columbia. 82'.

KANSAS CITY CONFIDENTIAL (*Los cuatro desconocidos*, 1952) *Dir:* Phil Karlson. *arg:* Harold Greene y Rowland Brown. *g:* George Bruce y Harry Essex. *fot:* George E. Diskant. *con:* John Payne, Coleen Gray, Preston Foster, Lee Van Cleef, Neville Brand, Jack Elam, Dona Drake. *prod:* Edward Small x United Artists. 98'.

THE PHENIX CITY STORY (*Ciudad del vicio*, 1955) *Dir:* Phil Karlson. *libr:* Crane Wilbur, Daniel Mainwaring. *fot:* Harry Neumann. *con:* John McIntire, Richard Kiley, Edward Andrews, Kathryn Grant. *prod:* Samuel Bischoff, David Diamond x Allied Artists. 100'.

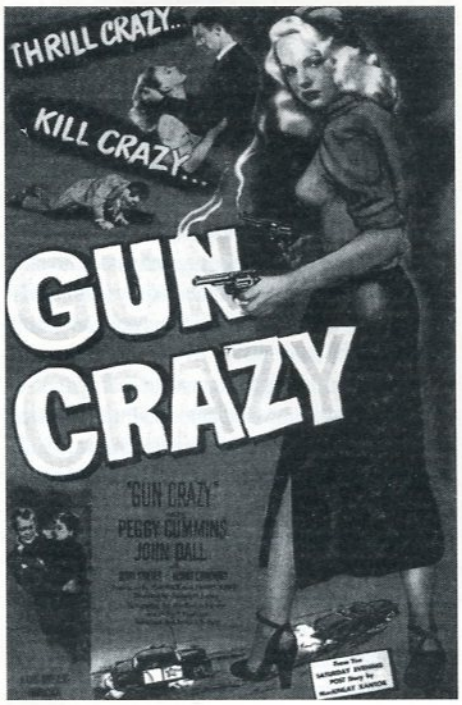
En **Scandal Sheet** Crawford está a cargo de la dirección editorial de un periódico sensacionalista, la escandalosa mierda que el título original vagamente disimula. Pero detrás de su éxito hay un pasado turbio y un día debe matar a una mujer para mantenerlo oculto. Derek, su mejor reportero, promueve esa muerte a la primera página y emprende una investigación que Crawford no podrá evitar. Primero por temor a incriminarse y luego porque descubre que la noticia vende. Después de todo, Crawford resulta un auténtico vocacional y por eso promueve enormes titulares con cada nueva pista que Derek descubre. Sabe que al hacerlo contribuye a su propia captura y que tendrá que salir a matar para evitarla, pero la tirada aumenta y eso lo impulsa a seguir.

El tema provenía de la novela *The Dark Page* (1944) de Samuel Fuller, que había trabajado bastante tiempo en el ambiente de la prensa amarilla. Al preferir las tensiones que vive Crawford antes que la violencia física, la adaptación respeta una de las constantes de Fuller. También evoca su presencia en el fotógrafo que interpreta Morgan, mascando un permanente habano.

Con un signo de exclamación que sólo enfatiza sus malas intenciones, Maltin dice que "*¡Seguro que Tarantino vio* ***Kansas City confidential*** *antes de escribir* ***Perros de la calle****!*". Seguro que la vio, pero la verdad es que la relación entre ambas películas no es tan estrecha como podría inferirse *a priori* de semejante afirmación.

Karlson abre el film con una magistral escena sin diálogos que establece las razones de la intriga. Preston Foster tiene un plan y lo prepara en silencio. Desde una ventana ubicada frente a un banco observa cada movimiento y lo tilda en una lista. Después convoca a tres pistoleros (Elam, Brand, Van Cleef) y los suma al plan, tomando la precaución de presentarse siempre enmascarado y de impedirles que se vean entre sí. El asalto sale bien y los ladrones se dispersan con la consigna de reencontrarse para repartir el botín, mientras un ex presidiario sin relación con ellos va a dar a la cárcel a causa de una pista falsa.

Un acierto mayor fue no revelar de entrada todo el plan de Foster ni sus motivaciones, que el espectador deberá ir descubriendo de a poco. Eso permite que el punto de vista del relato se alterne entre dos personajes principales, en este caso Foster y ex presidiario, duplicando los focos de interés. El mismo procedimiento funciona en **Página negra**, donde el espectador se ve obligado a seguir al mismo tiempo los progresos del reportero y los esfuerzos de su jefe para cubrirse. Como ese film, **Kansas City confidential** es un modelo en cuanto al modo de distribuir la información y caracterizar a sus protagonistas, a lo que contribuye un elenco de especial solidez pero también la economía visual característica del realizador. Al comienzo, por ejemplo, le alcanzan un par de planos y la calidad de los rostros para contraponer el irritante nerviosismo de Elam al enigmático aplomo de Foster. El espectador sabe que la personalidad del primero se agota en esa superficie, así como se interesa en explorar la del segundo, que se mantiene secreta.



Después de una primera hora impresionante, Karlson diluye un poco el ritmo en la segunda parte, reiterando situaciones más o menos predecibles. Los sudorosos rostros en tensión de los protagonistas se vuelven casi un lugar común hasta que el último tramo recupera el vigor del comienzo. De todas maneras hay que reconocer que la adición de las bellísimas Coleen Gray y Dona Drake en el segmento más flojo, contribuye decisivamente a disimular toda derivación.

The Phenix City Story comienza con un prólogo documental que dura trece minutos, porque los hechos fueron reales: la ciudad era un infierno de corrupción, juego, prostitución y muerte. La trabajosa solución supuso una intervención militar. Un año más tarde, Phil Karlson y su equipo se trasladaron a Phenix City y rodaron este film, sobre un guión de Crane Wilbur, que ya tenía detrás suyo experiencias semidocumentales en la Eagle-Lion, y Daniel Mainwaring, que tenía detrás suyo esa maravilla que fue **Traidora y mortal**.

Karlson no construyó un solo decorado y trabajó todo el film con planos largos, sin destacar rostros, ni evitar el diálogo cotidiano. A la hora de describir la violencia no hubo concesiones: un hombre es golpeado hasta la inconsciencia, el protagonista resulta baleado a quemarropa, un niño ciclista es atropellado por un automóvil, una niña es asesinada a modo de advertencia: "*Esto les sucederá a sus hijos*". La cámara no se aparta en ninguno de esos momentos.

Cierta moralina domina el final, con el regreso del orden y la fe en las instituciones, pero Karlson y los suyos han descripto ya en detalle el proceso de corrupción e insinuado que Phenix City fue un caso extremo pero no único. En realidad, a las instituciones les importa poco, como queda lateralmente subrayado cuando apelan con insistencia a la conciencia individual del espectador. Como dijo el crítico Mark Bergman, citado por Francois Guerif, "***The Phenix City Story*** *no es la celebración de la democracia americana que anuncia el prólogo. Es más bien un cáustico comentario sobre la América de postguerra... La paz y la libertad están más lejos que nunca*".

Fernando Martín Peña

6. EL REGRESO DEL GANGSTER

Uno de los pocos *noirs* optimistas del ciclo fue **Key Largo** (*Huracán de pasiones*, John Huston-1948), donde, partiendo de una obra teatral de Maxwell Anderson, se expresaba la necesidad de superar la apatía de la posguerra. Esa falta de compromiso derivaba, según Anderson, en un caldo de cultivos propicio para la propagación del fascismo y sus miserias, representadas en la obra por el crimen organizado. Cuatro años después, el *western* **High Noon** (de Fred Zinnemann) denunciaba que esa falta de compromiso persistía: nadie acudía en ayuda del sheriff Will Kane así como nadie socorría a las víctimas de la Caza de Brujas. Al mismo tiempo, el *film noir* realizaba sus películas más potentes precisamente sobre el crimen organizado, comenzando por la impresionante **The Enforcer** (Bretaigne Windust y Raoul Walsh-1950). Otros ejemplos:

THE BIG COMBO (*Gángsters en fuga*, 1955) *Dir:* Joseph H. Lewis. *libr:* Philip Yordan. *fot:* John Alton. *con:* Cornel Wilde, Richard Conte, Brian Donlevy, Jean Wallace, Robert Middleton, John Hoyt, Lee Van Cleef, Earl Holliman, Ted de Corsia, Whit Bissell. *prod:* Sidney Harmon x Allied Artists. 89'.

"*El primero es el primero,*
el segundo es nadie".

Este pequeño film está tan bien hecho que da lástima puntualizar su poca sustancia. Es nada más que un asunto de gángsters, muy corto de anécdota, donde el detective Cornel Wilde procura arrinconar con pruebas al magnate Richard conte, patrón de una organización delictuosa, y sólo lo consigue cuando el villano empieza a matar testigos de crímenes anteriores. Sobre la trama convencional hay que agregar alguna debilidad de fondo, como la vaguedad con que el film caracteriza a la corporación en cuestión, y como el innecesario apunte de ro- ▶

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

mance entre el detective Wilde y la amante del villano (Jean Wallace), un dato señalado por el film con tanta sobriedad que bien pudo prescindir de él.

Material aparte, la forma cinematográfica es espectacular y requiere un nuevo examen. La virtud no es solamente cinematográfica, aunque sea el mérito más aparente y aunque la labor de John Alton pudo dejar una marca en su momento. En la caracterización de personajes el libretista ha señalado rasgos peculiares para tipos principales y secundarios: el escaso sueldo que se le paga al policía, el arribismo jactancioso del villano, la sordera y la necesidad de un audífono para su lugarteniente Brian Donlevy, la resignación ante la muerte con que un antiguo rival del villano espera a su verdugo (cinco minutos magistrales por Ted de Corsia), el gesto calculador e inquisitivo con que otro de los cómplices (John Hoyt) recibe las preguntas policiales. Y sobre la caracterización nítida de los personajes, ampliada a cada figura del elenco, debe señalarse la estructura del relato, descompuesto en escenas breves e intensas, cada una de ellas pensada como un golpe emocional. La aplicación a Conte de un detector de mentiras ocasiona una serie de preguntas y respuestas cortantes, formuladas con tanto ritmo de diálogo como de cámara y sonido, con pausas elocuentes. La tortura que los delincuentes infieren a Cornel Wilde es un refinamiento de crueldad, con un audífono colocado en su oído y el suministro de música y gritos hasta un sufrimiento inexpresable. La muerte de John Hoyt está lacónicamente expresada con dos tiros que se oyen tras una puerta, sin más comentario; la derrota final de Richard Conte es un virtuosismo de cámara e iluminación, con focos y balazos que lo arrinconan contra una pared; la muerte de sus lugartenientes, provocada por él mismo, es la sorpresiva explosión de una bomba, irónicamente ofrecida un minuto antes como si fuera un agradable regalo; la imagen siguiente a esa explosión redobla aún la ironía cuando muestra a Conte saboreando manjares. Y desde luego no puede olvidarse la muerte de Brian Donlevy, al que la piedad de su asesino priva del audífono para que no escuche las balas: esa imagen es subjetiva, muda e impresionante.

Hay muchas otras cosas pensadas e intensas en el film, que en parte se expresan por la inventiva argumental (es un buen rasgo psicológico, por ejemplo, que Conte busque intermediarios para hablar con el detective, aunque lo tiene delante), en parte por la formidable atención fotográfica a los primeros planos de todo detalle, sea un rostro, un revólver o un plato de comida, y en parte por el énfasis musical, con una partitura moderna e incisiva en la que David Raksin introdujo un melancólico tema para saxo soprano. El conjunto tiene el relieve propio de un grupo de artesanos que han vivido en Hollywood durante muchos años y que un día se juntan para hacer un film a su gusto.

Homero Alsina Thevenet

THE RISE AND FALL OF LEGS DIAMOND (*Fin del rey del crimen*, 1961) *Dir:* Budd Boetticher. *libr:* Joseph Landon. *fot:* Lucien Ballard. *con:* Ray Danton, Karen Steele, Elaine Stewart, Jesse White, Robert Lowery, Warren Oates. *prod:* Milton Sperling x United States/ Warner Bros. 101'.

Tras realizar su famosa serie de *westerns* con Randolph Scott, el realizador Budd Boetticher decidió cambiar bruscamente de género y realizó este policial a la antigua, no sólo porque está ambientado en los años de apogeo del gangsterismo, sino también porque reproduce la inmediatez y la funcionalidad del estilo que tenían los films policiales de la Warner en los años '30.

La historia de Legs Diamond fue real y para contarla Boetticher tomó elementos de **Public Enemy** (W. Wellman, 1931) y **Scarface** (H. Hawks, 1932). Como les sucede a ellos, la perdición de Diamond llega cuando ya no puede confiar en nadie o, más bien, cuando todos en los que podía confiar se han distanciado o han sido muertos. Un cierto toque de humor compensa las tensiones del ascenso y el dolor de la caída, y en el logro de todos esos diversos climas resulta especialmente importante Ray Danton, actor de extraordinaria personalidad: "*Es un hombre que tiene un plan*", deduce el jefe mafioso sólo a partir del respeto que le produce la presencia de Diamond. "*Ahora el problema es saber cuál es*".

Octavio Fabiano

7. LOS MIL OJOS DE FRITZ LANG

El aporte al *noir* de este verdadero maestro no se limita a estos dos títulos, desde luego, pero ambos siguen siendo hasta la fecha los menos vistos de su filmografía.

WHILE THE CITY SLEEPS (*Mientras duerme Nueva York*, 1956). *Dir:* Fritz Lang. *libr:* Casey Robinson, *sobre novela de* Charles Einstein (*The Bloody Spur*). *fot:* Ernest Laszlo. *con:* Dana Andrews, Howard Duff, Ida Lupino, Thomas Mitchell, George Sanders, Rhonda Fleming, James Craig, Vincent Price, John Barrymore, Jr. *prod:* Bert E. Friedlob x R.K.O. 100'.

BEYOND A REASONABLE DOUBT (*Más allá de la duda*, 1956). *Dir:* Fritz Lang. *libr:* Douglas Morrow. *fot:* William Snyder. *con:* Dana Andrews, Sidney Blackmer, Philip Bourmef, Joan Fontaine. *prod:* Bert E. Friedlob x R.K.O. 80'.

Las últimas dos películas de Fritz Lang en Estados Unidos pueden verse como un cine negro de segunda generación, emparentado con el núcleo del género –que el propio Lang había contribuido a fundar con títulos como **The Woman in the Window**, **Scarlet Street** o **Secret Beyond the Door**– por el desencanto más que por afinidades puramente formales. Lejos de planos expresionistas y de iluminaciones ominosas, tanto **While the City Sleeps** como **Beyond a Reasonable Doubt**, ambas de 1956, tienen una superficie aséptica, funcional, casi de telefilm, que contrasta con la despreciable fauna humana que se mueve en los argumentos y con los asesinatos que se conocen siempre por filtros mediáticos (diarios, radio, televisión).

Esa omnipresencia de los medios de prensa está justificada, en parte, porque ambas historias tienen como centro de la acción a periódicos con hambre de sensacionalismo y con guerras internas de poder (**While the City Sleeps**) o dirigidos por pseudodioses que se proponen cuestionar el extremo condenable de la justicia (la pena de muerte) mediante absurdos planes que, por estar incluidos en un film de Lang, terminan saliendo mal (**Beyond a Reasonable Doubt**). Pero el hecho de que el crimen tenga un valor meramente noticioso, sirviendo de combustible para la ambición personal de un grupo de periodistas, conlleva un cinismo servil que Lang se limita a retratar con elegante frialdad. Ni siquiera se toma la molestia de conseguir un mínimo de simpatía para su "héroe" (Dana Andrews en los dos casos, más inexpresivo que nunca, y por eso más laberíntico), tal vez porque considera que el capitalismo es incapaz de engendrar seres puros.

