Film

GREGG ARAKI
MALDITA GENERACION
STAR TREK
SEXO EN EL ESPACIO
COSMOS
QUEBEC AL ATAQUE
CINE ARGENTINO RECUPERADO

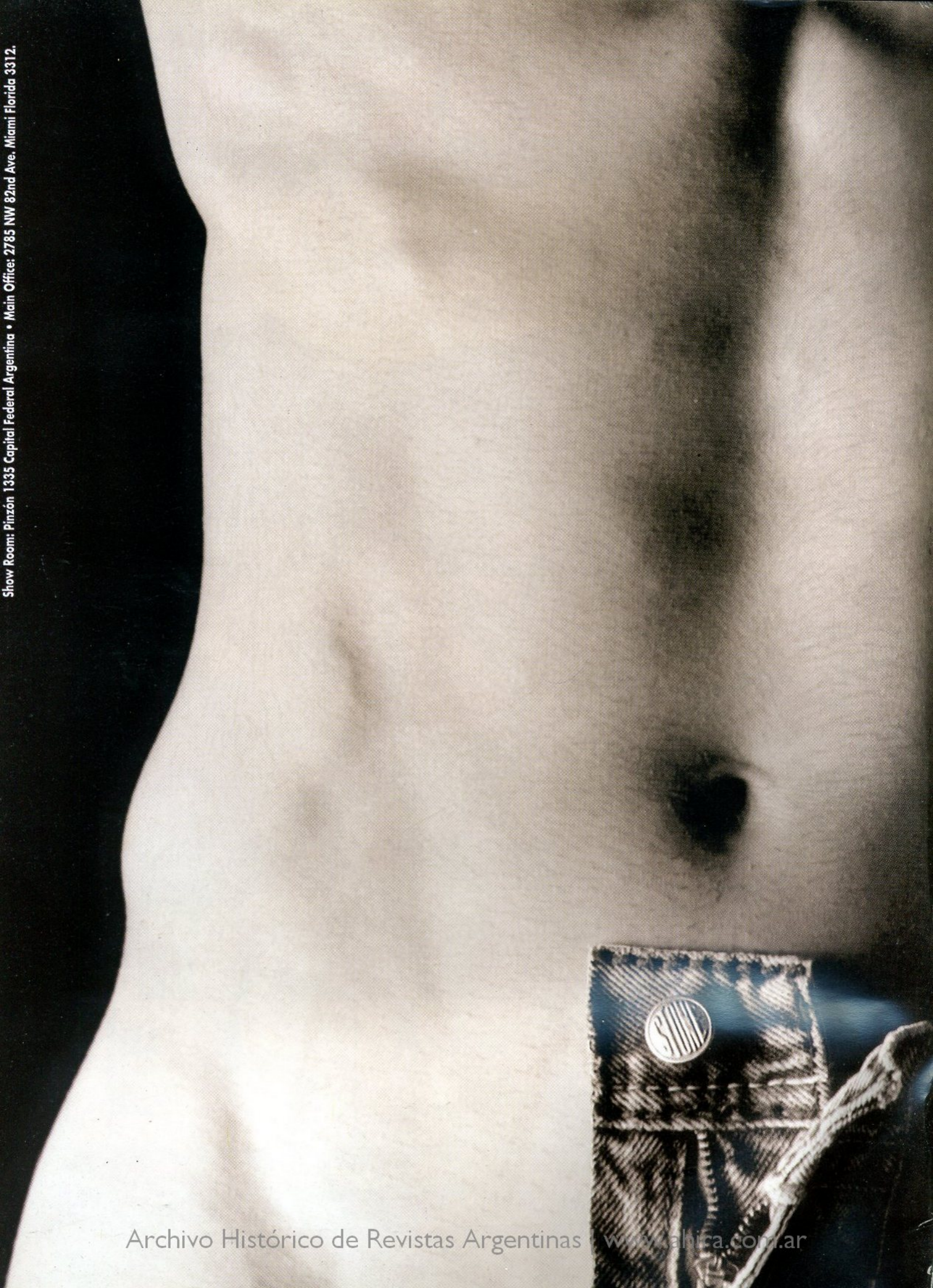
MAS
AMADORI
STORNI
STURGES
FRANKENHEIMER
FORD

SAM FULLER

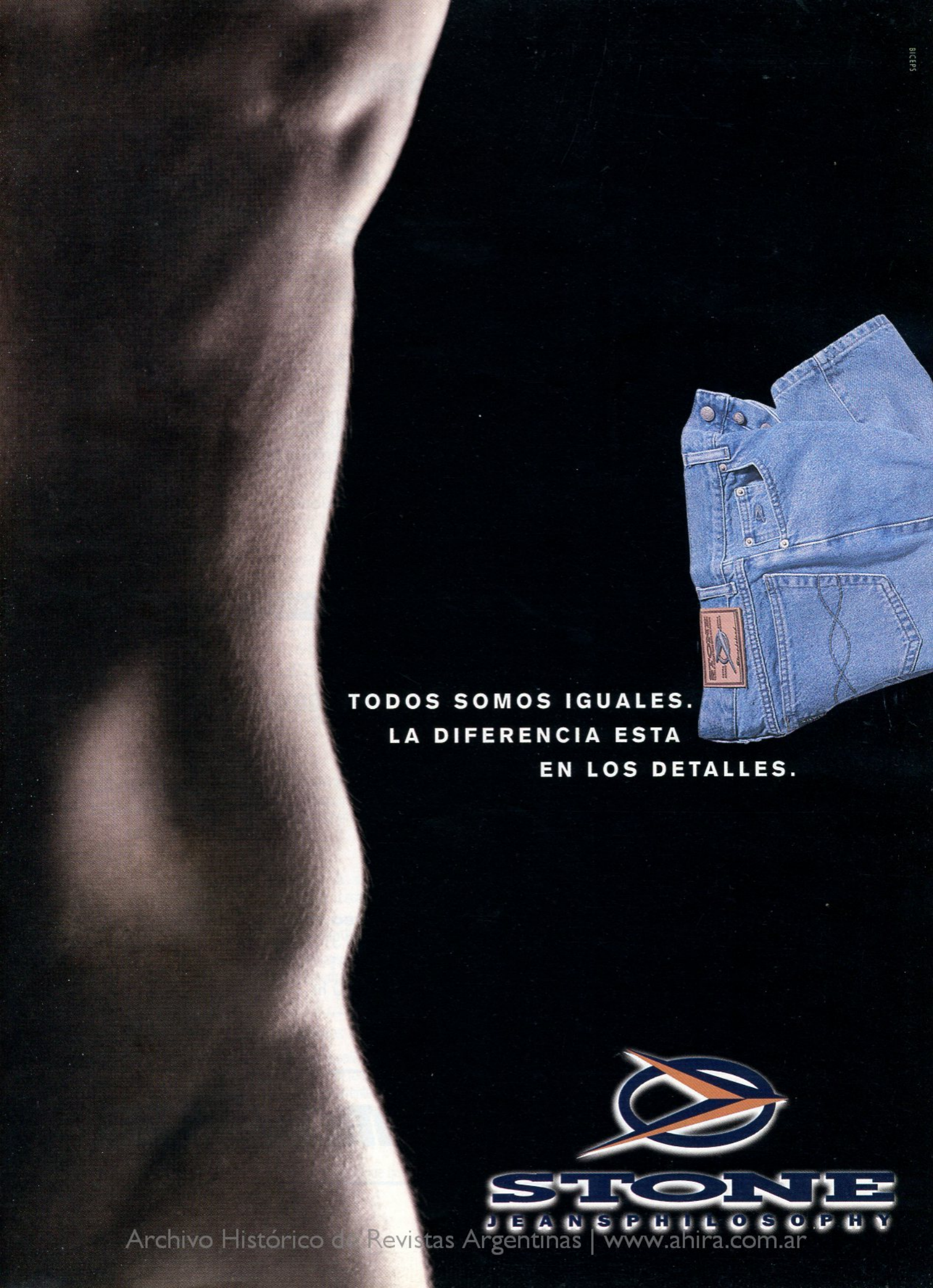
DOSSIER el último narrador: homenaje + filmografía

Film31 Año 5 Diciembre/Enero 97 Uruguay $40 Chile $2.000 Paraguay 10.000GS $7

Show Room: Pinzón 1335 Capital Federal Argentina • Main Office: 2785 NW 82nd Ave. Miami Florida 3312.



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


BICEPS
TODOS SOMOS IGUALES.
LA DIFERENCIA ESTA
EN LOS DETALLES.
STONE
JEANSPHILOSOPHY
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

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

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

L'ECRAN VIDEOTECA

**Venta de prestigiosas revistas especializadas y libros de cine*

Envíos y retiros de películas en área céntrica
Av. Pte. Roque Sáenz Peña 616, 6º Piso, Of. 613, (1035), Bs. As.
Teléfonos: 343-6852 / 342-7551
Lunes a Viernes de 11:00 a 19:00 hs

La producción de Film se comunica con movicom

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

Sumario

8 **Malón**

Preston Sturges, **Cosmos**, música, *reality shows*, láser, y sexo en **Star Trek**.

18 **Gregg Araki**

No lo invitaron al Festival de Mar del Plata pero igual es un cineasta contemporáneo importante. Mientras esperamos que se estrene **The Doom Generation**, Guillermina Zabala lo entrevistó en Los Angeles, en exclusiva para *Film*.

22 **Cine Cosmos**