De manera que por entonces, en 1956, después de veinte años de hacer películas en Hollywood, Lang había llegado a un punto paradójico de su carrera. Por un lado había conseguido una economía expresiva que podía prescindir de todo efectismo, de todo truco narrativo, lo cual se tradujo en una forma apacible, "civilizada"; por otro, su visión de la sociedad norteamericana (incluida la industria del cine) se volvió tan ácida que le bastaba con mostrar a dos americanos atildados dialogando en un bar para hacer de ellos un par de sospechosos. Las damas no salían mejor paradas: cuando no era la insidiosa columnista (Ida Lupino) que intentaba corromper al hombre honesto (Andrews) mediante la seducción más burda, o la esposa adúltera (Rhonda Fleming) que engañaba a su marido con uno de sus empleados (James Craig), dándole un empujoncito hacia el ascenso (en **While the City Sleeps**), era la virginal noviecita (Joan Fontaine) que termina delatando a su prometido, dándole un empujoncito hacia la silla eléctrica (en **Beyond a Reasonable Doubt**). Para Lang, ahora las pesadillas tenían un aspecto de normalidad, de falsa corrección, lo cual las volvía aún más incómodas que cuando venían envueltas en sombras y en esteticismo irreal.

Como películas, tal vez no estén a la altura de sus títulos propiamente "negros", y mucho menos de la coherencia estilística que exhibía su magnífica **The Big Heat** (*Los sobornados*, 1953), verdadera síntesis entre el creador de climas amenazantes que había sido y el antropólogo distante que fue después. En todo caso, **While the City Sleeps** compone un retrato colectivo con increíble fluidez, define a sus múltiples personajes con pocos elementos, los conecta mediante sutiles movimientos de cámara o cortes precisos, y contiene una memorable escena de persecución en los túneles del metro que recuerda al viejo Lang, por la irrupción de lo salvaje en estado puro dentro de un contexto racional. Por su factura y ubicación en la anécdota, la escena puede tomarse casi como una incursión pasajera dentro de la mente del "asesino del lápiz del labios" (John Barrymore, Jr.), una suerte de hermano menor del psicópata de **M, el vampiro negro** (1931). La carga alucinatoria de las imágenes otor-

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

ga una dimensión adicional a una película compleja, profundamente nihilista, que Lang definió como *"un documento etnológico sobre el mundo de hoy"*.

Beyond a Reasonable Doubt debía ser un alegato contra la pena de muerte y una condena al manejo irresponsable de la información que detentan los directores de medios masivos. Pero un guión endeble –que apostaba todas las cartas al artificio y a una vuelta de tuerca final todavía más imposible– más las discrepancias durante el rodaje entre Lang y el productor Bert E. Friedlob –quien tuvo el dudoso honor de agotar la ya escasa paciencia del director y obligarlo a abandonar Hollywood– llevaron el asunto hacia una zona híbrida, entre el *thriller* más o menos convencional y la tibia denuncia. Lang hace lo que puede para controlar el disparate, dirige la historia con sobriedad, y disfruta con las viñetas protagonizadas por un par de bailarinas muy atorrantas, un remanso en medio de tanto acartonamiento, incluyendo el del elenco.

En diálogo con Peter Bodganovich, el director reveló que una vez culminado el rodaje dejó todo en manos del editor Gene Fowler, mandó al diablo a Friedlob (*"Estoy asqueado y harto de ti"*) y tomó una decisión irreversible: *"como no tenía la menor intención de morir de un ataque cardíaco, dije, 'Creo que dejaré esta carrera de ratas'. Y decidí no hacer películas aquí nunca más"*. No hizo películas allí nunca más.

Álvaro Buela

8. TODO MAL

¿Nihilismo? Tres ejemplos furiosos:

Gun Crazy (*Vivir para matar*, 1949) *Dir:* Joseph H. Lewis. *arg:* relato de MacKinlay Kantor. *g:* MacKinlay Kantor, Millard Kaufman. *fot:* Russell Harlan. con Peggy Cummins, John Dall, Berry Kroeger, Morris Carnovsky. *prod:* Frank y Maurice King x United Artists. 87'.

Hay unos quince minutos iniciales del protagonista niño, describiendo con precisión su innato amor por las armas. Cuando el juez lo condena al reformatorio por robar una pistola, la cámara avanza sobre su oreja, la voz se vuelve quejumbrosa, retumbante... y han pasado muchos años. Los testigos han declarado con decisión que Bart jamás mató nada, después de su primer pollito (increíblemente filmado; la pequeña ave parece el cadáver de un personaje importante). Ahora vuelve con el mismo amor por las armas (un maletín con una colección de pistolas) y el mismo rechazo por la muerte ajena: sólo dispara a objetos. Se reencuentra con sus viejos amigos, convertidos uno en periodista y el otro en sheriff, pero sobre todo conoce a Laurie, en el clima grotesco y excitante de un *carnival* (feria itinerante). Ella hace exhibición de tiro y Bart cae flechado, en una serie de tomas perfectas, articuladas a través de un duelo de puntería que se vuelve erótico y romántico.

Pronto la pareja, unida por un amor apasionado, se dedica al crimen por insistencia de Laurie (el otro título con que la película circuló en inglés fue **Mortal es la hembra**). El director Joseph H. Lewis transforma un guión misógico y sencillo en un film complejo, gracias al impresionante trabajo de cámara y la gran actuación de John Dall, que con un rostro arquetípico (flaco bueno, de sonrisa ganadora, que sabe ponerse serio y decidido) comunica cada cambio de ánimo, en especial el reconocimiento progresivo de que la pasión por Laurie lo va arrastrando por el camino que moralmente no desea. Una toma-secuencia, inolvidable por su sencillez, dura tres minutos y medio y describe, desde el interior de un automóvil, la llegada al banco a asaltar, el diálogo de Laurie con un policía, la entrada y posterior salida de Bart del banco y la fuga, con una fluidez narrativa que el montaje jamás habría logrado. Si la secuencia del *carnival* tenía el tono charro, barroco y absorbente de mucho cine o TV (**Freaks** o algunos episodios de *Dimensión desconocida*) el final en un pantano, donde el previsible destino alcanza a los amantes, mezcla el ámbito privilegiado del fantástico y el terror con el más puro, económico y eficaz lirismo. Cuando mucho después se estrenó **Bonnie and Clyde** (Arthur Penn, 1967) la *remake* quedaría mucho más pegada a la época (en niveles tan básicos como la ropa o la actuación), más "vieja" que este original de Lewis, un mago para sacar potencia expresiva a un bajo presupuesto, a lo largo de una docena de películas realizadas entre los años '40 y '50 en géneros como el *noir* y el *western*.

Elvio E. Gandolfo

CRISS CROSS (*Sin ley y sin alma*, 1949) *Dir:* Robert Siodmak. *arg:* novela de Don Tracy. *g:* Daniel Fuchs. *fot:* Franz Planer. *con:* Burt Lancaster, Yvonne De Carlo, Dan Duryea, Stephen McNally, Richard Long, Alan Napier, Tony Curtis. *prod:* Michael Kraike x Universal. 88'.

En general Robert Siodmak (1900-1973) es recordado por **Los asesinos**, por el alucinante *psycho-thriller* **The Spiral Staircase** (1946), por la muy divertida aventura con Burt Lancaster **The Crimson Pirate** (1952), por el estupendo *thriller* de gemelas con Olivia De Havilland **The Dark Mirror** (1946), el film de terror **Son of Dracula** (1943) con Lon Chaney Jr. como un vampiro bigotudo. Además, los cultores del *kitsch* agradecen su maravilloso engendro multicolor **Cobra Woman** (1944) con María Montez y Sabú.

Pero la filmografía de Siodmak debería revisarse. Hay una buena cantidad de sus películas que son muy interesantes. Habría que volver a ver películas no muy fáciles de encontrar, como **Phantom Lady** (1944), **The Strange Affair of Uncle Harry** (1945)[4], el intenso policial negro con Victor Mature y Richard Conte **Cry of the City** (1948) y otros films todavía menos conocidos como **The Suspect** (1944) con Charles Laughton tratando de matar a su mujer y **Deported** (1950) con Jeff Chandler como un gángster deportado a Italia al mejor estilo Lucky Luciano. ▶

Yvonne De Carlo y Burt Lancaster sostienen una relación demasiado pasional en la excelente e inmerecidamente olvidada *Criss Cross*, realizada por Robert Siodmak en 1949

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

Convendría volver a ver estas y otras películas porque podría suceder lo mismo que con la olvidada, **Criss Cross**. Al verla, uno encuentra una obra maestra que por algún motivo no recibió la atención que merecía por parte de los críticos e historiadores. A diferencia de la mayoría de las películas ya mencionadas, **Criss Cross** volvió a verse por dos motivos: la edición en láser en un doble programa con **Los asesinos**, y el hecho de que Steven Soderbergh filmara una *remake*, la interesante pero no demasiado necesaria **The Underneath**, que en Argentina se editó en video el año pasado.

En el momento de su estreno en los Estados Unidos no tuvo críticas demasiado favorables. A Burt Lancaster no lo conformó del todo, y la Universal recibió muchas quejas de la "Legión de decencia" por la manera demasiado explícita, casi didáctica, de describir un golpe criminal en sus más mínimos detalles. Ahora la película llama la atención por lo moderno de su planteo, especialmente en todo lo relacionado a la tortuosa relación entre Burt Lancaster y su ex mujer Yvonne De Carlo, que luego de volverlo loco para reconquistarlo, se casa repentinamente con el mafioso Dan Duryea –en uno de esos roles desagradables que hacía a la perfección–. La película comienza con Lancaster a punto de perpetrar una traición a la empresa de transporte de caudales para la que trabaja, momento en que el protagonista empieza a recordar la cadena de acontecimientos que lo llevaron a ese punto.

La relación adúltera entre Lancaster y De Carlo –una vez que ella ya está casada con Duryea– es llamativamente carnal y seguramente no le debe haber gustado nada a los decentes legionarios. Lo mejor es la manera sutil en la que Siodmak combina lo que en principio es un potente drama pasional, con la trama estrictamente policial que hacia la mitad de la película va cobrando fuerza hasta llegar a un final vertiginoso como pocos. Hay que reconocer los méritos de la trama de la novela de Don Tracy, especialmente en lo que tiene que ver con la vuelta de tuerca que convierte a Lancaster en héroe en lugar de criminal. La fotografía de Franz Planer y la música de Miklos Rozsa son dos elementos determinantes en la excelencia de esta película que ningún fan del cine negro puede dejar de ver al menos dos o tres veces. En el reparto necesario es destacar a Stephen McNally (como un policía insoportable) y al siempre secundario Alan Napier (Alfred en la serie *Batman*) como un curioso delincuente intelectual.

Diego Curubeto

KNOCK ON ANY DOOR (*Horas de angustia*, 1949) *Dir:* Nicholas Ray. *arg:* novela de Willard Motley. *g:* Daniel Taradash, John Monks, Jr. *fot:* Burnett Guffey. *con:* Humphrey Bogart, John Derek, George Macready, Allene Roberts, Dooley Wilson. *prod:* Robert Lord x Columbia. 100'.

Este poco conocido film de Nicholas Ray anticipa su posterior **Rebelde sin causa** en la preocupación por ofrecer algún retrato de la adolescencia problematizada y, si bien resulta bastante menos sutil, no por ello es menos potente. Bogart encabeza el elenco pero el verdadero protagonista es John Derek y el film tarda en recuperarse de esa desgracia. Sin embargo, Ray parece prematuramente consciente del valor simbólico de Bogart y lo utiliza de un modo más interesante que muchos de sus contemporáneos, aprovechando al máximo ese ícono que ya era su rostro. También lo coloca en situaciones poco usuales para lo que era su personaje. En una magistral escena inicial el abogado Bogart se resiste a aceptar la defensa de Derek, un joven criminal reincidente. Su mujer lo escucha y, sin decir una palabra, le devuelve una mirada de reprobación tan grave que Bogart no puede resistirse: "*Esta bien, está bien; lo defenderé. Cualquier cosa con tal de que te calles*". Poco después, Ray le hace desafiar las consecuencias de hacer lo correcto, como muchas veces hizo él mismo a lo largo de su vida: "*Pensábamos en incorporarlo como socio a nuestra firma*", le dicen sus jefes en el bufete. "*Pero si acepta este caso nada de eso sucederá*". Una sonrisa cansada le cruza el rostro mientras saca sus fósforos y sus cigarrilos: en la escena siguiente Derek ya tiene abogado.

Durante el juicio, Bogart repasará en sucesivos *flashbacks* el recorrido del joven y su progresiva caída social. Desde un punto de vista formal, al film le sobra mensaje y le falta el tono documental que se impondría en el siguiente lustro. Lo salva la audacia de Ray para proporcionar carne a sus personajes y un final intransigente que guarda implacable coherencia con el resto del desarrollo argumental.

Octavio Fabiano

9. SOLITARIO Y FINAL

THE CRIMSON KIMONO (*El kimono escarlata*, 1959) *Dir:* Samuel Fuller. *libr:* S. Fuller. *fot:* Samuel Leavitt. *con:* Glenn Corbett, James Shigeta, Victoria Shaw, Anna Lee, Paul Dubov. *prod:* S. Fuller x Globe/Columbia. 82'.

Cuando sus libretos se volvieron demasiado raros, Fuller abandonó los grandes estudios y se ocupó de producirlos por su cuenta, aun con presupuestos inexistentes. Este fue uno de los films que hizo en esas condiciones y tiene varias cosas raras. Empieza con el asesinato espectacular, nocturno, de una hermosa *stripper* en una avenida, pero pronto resulta evidente que eso no será lo importante. Corbett y Shigeta son amigos policías que investigan el crimen; Corbett es blanco y Shigeta es hijo de japoneses. Shaw es una joven pintora que puede conducirlos al asesino y deben protegerla. Ambos se enamoran y ella prefiere al japonés. A continuación se suceden las confusiones: Corbett tarda en comprender lo que ocurre y Shaw no es capaz de decírselo, Shigeta se siente inferior y agrede violentamente a Corbett. Todos se apresuran a tomar decisiones equivocadas. Mientras tanto, el crimen se resuelve casi por casualidad: la culpable había sido una mujer, con celos injustificados. No creyó en su marido y vio en su rostro sólo lo que quiso ver, en este caso una traición que no existió. Shigeta comprende que le ha pasado algo parecido y ofrece su mano a Corbett pero este lo rechaza. No porque no pueda perdonar su agresión, sino porque –sencillamente– no soporta haber perdido a Shaw. Shigeta y Shaw se besan. Tras ellos, se despliega la alegre agitación de una celebración oriental. Fin.

Este film tiene demasiada luz como para merecer con justicia el adjetivo *noir*, pero resume adecuadamente un recorrido genérico que llevó sus buenos veinte años: del clima sombrío creado en estudios, a la sencilla dureza de un ambiente real. De la densidad metafórica, genuinamente expresionista, con la que se insinuaba una sensación, al cross en la mandíbula que te baja los dientes. De la locura total, inexplicable, a la amenaza doméstica de una mujer celosa.

Fernando Martín Peña

Notas

1. Una elocuente prueba de ese culto fue una puntual *remake* de 1992, protagonizada por Tom Neal, Jr. Sus responsables declararon que una de las principales razones para rehacerla había sido la de volver a poner en circulación el original.

2. Alguna vez habrá que rendir debido tributo a John Alton, que se hizo famoso por la rapidez, economía y eficacia de sus métodos. Es posible que adquiriera parte de esa solvencia durante sus años en Argentina, tras verse obligado a realizar esforzadas proezas para que, por ejemplo, Libertad Lamarque pareciera una mujer interesante.

3. Después, Basehart se inmortalizó dos veces: la primera como el loco de **La strada** (Fellini, 1954) y la segunda como el capitán del submarino Seaview (el que hacía pip-pip-pip) en la serie de Irwin Allen *Viaje al fondo del mar*.