A fines de noviembre se produjo la esperada reapertura de una sala con historia. La cuenta su principal protagonista, Isaac A. Vainikoff, en charla con Paraná Sendrós.

26 **Cine argentino recuperado**

En diciembre, la Filmoteca Buenos Aires organizó un ciclo con varias películas argentinas rescatadas por la entidad. El evento central de la muestra fue la exhibición de la única copia de **Mateo**, de Daniel Tinayre.

30 Dossier **Samuel Fuller**

Quizá haya sido la edad, los efectos tardíos del alcohol o del humo de los incontables cigarros que consumió en su extraordinaria vida. Lo cierto es que el último narrador se ha ido para no volver. Elvio E. Gandolfo saca algunas instantáneas sobre su carrera; Paraná Sendrós desemplova una entrevista que le hizo en Buenos Aires y Fernando Martín Peña cuenta intimidades. Se suman para repasar su legado Diego Curubeto, Marcelo Dos Santos, Octavio Fabiano, José Pablo Feinmann, Jean-Luc Godard, Mika Kaurismäki, Christian Kupchik, Pablo Rodríguez Jáuregui y Gustavo Sigal.

50 **Un libro**

La angustia de empeñarse en seguir siendo creador cinematográfico quedó documentada en un libro editado por el British Film Institute. Alvaro Buela lee, reseña y sufre.

54 **John Ford**

Dos documentos impresionantes sobre el hombre que hacía westerns, rescatados por Rodolfo Otero.

58 Cine y literatura argentina **Alfonsina Storni**

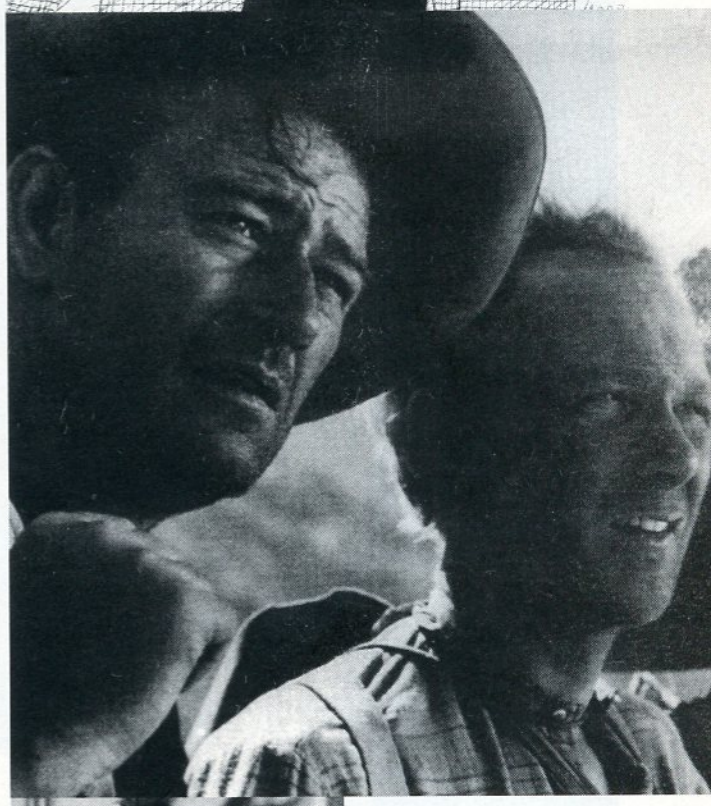
Jorge M. Couselo (flamante premio del Fondo Nacional de las Artes) rescata un mimodrama infantil de Alfonsina con curiosas referencias cinéfilas.