4. Sobre este curioso film, su productora Joan Harrison y la misteriosa aparición de Alfred Hitchcock en la banda sonora, ver *Film* nº 11.

BIBLIOGRAFIA

El cine negro americano, por François Guerif; Alcor, Barcelona, 1988.

Classics of the Gangster Film, por Robert Bookbinder; Citadel Press, New Jersey, 1985.

Diccionario del cine negro, por Javier Coma; Plaza y Janés, Barcelona, 1990.

Film Noir: A Comprehensive, Illustrated Reference to Movies, Terms and Persons, por Michael Stephens; McFarland, North Carolina, 1995.

A Pictorial History of Crime Films, por Ian Cameron; Hamlyn, Londres, 1975.

Colecciones de revistas *Sight & Sound*, *Films in Review* y *Focus on Film*.

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

TRAIDORA Y MORTAL

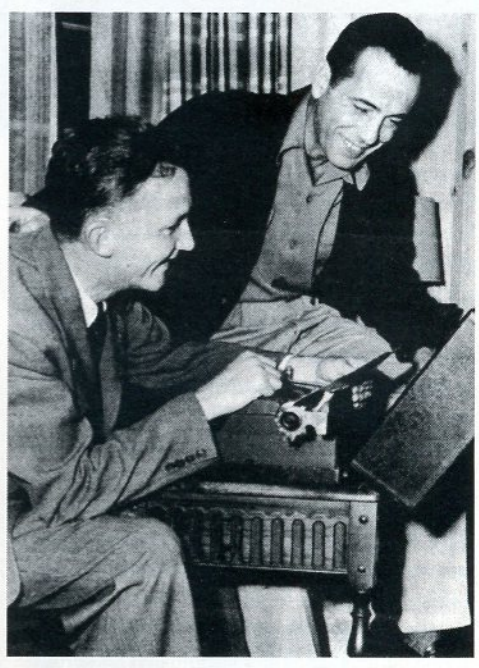
HORIZONTES DE SOMBRA

"La odian mis ojos, porque la miraron;
la odian mis labios, porque la besaron.
La odio con toda la fuerza de mi alma,
y es tan grande mi odio como fue mi amor".
Rencor (Charlo - Amadori)

Traidora y mortal, de Jacques Tourneur, es uno de esos films frente a los cuales uno se despoja de toda urbanidad: no hay dudas de que se trata del *noir* paradigmático, el que contiene a todos; la obra maestra del género, la que lo justifica; en realidad, la que justifica la existencia de un cine norteamericano. O mejor: la gran película de la historia de la producción audiovisual; una maravilla del arte universal contemporáneo, un hito en la Historia; el próximo Voyager surcará el cosmos emitiendo **Traidora y mortal** en forma ininterrumpida para que los extraterrestres mejoren su concepto de nuestra civilización. Descanso un ratito y sigo.

Como sucede con muchos guionistas importantes del cine clásico norteamericano, el nombre de Daniel Mainwaring (o su seudónimo Geoffrey Homes) no dice gran cosa. Su filmografía, en cambio, es más elocuente: además de **Traidora y mortal** (*Out of the Past*, 1947), Mainwaring escribió **The Lawless** (1950), estupendo y poco visto drama social de Joseph Losey, **The Tall Target** (Anthony Mann, 1951) y la implacable **The Phenix City Story** (Phil Karlson, 1955), además de contribuir de modo significativo al guión de la excelente **The Hitch-Hiker** (Ida Lupino, 1953). Dos constantes de las películas que escribió son, por un lado, su eficacia en la descripción de situaciones dominadas por la paranoia, y, por otro, su excepcional vigencia: si bien la mayor parte de sus guiones fueron escritos para películas independientes, que cuesta hallar, todas ellas han soportado estupendamente el paso de los años. Los mejores ejemplos de esa frescura deben buscarse en su intensa colaboración con Don Siegel. En orden cronológico, Mainwaring escribió para él **El gran robo** (*The Big Steal*, 1949), **Tumulto en Tokio** (*An Annapolis Story*, 1955), el superclásico **Muertos vivientes** (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956), **Caminos de sangre** (*Baby Face Nelson*, 1957) y **Balas de contrabando** (*The Gun Runners*, 1958).

Mainwaring (1902-1977) escribió varios novelas *noir* bajo el seudónimo Geoffrey Homes, que



POR FERNANDO MARTIN PEÑA

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

mantuvo cuando pasó escribir películas de bajo presupuesto a partir de 1941. Una de esas novelas fue la base de **Traidora y mortal** y se tituló *Build My Gallows High*, que se puede traducir al castellano literalmente como "Construye alto mi patíbulo", aunque así no suena ni la mitad de bien que en el original inglés. Mainwaring sostuvo una filiación a la izquierda que ayuda a definir las famosas y deliberadas ambigüedades de **Muertos vivientes**: acosado por la caza de brujas, Mainwaring estaba poniendo toda su propia angustia en ese film, aunque tuvo la astucia de saber ocultarlo en complicidad con el director Siegel. Según Joseph Losey, "*era un escritor muy subvaluado y un hombre noble; el macartismo lo lastimó tremendamente y además él se flageló con la bebida*". Eso explica una filmografía discontinua y accidentada, que además de los títulos citados incluyó algunos curiosos engendros como **Space Master X-7** (Edward Bernds, 1958; con Moe Howard) o la redacción de diálogos en inglés para algunos *peplum* italianos.

La amenaza del argumento incomprensible se ha cernido sobre tantos films negros, que uno se pregunta si entender lo que ocurre será verdaderamente importante. Porque perderse durante **Traidora y mortal** supone no encontrarse nunca más, y lo mismo pasa, por ejemplo, con **El halcón maltés**, **Se abre el abismo**, **Bésame mortalmente** y **Gángsters en fuga**. Algunas cosas son claras, sin embargo. En todas hay un duro: Mitchum, Bogart, Ralph Meeker y Cornel Wilde; en todas el duro enfrenta a un villano de cuidado: Sydney Greenstreet, John Ridgely, Kirk Douglas, Albert Dekker y Richard Conte; en todas el duro se cruza con una mujer increíble: Mary Astor, Lauren Bacall, Jane Greer, Gaby Rodgers y Jean Wallace. En todas el duro se basta a sí mismo. Menos en **Traidora y mortal**.

Mainwaring dejó sus mejores textos en los diálogos de este film: "*Esa no es forma de ganar*", le dice Mitchum a Jane Greer viéndola jugar a la ruleta. "*¿Es que hay alguna forma de* ganar?", pregunta ella; "*Bueno*", responde él, "*hay una forma de perder más lentamente*". Al ingenio de la réplica hay que sumar su funcionalidad: no sólo subraya el carácter del personaje, sino que además se convierte en una metáfora de su propio recorrido, ya que a lo largo de toda la intriga Mitchum no hará más que posponer el momento de su fracaso.

Mucho film *noir* está dominado por un fatalismo romántico que destila melancolía. Ese clima es crucial en, por ejemplo, **Detour**. Pero en **Traidora y mortal** es peor, porque aquí Mitchum no es un hombre simple como el protagonista de **Detour**, sino un verdadero duro, un hombre de recursos. Peor, porque Mitchum llega demasiado cerca de la mujer amada. Peor, porque ni siquiera habrá de dejar en ella un buen recuerdo. A diferencia de films deliberadamente atenuados para aplacar al código de producción, el final de **Traidora y mortal** mantiene una coherencia brutal, desoladora, en el que la muerte violenta deja anónima una última acción heroica. Como ya dijo el poeta: "*Para salvarte sólo supe hacerme odiar*".

ENTREVISTA

En 1972, en el marco de un seminario sobre el film *noir*, Daniel Mainwaring dio una de las pocas entrevistas de su vida. Ese testimonio fue luego editado por Tom Flinn e integró el volumen *Backstory 2*, de Patrick McGilligan. En ella el tema central era **Traidora y mortal**, pero Mainwaring aporta además algunos datos sobre su biografía.

-A comienzos de la década del '20 trabajé como periodista en la sección policial del *Los Angeles Examiner*. En 1935 conseguí mi primer trabajo en la industria del cine en el departamento de publicidad de la Warner Brothers. Trabajando allí uno llegaba a ver y aprender más sobre la realización de las películas que los escritores. No escapé de la publicidad hasta 1943. Bill Thomas, de la productora Pine and Thomas, que hacía películas muy pequeñas y muy malas para la Paramount, me dio mi primer trabajo como guionista de verdad. En un año escribí seis películas, de todas las cuales me olvidé inmediatamente con excepción de **Big Town** (W. C. Thomas, 1947). Un fin de año escapé a las montañas y escribí *Build My Gallows High*. Bill Dozier, de la RKO, la compró y a mí con ella. Warren Duff, ex-guionista de la Warner, produjo la película y Jacques Tourneur la dirigió. Robert Mitchum, Kirk Douglas y Jane Greer la interpretaron. Por consejo de Gallup's Audience Research [una empresa de *marketing*], RKO cambió el título por **Out of the Past**. Me quedé en la productora hasta 1949. Howard Hughes canceló mi contrato cuando me negué a trabajar en **Me casé con un comunista** (*I Married a Communist*, Robert Stevenson-1949). Usó ese proyecto para deshacerse de un montón de escritores, directores y actores. Si lo rechazabas, te echaban.

-Ud. escribió novelas de misterio en los años '30. ¿Percibió diferentes intereses y diferentes temas en esta novela, que es de los '40?

-Bueno, *Build My Gallows High* fue un libro completamente distinto. Primero tuve un detective llamado Robin Bishop y me harté de él. Bishop se casó y se volvió horriblemente blando, así que lo cambié por Humphrey Campbell, que fue más duro. Con *Build My Gallows High* quise apartarme de las novelas de misterio convencionales, que son muy aburridas de escribir. Uno tiene que imaginar "quién lo hizo". Por lo general llegaba al final, donde tenía que decir quién lo había hecho, en un estado de confusión tal que ni yo podía decidirlo.

-¿Qué cambios hizo en la adaptación de la novela al cine?

-Bueno, no leo la novela desde 1946, pero básicamente quedó igual, aunque tenía más personajes.

-¿Estaba narrada desde el punto de vista de Bailey?

-Desde su punto de vista. La novela comenzaba en Bridgeport, donde él tenía una estación de servicio y un tipo venía a buscarlo. Todo el asunto en las montañas, en el lago Tahoe y en Bridgeport estaba en la novela. Buena parte de ella tenía lugar en ese pueblo y cerca del río. La escena con la caña de pescar estaba también. Esa fue una de las cosas que ayudó a venderla a la RKO, el truco del chico que usa la caña para tirar un tipo al precipicio. Warren Duff se enamoró de eso y compró el libro.

Todo lo que transcurre en México también estaba. Yo había ido a Acapulco un par de años antes de escribirla. Era sólo un pueblito, no tenía nada que ver con lo que es hoy. Había unos pocos cafés y un hotel. Solía sentarme en un café que estaba frente al cine y todo el día se escuchaba música a todo volumen por los altoparlantes. Me pareció que era bueno para usarlo en una historia alguna vez, cosa que hice.

Las escenas en San Francisco, en cambio, tenían lugar en Nueva York en la novela. Elegimos San Francisco porque teníamos ganas de filmar allí. También cambiamos el final. Al final de la novela Bailey es muerto por los hombres de Whit, no por Katie y la policía. El título *Build My Gallows High* es de un poema que nunca pude volver a encontrar. Era un poema negro y lo leí en algún lado. Me gustó la frase y la apunté.

-¿Escribió el guión usted solo?

-Escribí el primer borrador, pero Duff no quedó muy convencido. Todo lo que yo había hecho eran esas películas para Pine and Thomas. Cuando lo terminé y me asignaron otra cosa, Duff se lo pasó a Jim Cain[1]. Cain tiró mi guión a la basura y escribió otro completamente distinto. Le pagaron veinte o treinta mil dólares pero no tenía nada que ver con la novela ni con nada. Había sacado la acción del pueblo y ubicado todo en la ciudad. A Duff no le gustó y volvió a llamarme. Frank Fenton trabajó también un tiempo. Yo escribí algunos cambios e hice el final. Pero de esa forma solía funcionar todo. Te dabas vuelta para escupir y aparecía algún otro escritor en tu proyecto.

-¿Qué cambios hizo?

-Originalmente había un truco. El primer guión tenía por narrador al chico sordomudo. Comenzaba con una toma del río, con el chico pescando. Llegaban dos tipos y uno le decía al otro: "*Ese es el chico que solía trabajar para el hijo de puta de Bailey*". Corte a un primer plano del chico y una toma del río mientras comienza a llover. Entonces se oía su voz en *off* diciendo: "*No era ningún hijo de puta*" y contaba la historia. Bueno, había dos *flashbacks* y simplemente no funcionaba.

-¿En qué etapa comenzó Tourneur a trabajar en el film?

-Cuando el guión estuvo terminado.

-¿Tuvo alguna charla sobre el guión con él?

-No.

-¿Fue usted a las locaciones, al rodaje?

-Fui pero no hice nada. Sólo fui para mirar un poco. Tenía algún tiempo libre... Me gustaba el lugar y simplemente fui a ver qué hacían.

-¿Le gustó el modo en que Tourneur condujo el film?

-Hizo lo que estaba en el guión, con bastante fidelidad. Una cosa que no me gustó fue la madre de Ann, en Bridgeport.

-En cierto momento me sorprendió la semejan-

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

za con El halcón maltés.

-Bueno, no crea que yo no he robado a menudo de *El halcón maltés*.

-Me refiero al momento en que Mitchum va a ver a Douglas y le dice: "*Tenemos que tener un chivo expiatorio*".

-Eso vino directo de *El halcón maltés*. Chandler robaba de Hammett. Me pareció que yo también podía.

-¿Cómo interpreta usted la última escena con el sordomudo? ¿Debemos pensar que el muchacho miente a propósito para que ella pueda tener una vida feliz?

-Sí.

-Aun cuando ella se va con su pareja no se trata de un final feliz, porque todos los personajes interesantes están muertos.

-Bueno, los jefes del estudio dijeron: "*No pueden terminarla con todos muertos allí. Tienen que agregar algo*". Hoy en día la hubieran terminado con los muertos.

-¿Por qué eligió no poner en escena el momento de la novela en que Kathie mata a Whit?

-La escribí en el guión, pero resultó funcionar mejor de la otra forma. Había una escena en la que, una vez que Whit regresaba de Reno con el dinero, ella le disparaba, pero descubrimos que era más eficaz si nos quedábamos con Mitchum y, cuando él entra en la casa, lo encuentra muerto. La primera vez que ví la película la estaban pasando a gente del estudio. Cuando Mitchum entraba y encontraba el cadáver tirado ahí, toda esa gente exclamó: "*¡Oh, no; no otro más!*".

-Cuando estaba escribiendo el guión, ¿sabía ya que Robert Mitchum iba a interpretar a Jeff Bailey?

-Cuando lo terminé, lo llevé a Newport a la casa de Bogart. Él iba a hacerlo pero la Warner no se lo permitió. Así que optamos por Mitchum. Él ya había hecho **También somos seres humanos** (*The Story of G. I. Joe*, William Wellman-1945), que era una belleza. Estuvo bien, aunque parece un poquito gordo.

-Esto fue justo antes de su problema con la ley.

-En el set fumaba marihuana todo el tiempo. Tenía un perverso sentido del humor. El productor ejecutivo del film era un tipo llamado Robert Sparks, un buen hombre, amable y digno. Sheilah Graham, la periodista, vino al set para ver a Mitchum y estaba hablando con él cuando apareció un extra medio borracho que empezó a molestar a Mitchum. Finalmente, Mitchum tuvo que echarlo y Graham preguntó: "*¿Quién era ese?*". Mitchum respondió, con toda seriedad: "*Se trata de una historia muy triste. Es nuestro productor ejecutivo, Robert Sparks; es alcohólico*". Sheilah tomó nota de todo y por suerte había un hombre del departamento de publicidad, que cuando terminó la charla la llevó a un lado y le explicó que Mitchum estaba bromeando. Al principio ella no le creyó y hubo que llevarla a la oficina de Sparks para que lo conociera.