60 Clásicos Nativos **Luis César Amadori**

El dinero no sólo es una película de Bresson, ni lo que más necesita *Film*, ni lo que hace girar al mundo. También es la obsesión recurrente en el cine de Amadori. Lo garantiza Marta Speroni.

64 **Cable**

Cine por TV: guía para lo que queda de diciembre.



Film31

Diciembre/Enero '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
Irene Bais
Fabio Blanco
Alvaro Buela
Gustavo Caro
Jorge Miguel Couselo
Diego Curubeto
Marcelo Dos Santos
Octavio Fabiano
José Pablo Feinmann
Pablo Feuillade
Elvio E. Gandolfo
Fernando Kabusacki
Christian Kupchik
María Eugenia Lara
Raúl Manrupe
Diego Núñez
Rodolfo Otero
Pablo Rodríguez Jáuregui
Paraná Sendrós
Gustavo Sigal
Marta Speroni
Guillermina Zabala

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:
James Duval, Rose McGowan y Johnathon Schaech dan un paso hacia el fin del mundo en *The Doom Generation*, de Gregg Araki

en la página anterior:
Sam Fuller por Raúl Perrone, John Wayne y Harry Carey contemplan Death Valley, y Rock Hudson en *Seconds*, de John Frankenheimer

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*

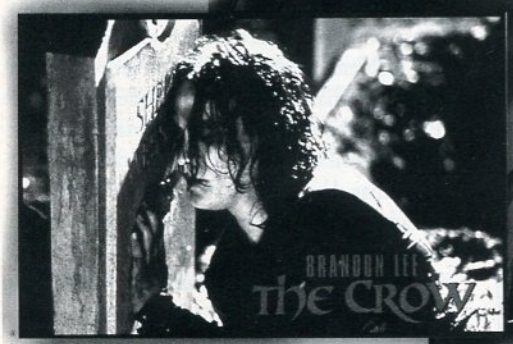
EE. UU. **Publicaciones especializadas en simultáneo con los países de origen.**

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

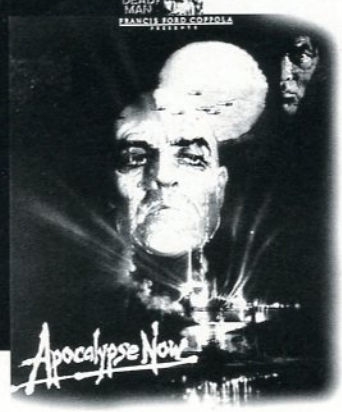
INGLATERRA
Cult Times
Shivers
Starburst
SFX
Film Review

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

tv llorar por monedas

por Irene Bais

Mucho se ha escrito y hablado sobre la proliferación de los *talk shows* en la televisión. Los análisis giran, en su gran mayoría, alrededor del contenido, del asombro que provocan las almas que aceptan desnudarse a través de la pantalla. El formato ya tiene algunos años de historia pero recién ahora viene a transformarse en una pieza fundamental de la grilla de programación de cualquier canal. Desde **Causa común** hasta **Hablemos claro**, paradigmas inevitables, pasando por variantes como **Gente que busca gente** y **Forum**, los *talk shows* suman treinta horas semanales de televisión abierta. En esta batalla han venido a ocupar el horario que parecía inevitablemente asignado a otro género hasta ahora clave: las telenovelas.

Pero el vapuleado *talk show* es algo más que un refugio para corazones en pena. Ofrece una fórmula de producción sumamente atractiva para todo gerente de programación vernáculo: alto *rating* a muy bajo costo.

Cinco por uno

La puesta es muy simple. Cuatro o cinco testimonios por programa, un panel de preguntones –medianamente estables o rotativos según el ciclo–, conductora y escenografía reducida. El *talk show*, en comparación con el melodrama desplazado, reduce notablemente los costos. En lugar de necesitar un elenco estable con estrellas de contratos elevados, sólo requiere de una conductora –por lo general la conducción es femenina– con el encanto suficiente para sostener sola la pantalla, y la cuota de perversión, debidamente disimulada, que le permita manejar la puesta en escena. No necesita de guionistas, rubro que viene encareciéndose últimamente, y los gastos de escenografía son muy reducidos.

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

Tribuna, tarima y sillones diseñados una vez bastan para toda la temporada. Los canjes de boutique, zapatería y *bijou* solucionan el tema vestuario.

A la semana los *talk shows* terminan entonces utilizando unas ciento veinte personas, ciento veinte historias contadas por sus propios protagonistas, que sin cobrar sueldo alguno trabajan sosteniendo el aire. En algunos casos un especialista, casi siempre un *psi*, explica mínimamente en qué consiste el conflicto, cambiando gloria televisiva por trabajo gratuito. Baratísimo.

Los montos más altos del presupuesto son, por lo tanto, la conducción y el costo operativo de la puesta en el aire. En segundo término están los sueldos de las cabezas del equipo de producción (productores generales, ejecutivos y coordinadores), encargados de mantener aceitada una maquinaria que garantice la calidad de la emisión diaria y ganar la competencia por el *rating*.

Una voz en el teléfono

¿En qué consiste entonces, producir un *talk show*? ¿Cuál es la clave del éxito?

La conducción carismática no es suficiente. Se necesita un equipo de producción que, con relativo olfato periodístico, trabaje sobre dos pilares fundamentales: los temas y los testimonios. Como todo género, el *talk show* implica cierto recorte temático. "Salgo con hombres más jóvenes", "Soy la mucama de mi marido", "Hijos que no perdonan a sus padres", "Soy una mujer golpeada", "Divorciadas vs. Divorciados"... Todo remite a un universo doméstico, con una leve alteración que lo deja fuera de lo que podríamos llamar la moral media argentina. En nombre de esa moral, el panel se encarga de cuestionar a los/las protagonistas de la adversidad del día.

Este es el nudo central a resolver por el equipo de producción: encontrar historias reales que atrapen tanto o más que la trama de una telenovela. En este sentido podríamos decir que el *talk show* se cruza con otros géneros periodísticos, como los noticieros o los programas de investigación. Las historias son reales, con algunas licencias que *Perdona Nuestros Pecados* se encarga de indicar, pero la diferencia sustancial es el mecanismo de búsqueda, de "investigación periodística". La mayoría de los testimonios se obtienen a través del teléfono. Los televidentes se comunican con el programa porque se sienten identificados con determinado problema o porque quieren opinar. La principal función de los productores es reconocer, entre los llamados, aquellos que pueden transformarse en testimonio; evaluar si la historia puede llevarse al piso y sostenerse.

Un segundo *item* a producir es que la historia pueda desglosarse y aprovecharse según la puesta del programa. Los productores salen a la calle ocasionalmente, en caso de que sea necesario chequear un testimonio o encontrar un lugar de aglutinamiento de participantes potenciales (centros de mujeres golpeadas, escuelas de teatro con alumnos deseosos de aparecer en TV, aunque sea como panel, etc.)

El teléfono se transforma así en *la* herramienta clave: permite a los oyentes comunicarse con el programa para expresar su opinión y a los productores detectar futuros testimonios. Últimamente ha adquirido gran valor desde la puesta en escena. Las mejores participaciones son aquellas en las que, además del testimonio en el piso, el pariente u otra persona involucrada sale al aire por teléfono. Súbitamente aparece un personaje inesperado y crece la tensión en el piso. Si el tema tratado es "Mis padres no me comprenden" lo mejor que puede pasar es obtener el número de teléfono de la madre acusada o que ésta se comunique espontáneamente, herida porque su hija saca trapitos al sol en público. De más está aclarar que el contrabando de números telefónicos entre *talk shows* abunda. Todo por el *rating*.

Testimonios, panel, especialista, llamados. Ingredientes básicos para una receta segura. El presupuesto se mantiene modesto: líneas telefónicas, viáticos ocasionales de los productores, traslado de las personas que van hasta el canal a relatar sus pesares.

La masa trabajadora

Una vez garantizada la presencia de la víctima/acusador/acusado para la fecha convenida, los productores se encargan de que la información necesaria llegue a la conductora como apoyo logístico, en forma de síntesis y preguntas a las que recurrirá o no de acuerdo a sus propias características.

Sin embargo no es en el contenido dónde se filtra el contexto sino, justamente, en las condiciones necesarias para la producción de un *talk show*. Si la desocupación no existiera en tan alto porcentaje sería difícil lograr que ciento veinte personas fueran semanalmente a los canales. América basa su programación de 13 a 18 en programas en vivo, imposible de sostener sin la participación de una apreciable cantidad de gente sin nada más importante que hacer. Los integrantes de los paneles destinan por lo menos cuatro horas diarias a esta actividad por un dinero mínimo, con suerte, o un sorteo. Basta recorrer las puertas de canales como América o el Nueve para comprobar la cantidad de personas que pasan horas haciendo colas o dando vueltas a la espera de poder atravesar las puertas para estar sesenta minutos adentro de un estudio. Se acabó el mito del hombre sostén del hogar. Si, en un principio, estos programas apuntan a una temática femenina suponiendo a las amas de casa como público principal, la participación masculina se ha incrementado notablemente.

Por supuesto que tambien entran en juego la fama ocasional, el rol que la gente le adjudica a la tele como mágica solución de sus problemas y la tortuosa frontera entre lo público y lo privado. No es sólo entretenimiento para el que lo mira por tevé. La televisión-verdad ha generado nuevos puestos de trabajo en plena crisis: testimoniantes, panelistas, especialistas y opinadores. Modestas opciones laborales que todavía no figuran en la Guía del Estudiante.

●

enfrente:
Moria Casan
y la víctima gratuita de turno en
***Amor y Moria*, por América**