-¿Cómo se decidía qué actor interpretaría cada papel? ¿Se hacían pruebas con lectura o simplemente decían: "*Rhonda Fleming está disponible*"?

-Rhonda Fleming estaba bajo contrato. Mitchum estaba bajo contrato. Jane Greer estaba bajo contrato. Se ajustaban a los roles, así que los utilizamos. El estudio tenía que pagarles de todas formas.

-¿Jane Greer había hecho alguna película antes?

-No, creo que este fue su primer papel importante. Warren Duff decidió utilizarla. La probaron y dio bien. Después trabajó en **El gran robo**.

-¿Cómo se llevó usted con Duff?

-Era un hombre inteligente y un buen productor, con el que se podía trabajar. El jefe de producción, Dore Schary, no lo quería. Cuando Schary pasó a la RKO lo hizo echar. A Schary no le gustaba **Out of the Past** porque había sido comprada antes de su llegada. No le gustaba nada que se estuviera haciendo en el estudio cuando él llegó. Trató de librarse de todo.

-Una cosa que observé es que en sus películas siempre hay pueblos pequeños que resultan no ser lugares muy seguros.

-Los pueblos pequeños son lugares miserables. Unos granjeros que conozco en el Valle de San Joaquín han estado tratando de hacer asesinar a César Chávez para vengarse por haber organizado a los trabajadores inmigrantes. Buena gente.

1. Autor de, entre muchas otras, las novelas *El cartero llama dos veces* y *Pacto de sangre*.

THE END

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

JACQUES **TOURNEUR** ARTESANO DE LO INVISIBL

POR CHRISTIAN KUPCHIK

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

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

Pronunciar el nombre de Jacques Tourneur significa desde hace algunos años la puesta a punto de un juego nada despreciable en el debate sobre cine contemporáneo. Considerado aún en los '60 como un cineasta de "segunda categoría", hoy se ve beneficiado por una estima casi general. Si bien esta consagración no es "oficial" –todavía su nombre no ocupa un marmóreo lugar entre los "*Grandes Maestros*"– y su extensa obra no es bien conocida en su totalidad por el gran público, lo cierto es que son varios los films de Tourneur que merecen tomarse mucho más en cuenta de lo que en su momento pudo preverse.

Su despliegue creativo vino a enriquecer la cuestión del género ocupando inevitablemente un lugar central en la consideración del tema, sobre todo por lo realizado en su período americano (entre el final de la década del '30 y la del '50). Es durante esos años que Tourneur dejó obras significativas en la mayor parte de los grandes géneros practicados en el Hollywood de aquel entonces, llegando a resaltar cada uno de ellos. Tal vez con excepción del inclasificable **Stars in My Crown** (1950), el aporte de Tourneur fue decisivo para el cine fantástico (**Cat People**, 1942; **I Walked with a Zombie**, 1943; **Leopard Man**, 1943), el western (**Canyon Passage**, 1946; **Wichita**, 1955), el *film noir* (**Out of the Past**, 1947; **Nightfall**, 1956), el cine de espionaje (**Berlin Express**, 1948), o el cine de aventuras (**Anne of the Indies**, 1951; **Appointment in Honduras**, 1953).

Lo notable es que en esta ecléctica búsqueda por el amplio abanico genérico, Jacques Tourneur supo ganarse un lugar de privilegio tanto entre los nostálgicos cultores de la clase B como en aquellos que, levantando las banderas del cine de autor, abogan por una "subversión de los códigos". Unos y otros lo reivindican como un cineasta emblemático y consideran su obra como paradigmática dentro del magma ilusorio de la producción hollywoodense.

En nombre del padre

Claro que en ese vertiginoso itinerario por los mapas genéricos Jacques pudo contar con un guía de lujo: su propio padre, Maurice Tourneur. Aunque también se lo nombra poco, fue un personaje clave en los inicios de los grandes estudios de Hollywood y realizó una extensa carrera, llegando a firmar más de noventa films. Maurice Tourneur nació en París en 1873 y se inició en el teatro, aunque sus intereses lo llevaron rápidamente hacia otros rumbos. En 1911 ingresó como actor de los estudios franceses Eclair y allí sintió la fascinación por ubicarse detrás de la cámara. Un año más tarde debutó como director en **Le Système de Docteur Goudron et du Professeur Plume**, curiosa comedia que revelaba una extraordinaria capacidad imaginativa. Tan solo unos meses después, **Jean la Poudre**, su segundo film, lo tendría también como productor. Su hijo Jacques, que por entonces contaba ocho años, lo acompañaba en cada una de sus aventuras.

En 1914 la familia Tourneur decide cruzar el Atlántico y probar suerte en la nueva meca del séptimo arte. La decisión parece acertada. Maurice debuta con buen pie en **The Man of the Hour** para William A. Brady Picture Plays. En realidad, seduce a los americanos por su sofistificación europea, sustentada en una sólida cultura literaria y teatral y en el profundo sentido plástico que heredó como discípulo de Rodin y Puvis de Chavanne. En los Estados Unidos dirigió clásicos como **The Pride of the Clan** y **Poor Little Rich Girl**, ambos de 1917 y con Mary Pickford como figura protagónica y productora (en ese momento la Mary Pickford Film Corporation, que trabajaba para Artcraft). Otros títulos notables fueron el film perdido **Treasure Island**, con Lon Chaney, y **The Last of Mohicans**, con Wallace Berry en el rol central, ambos producidos en 1920 por el propio Maurice Tourneur, aunque el primero para Famous Players-Lasky y el segundo para Associated Producers. Por ese entonces, mucha gente de la industria asociaba el aporte de Tourneur al lenguaje cinematográfico con el de Griffith. En 1920, Maurice le confesaba a Robert Florey: *"El cine es un medio diferente de expresar el pensamiento humano. Es un jeroglífico que reemplaza las imágenes por las palabras, con una brutalidad que ningún medio expresivo posee. Antes que un arte, es un alfabeto. Es el instrumento más profundo para reunir a clases y naciones, porque nos muestra del modo más rápido y enérgico el modo en que todos los seres humanos se parecen. Para el cine lo que importa es que los hombres realicen sus necesidades, sus aspiraciones, sus alegrías, y así terminarán de sentirse extranjeros"*.

Sin duda, estas enseñanzas también calaron hondo en el sentido con que Jacques interpretaría al cine como expresión. En 1926, el fracaso de **Aloma of the South Sea**, realizado para la MGM, devuelve a Maurice a Francia. Sin embargo, los casi sesenta films realizados en los Estados Unidos dejarían una huella profunda en la producción de ese país. Ya en Europa, Tourneur padre dirige el último film mudo de Marlene Dietrich (**Das Schiff der verlorenen Menschen**, 1929), y una serie de obras que abarcan distintos géneros del sonoro, sobre todo temas históricos, como **Samson** (1936) o **Mam'zelle Bonaparte** (1942), pero también algunos títulos ligados al cine negro, como **Au Nom de la Loi** (1932) o bien **L'Homme Misterieux** (1933). Maurice siguió filmando hasta 1949, ya como contemporáneo de su hijo, quien había debutado en 1931 con **Tout ça ne vaut pas l'amour**, una comedia romántica con Jean Gabin en el rol central. Los Tourneur dirigirán alternativamente en proyectos separados. Jacques, luego de su cuarto film francés, seguiría el pasado camino de su padre y emigra a los Estados Unidos en 1935. Maurice, en cambio, prosigue su experiencia europea. Delluc lo recordó como *"un artesano sincero y pensativo que modeló por sí mismo esa suerte de atmósfera que da a la obra una forma, un estilo, un carácter superior. El no transforma el tema elegido: lo somete"*.

Maurice murió en París en 1961, exactamente un año después de que Jacques realizara el que sería su último film, **The Giant of Marathon**. Se despidió del mundo, tal vez, con la convicción de que ya no quedaba mucho más para ver.

Una teoría de lo invisible

En no pocas ocasiones se intentó mostrar a Jacques Tourneur como un cineasta que está más allá de las apariencias de las cosas. Y aún cuando pueda existir algo de verdad en ello, lo que trató –de acuerdo a un movimiento de desdramatización que le fue propio- es confrontar al espectador con las sombras movedizas sobre cuya significación no se pronuncia. El mundo de sus films, en consecuencia, no es desencantado, habitado por la melancolía de un sentido inhallable o perdido, sino un mundo donde operan fuerzas refugiadas en el interior de cada ser humano y que en un momento u otro colisionan con el imaginario del espectador. Aun cuando Jacques Tourneur ha sido catalogado con cierta justicia como el cineasta de lo indeterminado, del temor difuso y sin nombre, o de una "inquietante extranjeridad", hay que recalcar que su arte se apoya en una serie de operaciones calculadas con minuciosa precisión.

Para comenzar, habría que remarcar que la singularidad del cine de Tourneur se apoya en una decisión paradojal: filmar lo invisible. La fórmula parte de un conjunto de tesis sobre la potencialidades ocultas del arte (la idea que tenían los griegos de "mirar" un espectáculo). Hablando de **Cat People**, el crítico Jacques Lourcelle señaló que *"antes de este film, el cine era ese espejo más o menos fiel que se pasea a lo largo del camino (...) Con él, lo fantástico descubre que puede extraer su eficacia máxima de la litote, que puede inventar nuevos medios para atrapar al espectador dirigiéndose a su imaginación (...) Lo que el cine va a ganar es en una mayor proximidad, una intimidad más cercana del espectador con los personajes, explorando en los bajos fondos de sus miedos, sus angustias, su inconsciente"* [1].

El acierto de Tourneur radica en haber dotado al cine de los medios que le permiten dar cuenta temática del objeto angustiante sin mostrarlo (de allí su efecto). En este sentido cobra cuerpo su "teoría de lo invisible": filmar el miedo difuso, errante, que basta con que apenas sea nombrado para ser percibido. Su propuesta viene a relevar un arte de la superficie. Una narración desprovista de *pathos*, la economía de medios erigida como principio, no son ciertamente "descubrimientos" de Tourneur en el marco del cine hollywoodense. Pero negarse a utilizar efectos espectaculares (en su sentido literal) para poner en juego afectos más violentos, lo sitúa como un pionero en el manejo del horror. Tourneur elige no mostrar el objeto del miedo, o bien vislumbrarlo alusivamente, por fragmentos metonímicos, incluso demorando lo más posible su visión para aguardar a un miedo esencial que personajes y espectadores comparten por igual. En la época del triunfo de los efectos especiales, la lección de Tourneur merece ser meditada. A propósito de la *remake* de **Cat People** de 1982, en donde se ve a la

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

heroína transformarse en una bestia feroz cada vez que un hombre se le acerca sexualmente, Bonitzer escribía: *"Lo que* 'se puede mostrar' *se transforma de modo automático en lo que* 'se debe mostrar'. *Y lo que se muestra es siempre lo mismo: la desnudez, la carnicería, los cambios de vista, la inefable chatarra para cretinos"* [2].

La cámara púdica

La fórmula adoptada por un gran número de films de Tourneur (y no sólo aquellos relacionados con lo fantástico), no consiste únicamente en negarse a mostrar lo que el guión autoriza en materia de "puesta en imágenes", sino que procede de una serie de elecciones negativas singulares hasta desembocar en lo que va a ser la imagen decisiva. Para tomar un ejemplo al azar, en la escena del cementerio en **Leopard Man**, el plano de una rama cediendo bajo el peso de un supuesto leopardo que se detiene de modo brusco, sugiere en relación al momento inmediatamente posterior (aquel de la agresión a la dama de negro que se deja sorprender por la noche en ese lúgubre lugar), que la proximidad de lo que nos está permitido ver es la mayor posible. También la más perturbadora: es imposible figurarse lo que va a seguir. Y de hecho no vemos más, ya que un fundido hace pasar del plano de la rama a otro, matinal, con el descubrimiento del cadáver de la mujer.

En Tourneur la cámara es púdica, se acerca hasta el umbral de lo que reconoce como incapaz de representar (y haciéndolo, lo instituye como irrepresentable). Se puede vincular este pudor con esos planos –frecuentes en su filmografía– en los que los personajes, en la cúspide de la emoción, de espaldas a la cámara y según un dispositivo casi analítico, nos revelan el núcleo de sus afectos sin dejarnos ver sus rostros (por ejemplo, en **Canyon Passage**, el relato que la madre hace del ataque de los indios). Se pueden señalar también otros recursos que persiguen el mismo fin. En **Out of the Past** (obra cumbre del *film noir*), Tourneur utiliza la atenuación voluntaria, casi irreal, de voces y sonidos. Sus films eran conocidos por situarse a un nivel sonoro varios decibeles inferior al resto de la producción hollywoodense, efecto que obtenía no por una colaboración que él juzgaba azarosa con el ingeniero de sonido, sino haciendo ensayar a los actores de forma sistemática en la penumbra. Tourneur comprendía al terror entre susurros.

En **Curse of the Demon** el ocultamiento del objeto aterrador llega a su punto máximo, o mejor dicho, *debería* haberlo hecho, ya que la imagen del horroroso monstruo que se ve al comienzo y al final del film fue agregada por imposición del productor y contra la voluntad de Tourneur, que no deseaba mostrar más que una especie de nube de fuego surgiendo del horizonte. El espectador nunca debería tener por cierto si vio o no al demonio. Algunos críticos sin embargo han intentado justificar la visión del monstruo con el argumento de que era necesario para que el film, contradiciéndose con el férreo escepticismo que encierra desde un comienzo el personaje de Dana Andrews (y que se va debilitando paulatinamente), pudiese devenir en el lento descubrimiento de un universo paralelo, una suerte de rito iniciático, de nacimiento a un orden oculto de las cosas. El camino es inversamente opuesto al que recorrió, por ejemplo, Tod Browning en **Mark of the Vampire** (1935) en el que partiendo de esquemas narrativos convenidos por el cine fantástico, se procuraba "deconstruirlo" para devolverle su verdad teatral, ilusoria.