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

sex trek: relaciones carnales en el espacio

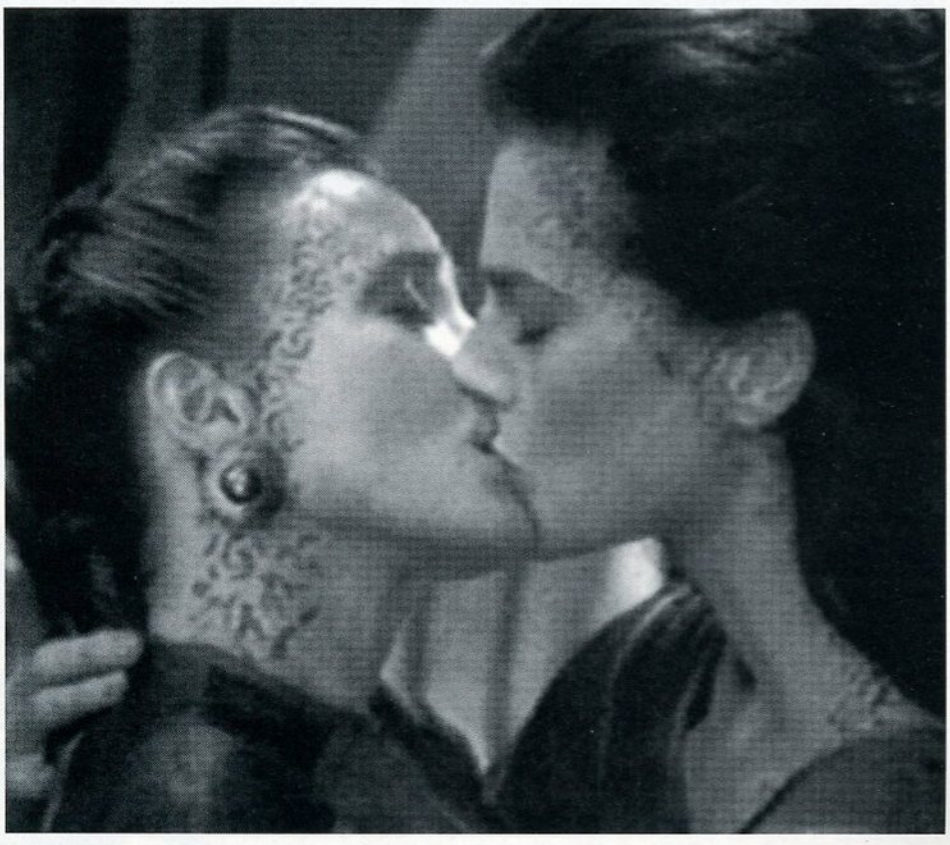
por Fabio Blanco

Que existan las relaciones sexuales en los confines de la galaxia no es tan increíble como que para mucha gente **Viaje a las estrellas** siga siendo la serie del tipo de las orejas puntiagudas. En aquellos episodios de los años sesenta, no hubo demasiadas aproximaciones al sexo, pero quizás la más recordada sea **Amok Time**, donde el Sr. Spock sentía la urgencia fisiológica que lo impulsaba a atravesar la galaxia para regresar junto a la mujer con quien estaba comprometido. Más sutil era **Metamorphosis**, en el que la entidad incorpórea que había rejuvenecido, alimentado y protegido al Dr. Zefram Cochrane se unía al cuerpo de una mujer moribunda, para salvarla y para complacer a su protegido, de quien se había enamorado. Con dos conciencias en su interior, la mujer decide permanecer junto a Cochrane en un virtual *ménage á trois*.

Con **Star Trek: The Next Generation** comenzó una reformulación del universo creado por Gene Roddenberry que no sólo era más coherente, sino también más verosímil al observar las relaciones humanas y los conflictos morales. La franqueza sexual, entre otros temas problemáticos, también ha sido incorporada a los derivados **Star Trek: Deep Space Nine** y **Star Trek: Voyager**, en coincidencia con el espíritu que campea hoy en día en el ámbito de las series estadounidenses.

Algunos episodios que mostraron actitudes interesantes en relación al sexo fueron los siguientes:

The Game. En Risa, planeta dedicado exclusivamente al placer de sus huéspedes, el Comandante Will Riker recibe de una ocasional amante un juego de realidad virtual que se coloca tan fácilmente como un *walkman*: aparece ante los ojos la imágen de unas bocas cónicas, en donde deben insertarse una serie de discos. Para lograrlo, hay que relajarse, y cuando el disco entra en el cono, que simula tragarlo, se obtiene como recompensa una sensación de placer en el cerebro, representada claramente como de satisfacción sexual. Por supuesto, el juego no sólo crea adicción, sino que es parte de una conspiración para tomar el Enterprise; reproducido por los *duplicadores*, pronto toda la tripulación delira, mientras emite sonidos guturales, con un aparato en los ojos. Hay varios capítulos en los que uno o varios integrantes pierden el control de sus actos y de su mente, pero éste es el mejor, porque es una historia de terror paranoide al estilo de **Invasion of the Body Snatchers**. Cuando los poseídos Worf y la Dra. Crusher van a asegurarse de que Wesley Crusher y su amiga usen el juego, los encuentran en la cama, con sendos aparatos colocados. Están fingiendo, pero los conspiradores se convencen de lo contrario al oirlos jadear rítmicamente. La conspiración oculta apenas los elementos inquietantes de la historia: la desaparición de los roles de autoridad en nombre de un hedonismo masturbatorio y el avasallamiento de la libertad de elección.



Violations. Este capítulo es acerca de una especie que ha desarrollado la facultad de ayudar a los demás a evocar recuerdos perdidos. Tres de ellos se encuentran a bordo del Enterprise y todos están de acuerdo en lo valioso que resulta la tarea a la que se dedican. Sin embargo, alguien de ese grupo comienza a entrar en los sueños de los demás y su víctima favorita es la consejera Troi: el sujeto penetra en su mente adoptando la personalidad de su antiguo novio, el comandante Riker, y a través del recuerdo de un delicado momento de intimidad. Dentro de él, el intruso fuerza a la consejera (que ya había sido embarazada por una fuerza extraña en el capítulo **The Child**). Aunque poco a poco aquellos que podrían descubrirlo caen en profundas pesadillas, se inicia una investigación y el violador cambia los recuerdos de Troi para incriminar a uno de sus colegas. Sin embargo, su deseo es tan fuerte que se descubre ante ella cuando trata de violarla en el mundo vigil.

The Naked Now. es el tercer capítulo de la serie, pero es la primera aventura posterior al piloto (las dos partes de **Encounter in Farpoint**), por lo cual no es extraño que esté ligado a un episodio de la serie clásica (**The Naked Time**), en el que la tripulación del Enterprise traía a bordo una enfermedad provocadora de euforia, que se transmitía por contacto con la piel. En aquella oportunidad, Sulu atacaba a otros tripulantes con un florete, Spock lloraba lamentando el poco cariño que como vulcano podía expresar a sus padres, mientras que Kirk hacía su acostumbrado número gimiendo "*¡Mi nave! ¡Mi nave!*".

Un siglo después, la tripulación del nuevo Enterprise entra en contacto con la misma enfermedad. Aunque el doctor McCoy había descubierto un antídoto, éste ya no sirve porque el virus ha evolucionado. Los afectados se comportan de la manera ya descripta: Geordie LaForge desea ver sin su visor, otros juegan, desertan de sus puestos, y uno de ellos ofrece una conferencia sobre metafísica. La jefa de seguridad, Tasha Yar, pronto pierde su acostumbrada seriedad y recorre los pasillos de la nave moviendo las caderas y besando a los hombres. Está con uno de ellos en su dormitorio cuando el capitán Picard la llama al puente. Confiando en la inmunidad de Data, el capitán envía al androide al cuarto de la mujer. Tasha recibe a Data con cariño y le pregunta que tan funcional es, obligándolo a una demostración. Luego se justificará ante el capitán parafraseando a Shakespeare: "*¿Acaso no tengo poros como los humanos? ¿Acaso mis fluídos no corren por mi cuerpo como un torrente sanguíneo?...*"

Data y Tasha Yar no entablan relaciones amorosas luego de ese episodio, pero la circunstancia los vuelve mas cercanos, por lo que la prematura muerte de la teniente afecta sobre todo al androide.

Crossover. En este capítulo de **Deep Space Nine**, la pequeña nave (*runabout*) en la que la mayor Kira y el doctor Bashir vuelven a la base espacial

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

sufre un desperfecto mientras atraviesan el Wormhole, túnel que los lleva de un cuadrante a otro. Cuando arriban descubren que están en un universo paralelo en el que las cosas son muy diferentes: Kira se encuentra con su contraparte, una Kira perversa y caprichosa que le nombra al Capitán Kirk. Kira, una *bajoran* que no pertenece a la Federación, no conoce al protagonista del primer contacto entre estos universos. En el capítulo **Mirror, Mirror** de la serie original, Kirk, Chekov y McCoy, a causa de un accidente de transportador, se encontraban con esta realidad alterna, en donde la Federación era una organización de corte imperialista en la que se ascendía de puesto a través del crimen y de la traición. Con su carisma habitual, Kirk convencía a un cruel y barbado Spock de que sólo un comportamiento diplomático y civilizado traería el bienestar a su universo. La Kira de allí cuenta que Spock aceptó el desafío y con los años logró cambiar los métodos salvajes de su Federación. Por desgracia, cuando los Cardassianos y los Klingons se aliaron, los amables descendientes de Spock fueron esclavizados fácilmente. Ahora, la cruel Kira debería matar a sus visitantes, pero una fantasía narcisista la domina. Se ha enamorado de su doble, y comienza a cortejarla: en un momento está a punto de besarla, y en otro, le sugiere un *ménage á trois* con Sisko, quien es su amante en esta realidad. La misma encarnación del personaje aparece en el capítulo **Trough the Looking Glass**, recostada entre dos esclavos, un hombre y una mujer, y acariciando sensualmente a ambos.

The Outcast. Menos frívolo que el anterior, éste capítulo tiene un comienzo engañoso: durante la secuencia anterior a los títulos, una nave y sus tripulantes desaparecen misteriosamente. El rescate aparenta ser el centro de la trama, pero es apenas una excusa que sirve de fondo a la relación entre el Comandante Riker y el miembro de una especie sin división de géneros. Una amistad que se vuelve más íntima cuando él/ella le confiesa su amor, arriesgándose a sufrir graves consecuencias: para este pueblo, la inclinación hacia una u otra carácterística sexual es considerada ofensiva. Paradójicamente, la ambigüedad es lo normal y aquellos que se sienten hombres o mujeres (como la enamorada de Riker) deben ocultar su condición y relacionarse en secreto con los que son como ellos. El riesgo de ser descubiertos incluye el ser tratados quirúrgicamente, para "*curarlos de su enfermedad*".

Por desgracia, es lo que sucede poco después de que el comandante corresponda a los sentimientos de ella. Las autoridades de su planeta la llevan a juicio, acusada de prácticas aberrantes. Riker se presenta allí, desesperado, y se declara culpable de un acoso no correspondido. Ella, sin embargo, prefiere dejar de mentir, confesándose mujer, y reclamando la igualdad de derechos y el fin de la segregación.

Las autoridades aseguran a Riker que las operaciones para curar tales desviaciones son muy eficientes, y que los pacientes se sienten felices de volver a ser normales. Él decide, como último recurso, ir contra las leyes del planeta y las suyas propias e intenta un golpe comando junto al teniente Worf, pero llega demasiado tarde: ella no quiere ser rescatada y le pide disculpas por haberlo involucrado en su enfermedad. Riker le dice que la ama, pero ella se encuentra ya ajena a sus sentimientos.

Entre otros capítulos que abordan el tema con menor intensidad se halla **Sub Rosa** algo parecido a **Violations**, en el que la Dra. Beverly Crusher hereda una propiedad en un planeta en el que se han transplantado elementos geográficos de Escocia. Parte de la herencia de su abuela es un amante vampírico e invisible que la domina. Cada vez que la entidad entra en ella, la doctora emite jadeos idénticos a los del canal *Venus*. En **Rascals** un accidente transforma a la esposa del jefe O'Brien en una niña de unos diez años. Deprimida, busca el consuelo de su marido pero éste se siente en una situación incómoda y antinatural, y rechaza su abrazo.

Finalmente no puede olvidarse **Rejoined**, un capítulo de la cuarta temporada de **Deep Space Nine** en el que Jadzia Dax reencuentra a Lenara, una pareja de cuando era un hombre llamado Curzon Dax. Los productores y los guionistas tuvieron algunos problemas con la Paramount durante la fase de producción del episodio, ya que en él Dax y Lenara vuelven a enamorarse. La escena que resultaba más conflictiva era aquella en que las dos mujeres se besan, pero según Terry Farrell (quien encarna a Dax) fue rodada con la sensibilidad y la honestidad que merecía: "*Había que ser muy honesta al abordarlo, incluso en el momento en que yo la besaba. Tenía que sentirme libre en mi interior, al punto de convencerme de que ella me atraía...*"

●

Enfrente:
"Ya no soy aquel que fui"
Jadzia Dax y Lenara en *Rejoined*

malón

& VideoLanzamientos

El cuervo
(Ciudad de ángeles)
de Tim Pope
(Gativideo)

En el crepúsculo
de Christopher Reeve
(AVH)

Fantasmas del pasado
de Rob Reiner
(LK-Tel)

Romance sin límite
de Bruno Barreto
con Dennis Hopper
(Gativideo)

Rosewood:
cacería de inocentes
de John Singleton,
(AVH)

Una última oportunidad
de Sondra Locke
(SBP)

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)

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

lanzamientos cosmos

Entrevista a André Turpin sobre *Cosmos*
por Gustavo Caro, Diego Núñez
y Pablo Feuillade

La colección *El ojo del cine* lanzará en enero el largometraje canadiense **Cosmos**, que causó sensación en el Festival de Mar del Plata pero que ya la había causado en Buenos Aires al integrar la muestra de cine del Quebec que tuvo lugar hace un par de meses. **Cosmos** es un film colectivo cuyos seis episodios están imbricados en lugar de componer unidades aisladas. Un trío de estudiantes del C.E.R.C. entrevistó en M. del P. a André Turpin (n. 1965), uno de los seis realizadores del film y, a la vez, director de fotografía de todo el proyecto.