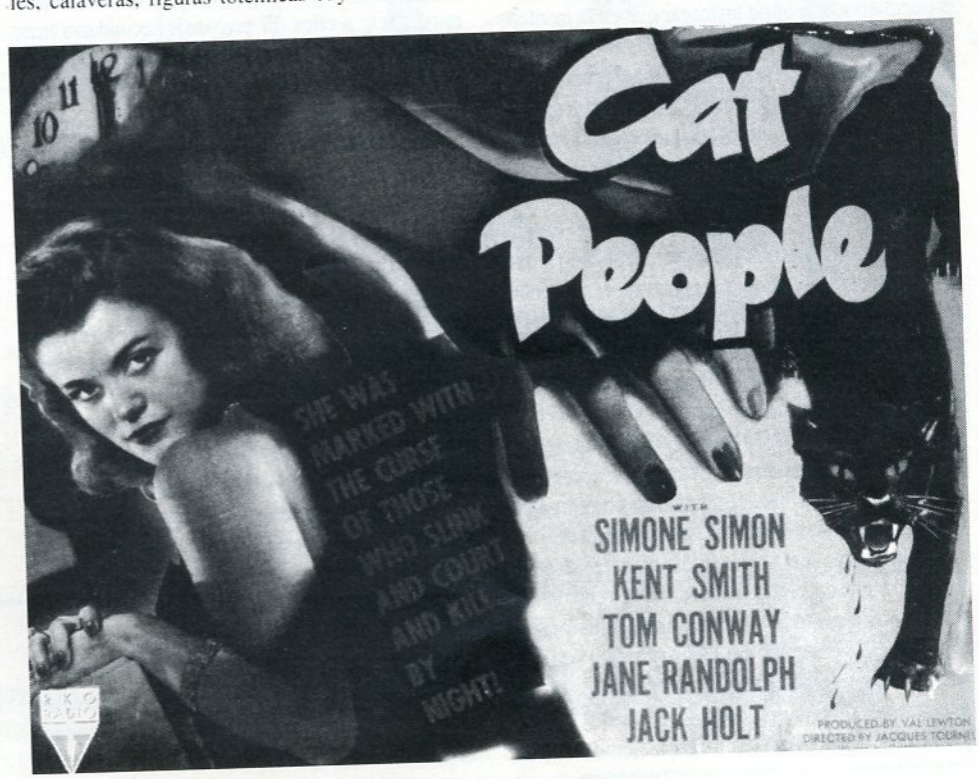
Jacques, el neorrealista

Buscar los lazos vinculares entre la producción de Tourneur y la de sus coetáneos puede llevar a nuevas sorpresas. La forma en que el director franco-americano representa la realidad responde a un modelo que, en apariencia, escapa a los moldes empíricos. En sus obras, nos enfrentamos a una realidad huidiza, que no se deja atrapar por los trucos de los sentidos. Sin embargo, al enfrentar su cosmovisión con la versión más llana, vemos que la distancia no es tan grande. Deleuze al estudiar el neorrealismo italiano (guiándose por la definición de Bazin) señalaba que *"en lugar de representar una realidad ya descifrada, el neorrealismo visitaba una realidad por descifrar, siempre ambigua. Es un cine de observador, no de acción (...) El personaje deviene en una especie de espectador (...) Registra, antes que reacciona. Más que comprometerse con la acción, está librado a una visión, es perseguido por ella o se convierte en su perseguidor"* [3].

Estas palabras de Deleuze parecen concordar a la perfección con la marcha nocturna por la plantación de caña azucarera de las dos mujeres de **I Walked with a Zombie**. Su camino está jalonado por la visión de animales suspendidos de los árboles, calaveras, figuras totémicas cuya naturaleza humana o divina queda indecisa. Lo fundamental es que vemos a los personajes observar lo que les rodea sin que la significación de sus visiones sea explicitada. Se podría sostener que la perturbación particular que provoca esta escena es debida al juego diferencial de sus miradas: la enfermera ve objetos que la aterrorizan porque son signos de otro mundo, opaco y quizás maléfico; mientras que Jessica, la zombie que camina a su lado, ya ha dejado este mundo y esos mismos objetos no le son tan ajenos, o por lo menos, de un modo secreto, se le imponen como aparentes.

Por lo demás, la relación entre Tourneur y Rossellini (y una vez más, aún aceptando la variedad estilística que muestra la obra del primero) se verifica en la misma cuerda sensible: el miedo como vehículo vital, el desequilibrio de los personajes, el sentimiento que por momentos los lleva a sentirse despojados del lugar que naturalmente ocupan en el mundo. Pero si las similitudes llaman la atención, las divergencias entre los directores no resultan menos reveladoras. Un elemento que resalta con fuerza en el italiano es la crueldad que habita en sus films, cuestión casi ausente en Tourneur a pesar de moverse en los límites del horror. Por citar un ejemplo, Tourneur hubiese sido incapaz de filmar la escena de la pesca del atún tal como la vemos en **Stromboli** (1949). La tensión en los films de Tourneur sólo derivará hacia la crueldad en el espacio fantástico creado por el espectador, mientras que Rossellini lleva las cosas hasta sus últimas –y terribles– consecuencias. O sea, *nos muestra*.

Para Tourneur, en el mundo que se despliega bajo nuestros ojos hay algo disimulado que nos mira desde siempre, a lo que no podemos tener acceso a menos que devolvamos esa mirada. Como indicara Merleau-Ponty en *Lo Visible y lo Invisible*: *"Lo invisible no está en contradicción con lo visible, ya*



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

que lo visible tiene una caparazón invisible, en tanto que lo invisible es la contrapartida secreta de lo visible: no aparece más que a través suyo". Eligiendo no mostrar, Tourneur opta deliberadamente por el misterio.

El otro lado de la oscuridad

"Una sola carta, Clo-Clo, es gratis". La joven bailarina de cabaret no cree en la cartomancia y se niega riendo a los favores de la buenaventura en **Leopard Man**. Un poco más tarde, un *travelling* lateral sigue su marcha con paso seguro. Veremos su silueta pasar con intermitencias ante las casas cuyos interiores todavía guardan cierta luminosidad, pero se nos torna invisible al ser totalmente absorbida por el negro en el intervalo que separa estos pozos de luz. Es la banda de sonido la que nos asegura su presencia. El tumulto acompaña la fuga del leopardo de un circo ambulante. Dos sonidos emergen desde el fondo de la noche: el martilleo de los pasos de la muchacha sobre la vereda y el ritmo de las castañuelas que curiosamente guardó entre sus manos para marcar su paso (al fin y al cabo, es una bailarina de flamenco).

En forma paralela, dos niveles de significación flotan de modo disyuntivo, incentivados por la imagen y el sonido: a) una zona oscura escinde a la mujer secuestrando por momentos el dominio de su identidad (a través del juego de luces y sombras); b) su insolencia, su temeridad (el sonido de sus tacos altos, el rítmico escándalo de sus castañuelas), la perderán. Estos niveles de significación dibujan una figura de lo femenino que también está presente en otros films de Tourneur (en particular en **I Walked...**, **Cat People**, **Out of the Past** y **Anne of the Indies**). En todos ellos, una pregunta se repite con obstinación: *"¿Qué quiere esta mujer?"*. Como hipótesis especulativa, se podría arriesgar que en la insolencia de la seducción la mujer hace participar a las fuerzas más oscuras que se ocultan en el interior de ella misma. En esta cadena de significantes (dados por la imagen y el sonido) y significados (esos niveles que operan aislados), Tourneur dibuja su mito del horror.

Cuando Clo-Clo finalmente acepta el desafío de su amiga y le permite descifrar su destino a través de las cartas (dos manos claras sobre un fondo totalmente negro), el naipe que aparece es el as de pique, signo de la muerte. Clo-Clo arrojará la carta y seguirá su camino, pero la escena tuvo como función anudar en un manojo fatal los elementos dispersos que se venían señalando. La bailarina morirá víctima de su seducción por los golpes de un obseso sexual, no sin antes haber transmitido a otras mujeres el mensaje letal que le ha sido significado.

Para Tourneur el horror se identifica con la maldad reencontrada: ciertas cosas no deben enfrentarse entre sí. La química "tourneuriana" pretende que el encuentro azaroso de los elementos que forman su base expone al conjunto a un desenlace catastrófico (éste es el tema, en definitiva, de **Out of the Past**). En **Curse of the Demon** el elemento clave es un pergamino cubierto de letras rúnicas cuyo significado (si es que tiene alguno) jamás será revelado. Lo que sí se sabe es que nunca debe arribar a destino, ya que en ese caso la suerte estará echada para quien lo posea: una muerte terrible le aguarda. La única posibilidad es hacerlo circular lo más rápidamente posible, antes de que se autodestruya, ya que su poder mortífero no abarca sólo a los poseedores, sino también al propio pergamino.

En muchas de las figuras de Tourneur hay una irreprimible pulsión que los lleva a ver qué hay al otro lado de la oscuridad. El emblema es la joven Chiquita de **Leopard Man**, aferrada a su blanca canasta y su virginidad, mientras se asoma al negro abismo de un túnel: de pronto, el silencio será desgarrado por la súbita irrupción de un tren invisible. Por otra parte, los personajes se revisten de fuerzas destructivas, pero la pulsión es más fuerte: necesitan ver qué hay. Algunos serán destruidos por ese infausto impulso (el empleado de banco en **Canyon Passage**, Jeff Bailey en **Out of the Past**, Karswell en **Curse of the Demon**, Anne en **Anne of the Indies**, etc.), mientras que otros que perseveran en sus esfuerzos en la misma dirección serán inexplicablemente salvados. Se puede sostener que el empleo de este mecanismo va a variar en la dialéctica que constituye la "idea" fundamental, matriz, de la obra de Tourneur: hay series de personajes que se van a enmarañar de manera funesta y otros que de modo providencial lograrán salvaguardar su pureza. De todas formas, unos y otros apostarán a ver qué hay al otro lado de la negrura.

El exilio del personaje

Algo más: en los films de Tourneur los personajes secundarios en general brillan por su ausencia. Esto marca otra distancia respecto al cine de Hollywood, muy afecto a ellos. El personaje secundario tiene una función bien definida: elaborar una crítica interna que, llegado el caso, puede desplazar el film hacia una resolución de acuerdo a una lógica del desenlace prevista de antemano. En última instancia, es el depositario de un sentido común, una suerte de ancla a la que el espectador debe aferrarse. En muchas de las películas de Tourneur el conjunto de los personajes están filmados desde un mismo plano, con lo que la representación del conjunto se hace imprecisa. Su posición, lejos de dar pie a la figura central, es la del recitador, una especie de voz omnisciente que va más allá de su contingencia. El poderoso "encanto" de un film como **I Walked...** radica justamente en que el punto de vista del director es endosado al cantor de calipso que *"como el narrador de las tragedias griegas, está presente en el desarrollo de la acción, la observa y nos la cuenta"*, de acuerdo a una declaración hecha por el propio Tourneur en una entrevista. Aunque también, en el límite del mutismo, puede aparecer como representado, tal como sucede en **Out of the Past**.

El mundo en los films de Tourneur está regido por leyes que son indescifrables y que no pueden aprehender lo que para ellas se presenta como inexorable. De hecho, los personajes están en una posición de asombro permanente, tanto frente a las situaciones que les toca vivir como a sus propias reacciones. Si bien esta aprehensión por el mundo puede catalogarse como un *"efecto místico"* (por lo que encierra de oculto, de incógnito), el elemento enigmático que recorre los films de Tourneur –independientemente del género que toquen– se vincula de modo visceral con el misterio que encierra la existencia humana. En **Out of the Past**, el exilio interior y exterior del hombre toma la forma de una deambulación por el interior de un laberinto de enigmas y fantasmas. Pero si esta correspondencia esencial es tácita, no tematizada en un discurso, el objetivo secreto es permitirle su inteligibilidad.

Lo que llama la atención sobre la particular tonalidad de los films de Tourneur a través de su carácter desolado y desgarrador, es su obstinación por reconstruir una suerte de melancolía a distancia. Por lo general, sus films concluyen de modo abrupto con un plano en apariencia convencional del encuentro entre un hombre y una mujer al fin reunidos por el desenlace feliz de sus aventuras. Si bien esto puede comprobarse en **Cat People**, **Anne of the Indies**, **Nightfall** o **Curse of the Demon**, este último plano todavía se sitúa en el lugar donde la intriga encuentra su resolución trágica, a veces atroz (la catarsis del film opera de tal modo que "la depuración" de un tercero maléfico o monstruoso permite la salvación de la pareja). De este modo, la resolución de la intriga puede ser interpretada de cualquier modo, menos como triunfal: lo que experimenta la pareja en el momento de la partida, es la sensación de algo grave, oscuro, que ha significado el fin de su aventura y que seguirán conservando en el recuerdo para intentar, alguna vez, desentrañar su sentido.

Como para su padre, el cine fue para Jacques el brutal medio expresivo a partir del cual construyó un alfabeto propio, sólo que en lugar de homogeneizar nacionalidades, optó por acentuar la extranjeridad que subsiste en cada ser humano respecto a otro. También (preconizando al Meursault de Camus) frente a sí mismo. En la laxitud extrema de Aldo Ray (**Nightfall**), la escéptica obstinación de Robert Mitchum (**Out of the Past**), la crispada impasibilidad de Dana Andrews (**Canyon Passage**, **Curse of the Demon**), se expresa la tristeza sin fondo de los personajes de Jacques Tourneur. A diferencia de otros directores, para él la única verdad constante es no ceder ante nada. Ni siquiera ante al rótulo THE END que se le apareció una noche de 1977.

Notas

1. Jacques Lourcelles: *Dictionnaire du cinéma R. Laffont* (coll. Bouquins), 1992, p. 544.

2. P. Bonitzer: *Cahiers du Cinéma*. Nro. 382, p. 39. Abril de 1986.

3. Gilles Deleuze: *L'image-temps*, Minuit, 1989, pgs. 7-9.

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

Por la defensa de la Cultura y el Cine Nacional

TRABAJADORES DE CINE
SICA

SICA - Adherido a la CTA
y a la COSITMECOS

Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina
Juncal 2029 - Cap. Fed. - Tel: 806-8774

Diez años escuchando todas las voces para comunicarnos mejor

La Crujía

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 crujia@wamani.org.ar

Sábados de 12 a 13 Hs
Radio FM 91.1 Abierta
AVANT PREMIERE
Cine desde adentro

La producción de Film se comunica con movicom

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

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

POWELL PRESSBURGER

CÓMO IRRITAR A CHURCHILL & BLIMP

POR FERNANDO MARTÍN PEÑA

El problema fue que nosotros estábamos convencidos de que había que hacer la película y que ellos estaban convencidos de lo contrario", dijo el realizador inglés Michael Powell, en una entrevista de 1978, refiriéndose a eventos de 1942. El término "*Nosotros*" comprendía al productor y distribuidor J. Arthur Rank, al propio Powell, y al escritor húngaro Emeric Pressburger; "*la película*" que había que hacer se llamaría **The Life and Death of Colonel Blimp**; "*ellos*" eran nada menos que el Primer Ministro británico, su Secretario de Estado y los responsables del Ministerio de Informaciones.

La película no sólo se realizó, sino que además tuvo una duración total de 163 minutos y costó un millón de libras en plena guerra mundial, cifra que recuperó con un éxito comercial igualmente extraordinario, al que la oposición de Churchill contribuyó. Después perdió casi la mitad de su metraje, sus colores se diluyeron y su existencia se olvidó. Hicieron falta veinte años para que su recuperación permitiera también una nueva valoración crítica: **The Life and Death of Colonel Blimp** es hoy considerada una obra mayor y sus creadores ocupan un lugar de privilegio en la historia del cine inglés.

Cine en lo del ministro

A la inversa de lo ocurrido en otros países, en Inglaterra la industria cinematográfica tuvo un particular apogeo durante la segunda guerra mundial, estimulado por la afluencia de un público fiel y por una intervención oficial que funcionaba de manera raramente astuta ya desde comienzos de la década del treinta. La guerra trajo el gobierno de la coalición y la reorganización de esa intervención oficial en una División Cinematográfica dependiente del Ministerio de Informaciones. Al principio esta dependencia funcionó como un ente burocrático más pero con el tiempo activó una producción de pública eficacia, combinando propaganda e información con una tendencia mayormente progresista que en perspectiva contrasta con los ditirambos militaristas que provenían de Norteamérica. Documentales y argumentales de corto y largo metraje eran encargados a figuras de reconocida importancia dentro y fuera de la esfera de los estudios, como Cavalcanti, Harry Watt, Paul Rotha, Thorold Dickinson o el propio Michael Powell, bajo la célebre premisa impulsada por Churchill desde su ascenso al gobierno en mayo de 1940: en la medida de lo estratégicamente posible, no debía ser restringida la libertad de información con respecto a los sucesos del conflicto.

Como Lenin o Goebbels, el primer ministro Churchill era particularmente consciente del potencial del cine y aprovechó el cargo para alimentar su propia afición por el medio. Operadores de la División Cinematográfica del Ministerio de Información debían estar disponibles las veinticuatro horas del día durante los fines de semana para que Churchill pudiera ver "*los cuatro o cinco largometrajes que son llevados a la residencia del Primer Ministro cada semana*", según un memo del director técnico del jerarca. Una autoridad de la División Cinematográfica respondió con ironía que "*Quien fuera a objetar esas condiciones debería, con toda franqueza, estar preparado para decirle al Primer Ministro que no puede hacer que le proyecten una película cada vez que se le da la gana*".

El inglés impetuoso y el húngaro perseguido

Michael Powell nació en un lugar llamado Bekesbourne, cerca de Canterbury, en 1905. Como realizador desarrolló en sus mejores años un estilo basado en una furiosa voluntad experimental y en una tendencia a destacar la sensualidad de la imagen de un modo casi expresionista. No sorprende enterarse de que en su juventud asistió a realizadores que ya se habían destacado por su capacidad para expresarse en términos puramente visuales, como Jacques Feyder, Rex Ingram y Alfred Hitchcock. Entre 1931 y 1938 filmó más de veinte películas de bajo presupuesto que después quiso olvidar, pero que le sirvieron de escuela y aceitaron su familiaridad con el sistema de producción en estudios. Una de esas películas, **The Edge of the World** (1937), le procuró un contrato con Alexander Korda, que en ese momento era el productor más arriesgado del cine inglés.

Trabajando para Korda el realizador conoció al guionista húngaro Emeric Pressburger (n. 1902), que había emigrado a Alemania a causa del gobierno comunista de Bela Kun y luego debió irse a Inglaterra tras el ascenso de Hitler al poder. En una extensa nota sobre Pressburger publicada en la revista especializada *Sight and Sound*, Kevin Gough-Yates argumenta que el guionista fue singular por el modo en que incorporó al trabajo los impactos recibidos durante su agitada biografía. La confrontación con culturas extrañas, las frustraciones amorosas, la sensación de vacío y rechazo, y una cierta espiritualidad reflexiva fueron aportes que se pueden rastraer en todas las películas que realizó con Powell, en los guiones que escribió para otros y también en sus novelas. También tenía una tendencia al romanticismo y una avidez cultural inagotable que lo llevan a investigar minuciosamente cada detalle histórico de sus libretos de época. Korda, que tendía a ayudar a compatriotas en el exilio, lo contrató para que desarrollara un argumento que eventualmente llegó a ser **Las zapatillas rojas**, el film más célebre de su filmografía en colaboración con Powell.

Esa colaboración comenzó de un modo casual en 1939, con varios films sucesivos relacionados con el conflicto bélico: **The Spy in Black** (*El espía submarino*, 1939), **The Lion Has Wings** (*El león tiene alas,* codirigida con Brian Desmond Hurst y Adrian Brunel, 1939), **Contraband** (1940) y la muy exitosa **49th Parallel** (*Cinco hombres*, 1941), sobre un grupo de marineros alemanes que deben abandonar un submarino dañado y se ven atrapados en Canadá[1]. Inmediatamente después, Pressburger y Powell se asociaron formando una productora independiente que denominaron The Archers, para la que elegieron una forma de acreditarse que no te- ▶

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

nía antecedentes. En lugar de mantener sus respectivos rubros como realizador y guionista, decidieron firmar todas sus películas siguientes, un total de catorce, con la frase "*Escrita, producida y dirigida por Michael Powell y Emeric Pressburger*".

La primera película de The Archers repitió el éxito de **Cinco hombres**, se llamó **One of Our Aircrafts Is Missing** (*Perdido un avión*, 1942) y trató sobre un grupo de aliados atrapados en territorio enemigo. Como Powell recordó luego, "*Emeric tuvo la idea de contar la misma historia de* ***Cinco hombres*** *pero al revés; típica maniobra húngara*". David Lean, montajista del film, se encariñó con una escena en la que un viejo artillero discute con un joven piloto. "*El joven no podía entender al viejo y el viejo no podía explicar lo que supone tener experiencia*". La escena no llegó a la versión terminada del film, pero Lean logró convencer a Powell y a Pressburger de que ese era un tema que merecía una película completa.

La película completa fue **The Life and Death of Colonel Blimp**.

Militares de historieta

El "coronel Blimp" era una figura de ficción muy familiar para cualquier ciudadano inglés de 1942. "*El caricaturista político David Low recurría a un imaginario coronel Blimp cada vez que deseaba decir algo terrible acerca de los conservadores*", recordó Powell. Calvo y bigotudo, Blimp emblematizaba cierto tipo de petulancia ignorante que Low encontraba en políticos y militares reaccionarios. "*Es un símbolo de la estupidez*", describió su autor, "*pero la gente estúpida no es necesariamente digna de odio. De hecho, algunos estúpidos son buena gente*".

En esa aparente contradicción, Pressburger encontró el punto de partida para escribir un argumento original que elaborara la cuestión planteada en la escena que había cautivado a David Lean. El resultado fue una historia de proporciones épicas, que comienza en el Londres contemporáneo con el enfrentamiento de un anciano oficial llamado Clive Candy y un oficial mucho más joven acerca del modo en que debe pelearse una guerra. Luego retrocede hasta 1902 para describir qué tipo de hombre ha sido Candy: sus méritos en la guerra de los Boers, su idealista viaje a Berlín para vengar una vaga calumnia contra Inglaterra, su eventual duelo y posterior amistad con un oficial alemán, su desempeño en la primera guerra mundial y su dudosa utilidad en esta nueva guerra. Educado en la caballerosidad y el honor, Candy no puede comprender que los oficiales jóvenes insistan en la necesidad de "*combatir al nazismo con sus propios métodos, jugar sucio y atacar antes, como en Pearl Harbour*". La guerra de caballeros ha dejado de existir.

Semejante argumento exigía un despliegue de producción que el desarrollo bélico complicó bastante, pero no tanto como las autoridades oficiales. La sola admisión de que en el ejército inglés hubiera personajes con las características del coronel Blimp fue juzgada demasiado peligrosa para ser divulgada. Antes de que trascendiera pronunciamiento oficial alguno, Powell y Pressburger descubrieron que el prestigio alcanzado con sus películas previas no les alcanzaba para obtener un permiso que licenciara a Laurence Olivier del servicio para hacer la película, ni para obtener la cooperación militar en la provisión de uniformes, armas, vehículos y equipo. Mientras los realizadores trataban de resolver esos problemas prácticos y otras cuestiones técnicas derivadas del empleo del sistema Technicolor, el Secretario de Estado presentaba una evaluación del proyecto a Churchill y recomendaba con énfasis su interrupción. Como respuesta, Churchill envió un cable al Ministerio de Informaciones: "*Se me proponen las medidas necesarias para detener esa estúpida producción antes de que sea demasiado tarde. No estoy preparado para permitir ningún tipo de propaganda en detrimento de la moral del ejército y estoy convencido de que el Gabinete hará lo que haga falta. ¿Quiénes son los responsables?*".

Brendan Bracken, entonces ministro de informaciones, respondió la inquietud del Primer Ministro explicándole quiénes eran Powell, Pressburguer y su financista J. Arthur Rank, agregando que el ministerio "*carece del poder necesario para suprimir el film; hemos fracasado en desalentarlo de la única manera posible para nosotros, que consistía en negar facilidades gubernamentales para su producción. Me aseguran que para detenerlo el Gobierno tendría que asumir poderes mucho más amplios (...) pero creo que sería ilógico insistir en un grado de control sobre el cine que no se ejerce sobre otros medios de expresión como libros o artículos periodísticos. El caso requiere nada menos que la imposición de una censura compulsiva de opinión sobre todos los medios y estoy seguro de que tal cosa no podría hacerse sin provocar infinitas protestas*". A continuación Bracken sugería que Churchill asumiera en forma personal los riesgos de la prohibición hablando directamente con Rank.

La respuesta de Churchill no se hizo esperar: "*No se debe actuar sobre la base de* 'expresar opiniones lesivas o erradas' *sino sobre la cuestión perfectamente precisa de* 'minar la disciplina del ejército'. *Usted y el Secretario de Estado deberían presentar el asunto ante el Gabinete el lunes, donde no dudo que cualquier autoridad especial necesaria le será otorgada. El Ministerio de Información es nuestro organismo de censura y por lo tanto usted es el canal correspondiente para cualquier decisión del Gabinete sobre la cuestión*".

La verdad era que Bracken no tenía ningún interés en detener el rodaje y aunque presentó el caso al gabinete no tomó ninguna medida extrema. Como Powell recordó más tarde, "*Parece que Churchill dijo que interrumpieran* ***Blimp****, pero eso era algo que él no podía lograr en una democracia. La cosa trascendió y alguien vino a preguntarme qué íbamos a hacer. Le respondí:* 'Nada, voy a terminar la película'. *Y así lo hice. Churchill no tenía ningún derecho sobre nosotros, no tenía ninguna razón para creerse el dictador de Inglaterra*". En cuanto a las dificultades logísticas, el realizador fue bastante específico: "*Un problema grave era la falta de hombres jóvenes, la mayoría de los cuales estaba en el frente. En ciertas escenas no tuve más remedio que disfrazar mujeres como soldados para suplir esa ausencia. En cuanto a los uniformes y camiones que aparecen en la película, sencillamente fueron robados. Supongo que podrían habernos fusilado por ello pero en ese momento nadie iba a ocuparse de algo tan insignificante. Ahí se demostró la ventaja de trabajar con utileros entrenados por Korda, usted sabe: ¿Cómo se hace un omelette húngaro? En primer lugar, se roban tres huevos...*".

La opinión pública

Cuando estuvo terminada, **The Life and Death of Colonel Blimp** ya era conocida como "La película prohibida", lo que ayudó a despertar la expectativa del público. Su enorme costo fue compensado con un éxito igualmente importante y pronto Rank quiso probar suerte en Estados Unidos, para lo cual debía tener el apoyo del Ministerio de Informaciones. Churchill intervino nuevamente exigiendo a Bracken que el film no saliera de Inglaterra. Bracken procuró aplacarlo: "*Hasta ahora hemos negado facilidades de transporte aéreo para la película, algo que normalmente se otorga a todas las producciones inglesas importantes. ¿Es todavía su deseo que este film no se vea en el extranjero? No tenemos poderes legales para detenerlo. (...) Mi consejo es que deberíamos permitir la exportación, pero si usted opina lo contrario trataré de encontrar los medios necesarios para continuar nuestra prohibición, que es ilegal*".

Churchill insistió algunas semanas en esa "prohibición ilegal" pero finalmente, en agosto de 1943, autorizó la exportación. La batalla que perdió el Primer Ministro británico la ganaron los exhibidores norteamericanos. Powell y Pressburger contaban con el éxito de sus dos películas previas [2], pero ello no fue suficiente para que aceptaran arriesgarse en un film de casi tres horas, cuyo título no tenía ninguna resonancia particular en América. Tras un estreno con 148' de duración en 1945, la película accedió a una distribución general con sólo 93'.

En lo sucesivo, las audacias de The Archers se limitaron al plano estético. La dupla logró, hasta su separación en 1957 [3], varias obras memorables que pusieron en cuestión los límites formales de la expresión cinematográfica, como **A Canterbury Tale** (1944), **A Matter of Life and Death** (*Escalera al cielo*, 1946), **Black Narcissus** (*Narciso negro*, 1947), **The Red Shoes** (*Las zapatillas rojas*, 1948) o **The Tales of Hoffmann** (*Los cuentos de Hoffmann*, 1951). Tras la separación Pressburger siguió escribiendo y Powell siguió filmando, aunque en ningún caso sus trabajos individuales tuvieron la misma fuerza. En 1960, Powell provocó algunas de las críticas más lapidarias de aquel tiempo al realizar el *thriller* psicológico **Peeping Tom** (*Tres rostros para el miedo*) y su intransigente franqueza, con los

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

años, le provocó en Inglaterra una inmerecida fama de loco-arrogante-insoportable.

A esa altura, sin embargo, ya era demasiado tarde. Su cine había quemado la cabeza de un joven neoyorquino de apellido Scorsese, que hablaba muy rápido y quería estudiar cine. Cuando llegó a hacerlo, se puso en contacto con su director favorito como quien va a peregrinar a la Meca y pronto advirtió que su contagioso entusiasmo se reproducía en otros realizadores, en críticos, en instituciones. Una primera retrospectiva de la obra conjunta de Powell y Pressburger se organizó en Londres hacia 1971 y hubo otra más completa en 1978, que contó como evento central con una restauración de **The Life and Death of Colonel Blimp** impulsada por Scorsese y el archivista Ronald Haver a través de varios años.

No fue lo único que el realizador norteamericano hizo por su maestro. En 1980, durante la postproducción de **Toro salvaje**, Michael Powell conoció a Thelma Schoonmaker, montajista de Scorsese desde entonces hasta la fecha. Las visitas de Powell a la moviola fueron aumentando y en 1984 hubo una boda, pese a cierta diferencia de edad.

Una obra mayor

No es difícil advertir lo que molestó a Churchill. En lugar de tratarse de un panegírico bélico, la película es un lamento romántico. Las dosis más explícitas de propaganda no bastan para atemperar el impacto de su mensaje, que además se demostró acertado. Los aliados de hecho recurrieron al "*juego sucio*" para ganar la guerra y no se cansaron de bombardear territorios no militares, entre otras violaciones al "*código de la guerra de caballeros*" que representa el oficial Clive Candy.

Pero lo extraordinario del film es la facilidad con que logra trascender la circunstancia de su contexto histórico para convertirse en una alegoría universal sobre la progresiva y fatal degradación humana. Candy tiene la posibilidad de proceder contra el joven oficial que le faltó el respeto y se rebeló a su autoridad, pero decide no hacerlo: "*No quiero causarle problemas*", dice. "*Al fin y al cabo yo fui como él cuando era joven*". Un amigo sonríe y le responde: "*Puede ser, pero dudo que él vaya a ser como usted cuando sea viejo*".

La dirección de Powell convierte en estilo esa misma tendencia a reducir el relato a conceptos esenciales: los motivos de un tapiz resumen la belleza de las tradiciones desde los mismos créditos del film, mientras inmediatamente después la juventud aparece relacionada desde el frenético montaje inicial con el dinamismo, la velocidad y también la trampa y el engaño; el jazz con arreglos *a la* Glenn Miller reemplaza a Schubert y Mendelssohn; los rituales y las prácticas honorables caen en desuso.

La evolución de los protagonistas se hace creíble no sólo porque el film se toma su tiempo sino sobre todo por el trabajo de los intérpretes. Roger Livesey hace un pequeño milagro como Candy, envejeciendo con convicción y demostrando una capacidad mímica superior en una escena puramente gestual con Deborah Kerr. El "buen alemán", personaje de intención humanista que ya le había traído severos dolores de cabeza a Jean Renoir en **La gran ilusión**, se impone ante el espectador por la presencia serena e impresionante a la vez del actor Anton Walbrook, ex Adolph Wohlbrück, austríaco escapado del nazismo que había llegado a ser una estrella en el cine alemán y siguió siéndolo después de su exilio en el cine inglés y francés.

La voluntad de evadir conscientemente el clásico realismo inglés se insinúa en el empleo dramático del humo en un baño turco, en la introducción desprejuiciada de maquetas para facilitar un *travelling* complicado o de breves dibujos animados para transmitir la idea de un tremendo impacto, y en el uso de la misma Deborah Kerr para representar a las tres mujeres importantes en la vida de Candy a lo largo de los años. En esa triple relación –la primera frustrada, la segunda lograda y la tercera platónica– Pressburger se permite libres toques de fantasía con los que Powell evidentemente empatizaba.

Tampoco cuesta demasiado comprender el entusiasmo de Scorsese ni evaluar hasta qué punto el cine de Powell-Pressburger fue importante en el suyo. Además de compartir una misma sensibilidad para percibir la sensualidad de la imagen, la misma enfermiza capacidad de trabajo y la misma voluntad de romper barreras, hay ciertos rasgos puntuales que pueden encontrarse reproducidos textualmente en sus películas. En ese sentido, la construcción de **GoodFellas** (*Buenos muchachos*, 1990) es idéntica a la de **Blimp**: comienza ágil y divertida como una comedia brillante y, a medida que pasan los años en la ficción y la inocencia se pierde, el tono deviene más y más negro.