André Turpin: -**Cosmos** es un proyecto de productor, del tipo que normalmente no debería gustarme, pero Roger Frappier es un productor muy bien visto en Canadá. Él nos reunió con la propuesta de que tres mujeres y tres hombres hiciéramos un largometraje juntos. Nos dijo que cada uno escribiera su guión, que íbamos a criticar el guión de cada uno en reuniones periódicas y que el objetivo prioritario debía ser obtener un largometraje construido por segmentos, pero a la vez unitario. Es decir, se trataba de evitar el film simplemente episódico, que es muy aburrido porque la energía que el espectador está dispuesto a dedicarle se sacude con cada corto que empieza y termina. Después del tercer corto no tienes energía para volver a entrar en la película. Sobre esa idea trabajamos y un año después estrenamos.

-¿Qué motivó a Frappier esa convocatoria?

-Bueno, él dice que su generación no está produciendo cosas interesantes y que eso lo llevó a ver qué pasaba con los jóvenes. Claro, yo tengo treinta y dos años y no creo ser joven. Esta mentalidad no me gusta: en cine un tipo de cuarenta años es "joven". A mí me gustaría que los realmente jóvenes, quienes ahora tienen veinte años, hicieran largometrajes. En los años '60, tanto en Francia, como en Alemania o Italia, los cineastas salían a la calle con cámaras de 16mm. para hacer cine cuando tenían veinte años. Me parece que eso está faltando ahora. Sólo podemos hacer largos cuado llegamos a los treinta y todo el mundo te trata de "joven".

-¿Fue difícil coordinar seis cabezas?

-No mucho. Cinco de los seis habíamos estudiado en la misma universidad, nos conocíamos. Yo había trabajado con todos, ya sea haciendo cortos, publicidad o video-clips. La relación fue muy buena y nunca se volvió competitiva. Yo tenía un poco de miedo al principio, porque no creo mucho en la creación colectiva. No digo que haya sido fácil. Hay que imaginarse reuniones en las que llevábamos lo que habíamos escrito y teníamos que escuchar críticas y comentarios de otras cinco personas. Eran encuentros de doce horas y a veces había tensión.

-¿Cómo ves la respuesta del público ante una manera de contar la historia que se aparta del modelo americano?

-En los festivales y en los circuitos de arte, bien. Pero no es algo que funcione comercialmente. Lo que pasa es que no creo que sea sólo el modelo americano: creo que es una forma de contar historias que tiene que ver con algo más amplio, no sé... con la historia de la literatura. Hay que aprender de eso. Me gustaría aprender a escribir un guión a la americana, en todo caso para después escaparme de sus convenciones. Pero aprenderlo primero. De todas maneras me parece que ahora el público es especialmente intolerante: en los '60 el cine europeo hizo cosas diferentes y funcionaban.

-Al presentar la película subrayaste la importancia de trabajar con poco dinero.

-Sí. No sé si será el caso de **Cosmos**, porque costó unos 600.000 dólares y eso para mí es bastante dinero. Pensaba en algo más chico. Tengo la impresión de que uno debería tratar de hacer sus primeros largometrajes sin plata. Pero sin plata en serio. Porque cuando a uno le dan un millón de dólares, empieza la presión: el estado -o quien sea el inversor- va a esperar que uno logre un producto presentable, según lo que ellos entienden por "presentable". Y entonces hay que trabajar con un equipo técnico profesional y tratar de lograr una imagen bonita. Bonita, pero sin personalidad, sin una visión personal. Es lo que yo pienso, por lo menos. Hice mi primer largo (**Zigrail**, 1995) con un costo total de 200.000 pero con sólo 50.000 iniciales porque no quise esperar dos años para empezar. Y así nadie me presionó. Quería que la creación no se terminara con la redacción del guión sino que pudiera prolongarse al rodaje, al montaje. Lo otro distrae: cuando uno tiene un millón de dólares, hay seis camiones para mover el equipo pero cuando llega el momento del rodaje tu primer problema no va a ser cómo dirigir a un actor sino dónde estacionar los seis camiones.

Se puede hacer un film con seis o siete personas. Aunque tuviera dinero preferiría trabajar con un equipo ligero, porque entonces el dinero podría destinarse a lograr un rodaje más flexible. En lugar de dedicarle treinta días trabajaría noventa, iría compaginando sobre la marcha para ver cómo va funcionando, volvería a rodar... etc. Es decir, utilizaría el dinero para apoyar los aspectos creativos, para permitirme cambiar de idea con respecto a algo, o para trabajar más tiempo con los actores. Eso es lo que finalmente va a ver el espectador en la pantalla.

-Lo que planteás es un método bastante poco industrial. ¿Cómo entraría la distribución en ese esquema?

-Mirá lo que hizo Lars von Trier. **Contra viento y marea** rompe toda convención formal para contar su historia. Desde un punto de vista industrial, estaría "mal hecha". Y no ha tenido problemas de distribución. Una cosa que sí complica la distribución -y lo estamos viendo ahora con **Cosmos**- es el blanco y negro.

-¿Cuál es el costo promedio de una película en Canadá?

-En los '80 andaba entre los dos millones y medio y los tres millones y medio de dólares. Ahora está bajando.

-¿Cómo es en Canadá la relación entre el cine nacional y el norteamericano?

-Igual que aquí, supongo. Un noventa por ciento de lo que se ve es norteamericano. Pero aquí ustedes tienen algo que allí no hay: el porcentaje sobre las entradas, que en la teoría estaría destinado al cine nacional.