Quizá nada sea casual. Se puede suponer que **GoodFellas** fue el homenaje personal a su maestro, porque Michael Powell falleció el mismo año de su estreno, en marzo de 1990. Había sobrevivido por dos años a Emeric Pressburger y por veinticinco a Winston Churchill.

The Life and Death of Colonel Blimp
fue exhibida en septiembre por *Film & Arts*

Textos consultados

Re-Viewing British Cinema,
ed. por Wheeler Winston Dixon;
A Pictorial History of War Films, por Clyde Jeavons; *Images for Battle*, por Clive Coultass;
Martin Scorsese: a Journey, por Mary Pat Kelly
y diversos ejemplares de la revista *Sight & Sound*, entre 1970 y 1995.

Notas

1. En Buenos Aires, este film fue retirado de cartel tras una queja formal de la embajada alemana y, aunque se lo repuso más tarde, esa intervención derivó en la creación de un control oficial especial sobre todas las películas que abordaran la cuestión bélica. El episodio tenía un importante precedente en la prohibición de **El gran dictador**, de Chaplin, que en Argentina no pudo exhibirse normalmente hasta 1945.

2. **Cinco hombres** ganó un Oscar para el libreto de Pressburger.

3. En 1973 Powell y Pressburger volvieron a reunirse para filmar un mediometraje infantil titulado **The Boy Who Turned Yellow**.

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 tanqueras.

DENDE EL VIENTRE DE MI MADRE

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

cable

Guía posible de cine y series en TV para el mes de octubre.

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

Día x día

jueves 2
Mi padre fue un criminal (TNT, 6:00hs); **Regreso a Bataan** (TNT, 8:00hs); **Fellow Traveller** (HBO, 11:45); **Piel de verano** (Volver, 23:30hs)

viernes 3
La luz es para todos (Bravo, 0:00hs); **Pasiones sin freno** (TNT, 9hs); **Duelo de titanes** (USA; 17:00hs)

domingo 5
The Elusive Pimpernel (Film and Arts, 20:00hs); **Alguien a quien amar** (Fox, domingo 5, 21:00hs)

lunes 6
The Elusive Pimpernel (Film and Arts, 4:00 y 12:00hs); **Siete hombres y un destino** (Cinecanal 2, 12:25hs); **Algo gracioso pasó camino al foro** (TNT, 14:00hs); **Corazones del mundo** (Bravo, 21:00hs)

martes 7
Sin novedad en el frente (USA, 17:00hs); **El agente secreto** (Film and Arts, 21:30hs)

miércoles 8
Robin y Marian (Cinemax, 8:15hs)

jueves 9
Agenda secreta (TNT, 2:15hs); **La carta** (6:15hs); **El paraíso del capitán** (Film and Arts, 6:30 y 14:30hs); **La puerta del diablo** (TNT, 8:00hs); **El muerto falta a la cita** (Volver, 14:00hs); **La caída del imperio romano** (USA, 17:00hs); **Bob le flambeur** (Film and Arts, 20:00hs)

viernes 10
Delirio de pasiones (Bravo, 0:00hs); **Bob le flambeur** (Film and Arts, 4:00 y 12:00hs); **Siete hombres y un destino** (Cinecanal, 6:00hs); **Al morir la noche** (Film and Arts, 7:00 y 15:00hs); **La caída del imperio romano** (USA, 11:00hs)

Imperdibles

Al morir la noche (*Dead of Night*, 1945) de Cavalcanti, Basil Dearden, Charles Crichton, Robert Hamer. Film and Arts, viernes 10, 7:00 y 15:00hs; sábado 25, 7:30 y 15:30hs; miércoles 29, 20hs; jueves 30, 4:00 y 12:00hs; 102'. *Extraordinario clásico del terror, para el que se reunieron los mayores talentos del cine inglés del período. El trabajo de Michael Redgrave como un ventrílocuo demente es tope.*

Agenda secreta (*Hidden Agenda*, 1990), de Ken Loach. TNT, jueves 9, 2:15hs; 104'. *Poderosa piña de Loach al gobierno de Margaret Thatcher. Este fue el film que rescató su carrera después de varios años vacilantes.*

Bob le flambeur (Francia-1956), de Jean Pierre Melville. Film and Arts, jueves 9, 20:00hs, viernes 10, 4:00 y 12:00hs; martes 14, 21:30hs, miércoles 15, 5:30 y 15:30hs; miércoles 22, 20:00hs; jueves 23, 6:30 y 14:30hs; 101'. *Melville toma el* film noir *donde lo dejaron los norteamericanos y construye una obra maestra; el final es simplemente uno de los grandes momentos de la historia del cine.*

La carta (*The Letter*, 1940) de William Wyler. TNT, jueves 9, 6:15hs; 95'. *La asombrosa modernidad del cine de Wyler queda en evidencia en este film, que además es uno de las mejores de Bette Davis.*

La colina de la deshonra (*The Hill*, 1965) de Sidney Lumet. TNT, sábado 25, 3:45hs; 122'. *Con este film Lumet alcanzó una culminación y Sean Connery demostró que podía alejarse con confianza de James Bond.*

Corazones del mundo (*Hearts of the World*, 1918) de David Wark Griffith. Bravo, lunes 6, 21:00hs; 122'. *Poderoso film (anti)bélico del Padre del cine, con Lillian Gish, Robert Harron y un breve rol de Erich von Stroheim. La fuerza de sus escenas de batalla y desolación se imponen por sobre la celebración patriotera del final.*

Delirio de pasiones (*Shock Corridor*, 1962) de Sam Fuller. Bravo, viernes 10, 0:00hs 100'. *Quizá el mayor disparate de Fuller. Contiene chaparrones bajo techo, locos que recuperan caprichosamente la cordura, ninfómanas, un negro racista, una* stripper *tamaño Barbie y un periodista que se propone resolver un crimen en medio de todo eso. Inolvidable.*

The Elusive Pimpernel (Inglaterra-1950) de Michael Powell y Emeric Pressburger. Film and Arts, domingo 5, 20:00hs; lunes 6, 4:00 y 12:00hs; lunes 13, 2:00hs; martes 14, 10:00 y 17:00hs; domingo 26, 6:00 y 14:00hs; sábado 25, 22:00hs. *David Niven absolutamente perfecto.*

La hija de Drácula (*Dracula's Daughter*, 1936) de Lambert Hillyer. USA, sábado 18, 13:00hs; domingo 19, 3:00hs; 70'. *Tardía y maravillosa secuela del clásico de Tod Browning, con Gloria Holden como una vampira lesbiana.*

El hijo de Drácula (*Son of Dracula*, 1943) de Robert Siodmak. USA, sábado 18, 14:30hs; domingo 19, 4:30hs; 78'. *Siodmak tenía una larguísima carrera en Francia y Alemania, pero al llegar como inmigrante a los EE.UU. tuvo que probarse en el oficio con films como este. Los resultados fueron espectaculares.*

El paraíso del capitán (*Captain's Paradise*, Inglaterra-1953) de Anthony Kimmins. Film and Arts, sábado 11, 0:00hs; domingo 12, 8:00 y 16:00hs; martes 28, 21:30; jueves 9, 6:30 y 14:30hs, miércoles 29, 5:30hs; 86'. *Estupenda comedia con Alec Guinness, Celia Johnson e Yvonne de Carlo, que no suele contarse entre los clásicos del período aunque se lo merece.*

Larga es la noche (*Odd Man out*, Inglaterra-1947) de Carol Reed. Bravo, jueves 23, 22:00hs; 114'. *Clásico de clásicos.*

La puerta del diablo (*Devil's Doorway*, 1950) de Anthony Mann. TNT, jueves 9, 8:00hs; 84'. *Impresionante western de Mann, con Robert Taylor haciendo de indio. Su mirada progre es contemporánea a la más famosa* **Flecha rota** *de Delmer Daves.*

Un tiro en la noche (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) de John Ford. USA, viernes 24, 17:00hs 123'. *No se puede seguir viviendo sin ver este film al menos un par de veces al año. Ford, James Stewart, John Wayne y Lee Marvin en plena forma, pero también Edmond O'Brien y Andy Devine. Atención al uso de la música, sutil pero memorable.*

Tres rostros para el miedo (*Peeping Tom*, Inglaterra-1960) de Michael Powell. Film and Arts, viernes 17, 21:30, sábado 18, 5:30 y 13:30; 109'. Powell se ganó el odio del universo con este film tremendo, que sigue siendo difícil de ver como corresponde.

Yo, un negro (*Moi un noir*, Francia-1958) de Jean Rouch. Bravo, sábado 18, 22:00hs. *Hito del cine etnográfico-poético y rara ocasión de acceder a la obra de uno de los padres del cine-verdad. Presenta adecuadamente Salvador Sammaritano.*

Recomendables

El agente secreto (*Secret Agent*, 1936) de Alfred Hitchcock. Film and Arts, martes 7, 21:30hs; viernes 17, 15:00hs; 86'. *Uno de los clásicos de Hitchcock menos vistos, si es que existe tal cosa. Estupendos protagónicos de John Gielgud, Madeleine Carroll y Peter Lorre.*

La caída del imperio romano (*The Fall of the Roman Empire*, 1964) de Anthony Mann. USA, jueves 9, 17:00hs; viernes 10, 11:00hs; 153'. *Habría que verlo en todo el esplendor de su espectáculo, pero mientras eso no sucede, esta muestra alcanza para conformarse.*

El clan siciliano (*Le clan des siciliens*, Francia-1969) de Henri Verneuil. Fox, viernes 17, 14:00hs, miércoles 29, 14:00hs; 116'. *Verdadera guerra de rostros entre el veterano Jean Gabin y el joven Alain Delon.*

El corazón dividido (*The Divided Heart*, Inglaterra-1954) de Charles Crichton, Film and Arts, jueves 23, 20:00hs; viernes 24, 4:00 y 12:00hs 89'. *Sorprendente ejemplo de cómo los ingleses pudieron hacer un film sobrio e inteligente con material que daba para el peor melodrama. Crichton es más conocido para el público contemporáneo por su muy posterior* **Los enredos de Wanda**.

Duelo de titanes (*Gunfight at O.K. Corral*, 1957) de John Sturges. USA. Viernes 3, 17:00hs 122'. *No salió demasiado bien este* western, *pero ello no le impide sostenerse como uno de los más encantadores de la década. Principales razones: la química entre sus protagonistas Burt Lancaster y Kirk Douglas y la canción de Frankie Laine. Atención a DeForest Kelley como uno de los hermanos Earp.*

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

Enrique V (*Henry V*, Inglaterra-1945) de Laurence Olivier. Film and Arts, martes 21, 4:00 y 12:00hs; lunes 20, 20:00hs; 137'. *Ya querrían haber nacido con las sobras de su talento aquellos que se mofan de Laurence Olivier. Un espectáculo.*

Éxtasis mortal (*Deadly Blessing*, 1981) de Wes Craven. Fox, Viernes 31, 23:00hs; 102'. *Uno de los menos vistos films de Craven y uno de los muchos que hizo Sharon Stone cuando no era Sharon Stone.*

La luz es para todos (*Gentleman's Agreement*, 1947) de Elia Kazan. Bravo, viernes 3, 0:00hs; 111'. *Ganó el Oscar a la mejor película pero está bastante avejentada. Sobrevive, sin embargo, el trabajo de Gregory Peck.*

Regreso a Bataan (*Back to Bataan*, 1945) de Edward Dmytryk. TNT, jueves 2, 8:00hs 95'. *John Wayne les enseña a vivir a los filipinos. Como Dmytryk era comunista, se cuelan algunas agudezas y el resultado es sutilmente esquizofrénico. Está filmada en un estilo seco y dinámico, y a primera vista parece una década posterior a la fecha de su rodaje.*

Siete hombres y un destino (*The Magnificent Seven*, 1960) de John Sturges. Cinecanal, viernes 10, 6:00hs; martes 21, 12:50hs. Cinecanal 2, lunes 6, 12:25; martes 14, 12:45; jueves 23, 6:05hs; 126'. *Potente* remake *de* **Los siete samurais**, *seguida por una serie de pálidas continuaciones.*

Same Time, Next Year (1978) de Robert Mulligan. USA, jueves 16, 17hs; viernes 17, 10:30hs 117'. *Alan Alda y Ellen Burstyn dominan esta historia de una pareja que se formaliza sólo una vez al año, a espaldas de sus respectivos cónyuges.*

Sin novedad en el frente (*All Quiet on the Western Front*, 1930) de Lewis Milestone. USA, viernes 17, 17:00hs; 120'. *De los films importantes que dejó el primer cine sonoro, éste es el que mejor ha soportado los años. Hay memorables trabajos de Lew Ayres y Slim Summerville, y el final sigue resultando estremecedor.*

Un hombre lobo americano (*An American Werewolf in London*, Inglaterra-1981) de John Landis. USA, sábado 25, 14:30; domingo 26, 4:30hs; 97'. *Difícil y exacta combinación de terror y humor, con efectos especiales que revolucionaron la industria. Para un buen doble programa, ver después la contemporánea* **Aullidos** *de Joe Dante.*

Sin pasar por el cine

Alguien a quien amar (*Somebody to Love*, 1994) de Alexandre Rockwell. Fox, domingo 5, 21:00hs; sábado 25, 23:00hs *Ver* **Film** *nº 7.*

Al maestro con cariño II (*To Sir, with Love II*, 1996) de Peter Bogdanovich. HBO, lunes 20, 22:00hs; jueves 23, 17:00hs; domingo 26, 14:30hs. *El título augura lo peor de lo peor y, sin embargo, todavía hay quien tiene fe en el director Bogdanovich.*

Buenos vaqueros (*Good Old Boys*, 1995) de Tommy Lee Jones. TNT, sábado 11, 14:00hs; 117'. *Elogiado trabajo de Jones, en múltiples funciones creativas, realizado para la TV.*

Fellow Traveller (1989) de Phillip Saville. HBO, jueves 2, 11:45hs; sábado 11, 6:00hs; 94'. *Inteligente mirada sobre el macartismo y sus derivaciones, desde la perspectiva de dos exiliados norteamericanos en Inglaterra.*

Empire Records (1995) de Allan Moyle. HBO, sábado 11, 22:00hs; martes 14, 19:15hs; viernes 17, 20:15hs; miércoles 22, 0:45hs; domingo 26, 16:15hs; jueves 30, 15:15hs; 91'. *Moyle hizo antes* **Suban el volumen**, *que no estaba nada mal, así que corresponde esperar algo de ésta.*

El manual del joven envenenador (*The Young Poisoner's Handbook*, Inglaterra / Alemania / Francia-1995) de Ben Ross. HBO2, jueves 16, 22:00hs; domingo 19:00hs y 20:30hs; miércoles 22, 3:45hs; sábado 25, 0:00hs; martes 28, 17:15hs; viernes 31, 2:00hs 99'. *Gran título para una de las comedias (negras) más elogiadas del último cine inglés.*

Sólo con tu pareja (México, 1993) de Alfonso Cuarón. Supercine, sábado 11, 22:00hs; domingo 12, 2:00hs; miércoles 22, 22:00hs. *Tiene su punta esta comedia mexicana, pero para sacársela hay que rogar que el sonido sea realmente óptimo.*

Tank Girl (1995) de Rachel Talalay. Cinecanal, domingo 26, 23:00hs; 104'. *Divertida adaptación del comic homónimo.*

Ciclos posibles

Vincente Minnelli x 2

Encuentro en St. Louis (*Meet Me in St. Louis*, 1944) TNT, viernes 24, 8:00hs; 112'.

Pasiones sin freno (*The Cobweb*, 1955) TNT, viernes 3, 9:00hs; 117'.

Dos rostros del mismo realizador. La primera es uno de los clásicos del musical, con Judy Garland; la segunda es un melodrama espantoso a la Douglas Sirk, pero tiene un reparto bárbaro que incluye a Lillian Gish.

Richard Lester x 2

Algo gracioso pasó camino al foro (*Something Funny Happened on the Way to the Forum*, 1966) TNT, lunes 6, 14hs 97'.

Robin y Marian (*Robin and Marian*, Inglaterra-1976) de Richard Lester. Cinemax, miérc. 8, 8:15hs; viernes 17, 9:00hs; martes 28, 9:15hs; 107'.

Hoy está apagado, pero el hombre dejó films memorables. Aquí hay dos de ellos: el segundo es una obra maestra; el primero delata su origen escénico pero contiene al último Buster Keaton.

¡Esther Williams x 2!

Million Dollar Mermaid (1952) de Mervyn LeRoy. TNT, sábado 11, 8:00hs; 109'.

La prometida de los dioses (*Jupiter's Darling*, 1955) de George Sidney. TNT, viernes 17, 8:00hs; 96'.

La primera es un biopic *sobre la legendaria nadadora Annette Kellerman. La segunda es cualquiera. ¡A ponerse la malla!*

James Stewart x 2

Mi padre fue un criminal (*Carbine Williams*, 1952) de Richard Thorpe. TNT, jueves 2, 6:00hs.

El precio de un hombre (*The Naked Spur*, 1953) de Anthony Mann. TNT, sábado 18, 12:00hs; 91'.

En la primera el Maestro es un presidiario que termina inventando la carabina, en uno de los film más atípicos de su carrera. La segunda es una obra maestra imprescindible, de sólo cinco personajes, con excelentes trabajos del Maestro, de Robert Ryan y de Millard Mitchell. ▶

Día x día

sábado 11
El paraíso del capitán (Film and Arts, 0:00hs); **Fellow Traveller** (HBO, 6:00hs); **Million Dollar Mermaid** (TNT, 8:00hs); **Buenos vaqueros** (TNT, 14:00hs); **Empire Records** (HBO, 22:00hs); **Sólo con tu pareja** (Supercine, 22:00hs)

domingo 12
El paraíso del capitán (Film and Arts, 8:00 y 16:00hs); **Sólo con tu pareja** (Supercine, 2:00hs); **Setenta veces siete** (Volver, 23:30hs)

lunes 13
The Elusive Pimpernel (Film and Arts, 2:00hs)

martes 14
The Elusive Pimpernel (Film and Arts, 10:00 y 17:00hs); **Siete hombres y un destino** (Cinecanal 2, 12:45hs); **Empire Records** (HBO, 19:15hs); **Bob le flambeur** (Film and Arts, 21:30hs)

miércoles 15
Bob le flambeur (Film and Arts, 5:30 y 15:30hs)

jueves 16
Same Time, Next Year (USA, 17:00hs); **El manual del joven envenenador** (HBO2, 22:00hs); **Breve cielo** (Volver, 23:30hs)

viernes 17
La prometida de los dioses (TNT, 8:00hs); **Robin y Marian** (Cinemax, 9:00hs); **Same Time, Next Year** (USA, 10:30hs); **Los muchachos de antes no usaban arsénico** (Volver, 14:00hs); **El clan siciliano** (Fox, 14:00hs); **El agente secreto** (Film and Arts, 15:00hs); **Empire Records** (HBO, 20:15hs); **Tres rostros para el miedo** (Film and Arts, 21:30hs)

sábado 18
Tres rostros para el miedo (Film and Arts, 5:30 y 13:30hs); **El precio de un hombre** (TNT, 12:00hs); **La hija de Drácula** (USA, 13:00hs); **El hijo de Drácula** (USA, 14:30hs); **El viaje sin regreso** (Volver, 20:00hs); **Yo, un negro** (Bravo, 22:00hs)

domingo 19
La hija de Drácula (USA, 3:00hs); **El hijo de Drácula** (USA, 4:30hs); **El manual del joven envenenador** (HBO2, 20:30)

lunes 20
Enrique V (Film and Arts, 20:00hs); **Al maestro con cariño II** (HBO, 22:00hs)

martes 21
Enrique V (Film and Arts, 4:00 y 12:00hs); **Siete hombres y un destino** (Cinecanal, 12:50hs)

miércoles 22
Empire Records (HBO, 0:45hs); **El manual del joven envenenador** (HBO2, 3:45hs); **Bob le flambeur** (Film and Arts, 20:00hs); **Sólo con tu pareja** (Supercine, 22:00hs)

jueves 23
Siete hombres y un destino (Cinecanal 2, 6:05hs); **Bob le flambeur** (Film and Arts, 6:30 y 14:30hs); **Al maestro con cariño II** (HBO, 17:00hs); **El corazón dividido** (Film and Arts, 20:00hs); **Larga es la noche** (Bravo, 22:00hs)

viernes 24
El corazón dividido (Film and Arts, 4:00 y 12:00hs); **Un tiro en la noche** (USA, 17:00hs); **Encuentro en St. Louis** (TNT, 8:00hs); **Bajamar I** (Cinemax, 22:00hs)

sábado 25
El manual del joven envenenador (HBO2, 0:00hs); **La colina de la deshonra** (TNT, 3:45hs); **Al morir la noche** (Film and Arts, 7:30 y 15:30hs); **Un hombre lobo americano** (USA, 14:30hs); **The Elusive Pimpernel** (Film and Arts, 22:00hs); **Alguien a quien amar** (Fox, 23:00hs)

▶

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

Día x día

domingo 26

Un hombre lobo americano (USA, 4:30hs); **The Elusive Pimpernel** (Film and Arts, 6:00 y 14:00hs); **Al maestro con cariño II** (HBO, 14:30hs); **Empire Records** (HBO, 16:15hs); **Tank Girl** (Cinecanal, 23:00hs)

martes 28

Robin y Marian (Cinemax, 9:15hs); **El manual del joven envenenador** (HBO2, 17:15hs); **El paraíso del capitán** (Film and Arts, 21:30hs)

miércoles 29

El paraíso del capitán (Film and Arts, 5:30hs); **El clan siciliano** (Fox, 14:00hs); **Al morir la noche** (Film and Arts, 20:00hs)

jueves 30

Al morir la noche (Film and Arts, 4:00 y 12:00hs); **Empire Records** (HBO, 15:15hs

viernes 31

El manual del joven envenenador (HBO2, 2:00hs); **Bajamar I** (Cinemax, 20:15hs); **Bajamar II** (Cinemax, 22:00hs); **Éxtasis mortal** (Fox, 23:00hs)

Cine argentino

Bajamar (1996) de Fernando Spiner (capítulos 1 y 2). Cinemax; cap. 1: viernes 24, 22:00hs; viernes 31, 20:15hs; cap. 2: viernes 31, 22:00hs.

Breve cielo (1969) de David José Kohon. Volver, martes 16, 23:30hs.

Los muchachos de antes nio usaban arsénico (1976) de José A. Martínez Suárez. Volver, miércoles 17, 14:00hs.

El muerto falta a la cita (1944) de Pierre Chenal. Volver, jueves 9, 14:00hs.

El viaje sin regreso (1946) de Pierre Chenal, Volver, jueves 18, 20:00hs.

2 de Torre Nilsson

Piel de verano (1961) de Leopoldo Torre Nilsson. Volver, jueves 2, 23:30hs.

Setenta veces siete (1962) Volver, domingo 12, 23:30hs.

Series

Batman; Fox, todos los días, 8:00hs; lunes a viernes, 16:30hs; sábados y domingos, 16:00hs.

Dos tipos audaces; Uniseries, martes, 12:00hs; miércoles, 4:10hs.

Duckman; USA, viernes, 22:00hs.

Los expedientes secretos X; Fox, sábados, 18hs.

Inside the Actors' Studio; Film and Arts, domingos, 23:30hs; lunes, 7:30 y 15:30hs; martes, 20hs; miércoles, 4 y 12hs. *Interrogados con sensibilidad y respeto por sus futuros pares, algunas de las figuras más importantes del cine norteamericano contemporáneo brindan una verdadera aproximación a su trabajo, alejada de toda glamorización publicitaria.*

Ladrón sin destino; Uniseries, lunes, 13:40hs; martes, 6:00hs.

Los tres chiflados; WBTV, lunes a viernes, 12:00 y 0:00hs.

Viaje a las estrellas (original); Uniseries, jueves, 18:00hs; viernes, 10:10hs; USA, sábados 19:00hs.

estrenos

American Buffalo (*Idem.*, EE.UU.-1995) *Dir:* Michael Corrente. *Guión:* David Mamet, sobre obra propia. *fot:* Richard Crudo. *más:* Thomas Newman. *mont:* Kate Sanford. *con:* Dustin Hoffman, Dennis Franz. *prod:* Gregory Mosher. *estr:* 4/9.

Anaconda (*Idem.*, EE.UU.-1997) *Dir:* Luis Llosa. *arg:* Hans Bauer. *g:* John Mandell, Mark Haskell Smith. *fot:* Bill Butler. *más:* Randy Edelman. *mont:* Michael Miller. *con:* Jennifer Lopez, Ice Cube, Eric Stoltz, John Voight. *prod:* Verna Harrah, Leonard Rabinowitz, Carole Little. *estr:* 28/9.

Buenos Aires viceversa (Argentina/Holanda, 1996) *Dir. y libr.:* Alejandro Agresti. *fot:* Ramiro Aisenson. *más:* Paul Michael Van Brugge, Alejandro Agresti, Luis A. Spinetta. *mont:* Alejandro Agresti, Alejandro Brodersohn. *con:* Vera Fogwill, Fernán Mirás, Nicolás Pauls, Mirta Busnelli, Carlos Roffe, Laura Melillo. *prod:* Axel Harding, Alejandro Agresti. *estr:* 18/9. ¡Por fin!

La colonia (*Double Team*, EE.UU.-1997) *Dir:* Tsui Hark. *arg:* Don Jakoby. *g:* Don Jakoby, Paul Mones. *fot:* Peter Pau. *más:* Gary Chang. *mont:* Bill Pankow. *con:* Jean-Claude Van Damme, Dennis Rodman, Mickey Rourke, Paul Freeman. *prod:* Moshe Diamant. *estr:* 11/9.

El complot (*Conspiracy Theory*, EE.UU.-1997) *Dir:* Richard Donner. *g:* Brian Halgeland. *fot:* John Schwartzmann. *más:* Cartel Burwell. *mont:* Frank Urioste. *con:* Julia Roberts, Mel Gibson, Patrick Stewart. *prod:* Joel Silver, Richard Donner. *estr:* 18/9.

Contacto (*Contact*, EE.UU.-1997) *Dir:* Robert Zemeckis. *arg:* libro de Carl Sagan. *adapt:* Carl Sagan, Ann Druyan. *g:* James V. Hart. Michael Goldenberg. *fot:* Don Burgess. *más:* Alan Silvestri. *mont:* Arthur Schmidt. *con:* Jodie Foster, Matthew McConaughey, James Woods, John Hurt. *prod:* Robert Zemeckis, Steve Starkey. *estr:* 11/9.

Contracara (*Face Off*, EE.UU.-1997) *Dir:* John Woo. *libr:* Mike Werb, Michael Colleary. *fot:* Oliver Wood. *más:* John Powell. *mont:* Christian Wagner, Steven Kemper. *con:* John Travolta, Nicolas Cage, Joan Allen, Alessandro Nivola. *prod:* David Permut, Barrie Osborn, Terence Chang, Christopher Godsick. *estr:* 4/9.

¡Ella es! (*She's the One*, EE.UU.-1996) *Dir y libr:* Edward Burns. *fot:* Frank Prinzi. *más:* Tom Petty. *mont:* Susan Graef. *con:* Jennifer Aniston, Edward Burns, Cameron Diaz. *prod:* Ted Hope. *prod. ej:* Robert Redford. *estr:* 18/9.

El fuego y la sombra (*Total Eclipse*, Inglaterra-1996) *Dir:* Agnieszka Holland. *libr:* Christopher Hampton. *fot:* Yourgos Arvantis. *mont:* Isabelle Llorente. *con:* Leonardo Di Caprio, David Thewlis, Romane Bohringer. *prod:* Jean-Pierre Ramsay. *estr:* 18/9.

El Funeral (*The Funeral*, EE.UU.-1996) *Dir:* Abel Ferrara. *libr:* Nicholas St. John. *fot:* Ken Kelsch. *más:* Joe Delia. *mont:* Bill Pankow. *con:* Christopher Walken, Chris Penn, Annabella Sciorra, Benicio del Toro, Isabella Rossellini. *prod:* Mary Kane. *estr:* 28/8.

Graciadió (Argentina, 1997) *Dir:* Raúl Perrone. *libr:* Raúl Perrone, Roberto Barandalla. *fot:* Sepe Sayas. *más:* Los Caballeros de la Quema. *mont:* Benjamín Ávila. *con:* Gustavo Prone, Violeta Naón, Mauro Alchuler, Carlos Briolotti. *prod:* Mariángeles Mira. *estr:* 22/8.

El ídolo (*The Leading Man*, Inglaterra-1996) *Dir:* John Duigan. *libr:* Virginia Duigan. *fot:* Jean-François Robin. *mont:* Humphrey Dixon. *con:* Jon Bon Jovi, Lambert Wilson, Anna Galiena, David Warner. *prod:* Bertil Ohlsson, Paul Raphael. *estr:* 4/9.

Pequeños milagros (Argentina, 1997) *Dir.y libr:* Eliseo Subiela. *fot:* Daniel Rodríguez Maseda. *más:* Osvaldo Montes. *mont:* Marcela Sáenz. *con:* Héctor Alterio, Julieta Ortega, Antonio Birabent, Ana María Picchio, Paco Rabal. *prod:* Omar Romay, Eliseo Subiela. *estr:* 4/9.

El placer de estar contigo (*Nelly et M. Arnaud*, Francia-1995) *Dir:* Claude Sautet. *libr:* C. Sautet, Jacques Fieschi. *fot:* Jean-François Robin. *más:* Philippe Sarde. *con:* Emannuelle Beart, Michel Serrault, Jean-Hughes Anglade, Michel Lonsdale. *prod:* Alain Sarde. *estr:* 4/9.

Scream - Vigila quien llama (*Scream*, EE.UU.-1996) *Dir:* Wes Craven. *libr:* Kevin Williamson. *fot:* Mark Irwin. *más:* Marco Beltrami. *mont:* Patrick Lussier. *con:* Skeet Ulrich, Neve Campbell, Drew Barrymore. *prod:* Cary Woods, Cathy Conrad. *estr:* 11/9.

Un canto de esperanza (*Paradise Road*, Australia-1996) *Dir y g:* Bruce Beresford, *sobre historias de sobrevivientes de campos de concentración. fot:* Peter James. *mont:* Timothy Wellburn. *con:* Glenn Close, Frances McDormand, Pauline Collins. *prod:* Sue Milliken, Greg Coote. *estr:* 28/8.

24 horas (Algo está por explotar) (Argentina, 1997) *Dir:* Luis Barone. *libr:* Guillermo Saccomanno. *más:* Napo. *con:* Julieta Ortega, Rubén Rada, Mausi Martínez, Sergio Surraco. *estr:* 18/9.

La vida según Muriel (Argentina, 1997) *Dir:* Eduardo Milewicz. *libr:* Eduardo Milewicz, Susana Silvestre. *fot:* Esteban Sapir. *mont:* Marcela Sáenz. *con:* Soldad Villamil, Inés Estevez, Federico Olivera, Jorge Perugorría, Florencia Camiletti. *dir. prod.:* Sergio Bellotti. *estr:* 28/8.

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

CINECANAL LE OFRECE LAS MEJORES SUPERPRODUCCIONES

DE LOS CUATRO MAS GRANDES ESTUDIOS DE HOLLYWOOD

CINECANAL

vea El Cine

en Primer Plano

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

Eastman

EXR

FILM SYSTEM BY KODAK

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