Cosmos
(Canadá, 1996)

Dirección y libreto: Jennifer Alleyn, Manon Briand, Marie-Julie Dallaire, Arto Paragajmian, André Turpin, Denis Villenueve. *fotografía:* André Turpin (b&n). *música:* Michel A. Smith. *montaje:* Richard Comeau. *Con:* David La Haye, Audrey Benoit, Marie-Helene Montpetit, Pascal Contamine. *duración original:* 97'. *editó:* El ojo del cine/Transeuropa.

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

NAVIDAD!

TOWER
RECORDS • VIDEO • BOOKS

¡EL HUMOR ESTA DE FIESTA CON MUCHISIMOS DESCUENTOS!

EVENTOS/ PROMOCIONES
CON ENTRADA LIBRE

18/12: 20 HS. PEDRO AZNAR
EN CONCIERTO.

SANTA FE 1883 TEL. 815-3700
LUN. A VIE. 10 A 1 HS. DOM. DE 12 A 24 HS

PROMOCION VALIDA HASTA EL 31/12

ES
Escuela Profesional de Cinematografia
de
Eliseo Subiela

CARRERAS DE:

- DIRECCION DE CINE
- GUION DE CINE y T.V.

SEMINARIOS Y TALLERES
EQUIPOS PROFESIONALES EN FÍLMICO Y VIDEO
SISTEMA DE BECAS Y PASANTÍAS

CUBA 2665 PISO 2º CAP. - TEL: 783-3690 / 478-1623

HORARIO SECRETARÍA: LUNES A VIERNES DE 17 A 21 HS.

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

& VideoClásicos

A propósito de Niza
de Jean Vigo
(Cine-Ojo)

Crimen y castigo
de Josef von Sternberg
(Epoca)

F de Falso
de Orson Welles
(Kinema)

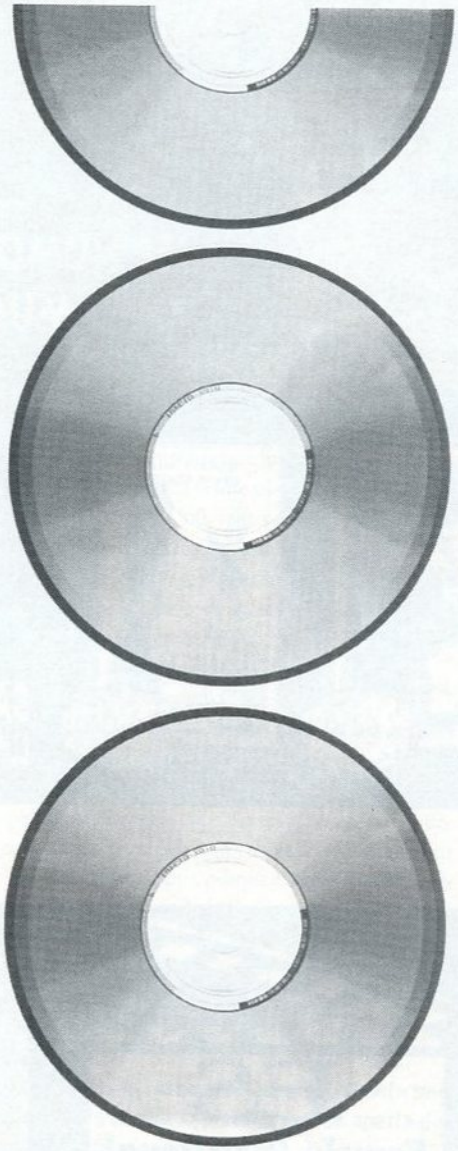
El hombre de la cámara
de Dziga Vertov
(Cine-Ojo)

Nanook, el esquimal
de Robert Flaherty,
(Cine-Ojo)

Tarzán de los monos
de Scott Sidney
¡con Elmo Lincoln!
(Epoca)

música duro de oído

por Fernando Kabusacki



L'enfer, de Claude Chabrol

La última noche de la película es tan larga, insoportable y penosa como su carencia de música. Todos los sonidos son pesados, no son *música de la escena.* Algunos pasajes instrumentales sólo sugieren la desesperación de la no certeza. No llegan a ser música, como la vida de Paul no es vida. Esta última noche es un verdadero infierno y ni siquiera la fineza de las piezas magistralmente elegidas y ejecutadas tiene el poder de evitar el infierno de Chabrol que el desprevenido espectador se deslice hacia sus fauces.

Entre otras piezas suenan *L'enfer de mes nuits* (Bill Baxter, ejecutada por La Belle Equipe) y el *Concierto para Cello Op. 104* (Dvorak), cuya riqueza sonora al menos asegura (mientras está presente) un cierto confort al espectador, un lugar seguro del que aferrarse para poder transitar este camino en espiral hacia abajo.

Breaking the Waves
(*Contra viento y marea*), de Lars von Trier

En una película cuyas escenas no contienen música, los tiempos quedan completamente desnudos. La música suele vestir al tiempo en que transcurren las cosas, de modo que pequeñas aceleraciones o demoras en ese transcurrir pasen desapercibidas para el ojo temporal del espectador. El ojo que mide el tiempo se ocupa de los sonidos de la banda musical cuando la hay.

En **Breaking the Waves** parecen percibirse algunos ajustes de tiempos "no naturales", que responderían a necesidades del tiempo de la película, o bien, a la imperiosa necesidad de "*llegar al fin de la historia antes del fin de la película*".

Los separadores musicales contienen (o prácticamente son) piezas absolutamente clásicas del rock, como *Life on Mars* (otra vez David Bowie en el cine), *Virginia Plain* (Roxy Music) y temas de grupos como Mott the Hopple y Jethro Tull, entre otros. Y llegan justo a tiempo. Todos ellos. Son refrescos indispensables y están acompañados (o acompañan) imágenes que son preciosas por carecer de historia y de tiempo. Sin estos separadores musicales la película carecería por completo de contraste. Sería todo "la misma película" y correría entonces el riesgo de perderse dentro de sí misma.

Secrets and Lies
(*Secretos y mentiras*), de Mike Leigh

La cotidianeidad de algunas escenas y la intimidad de lo que se expone hacen imposible e innecesario un complemento musical. La música de lo cotidiano –los ruidos, los tonos de voz, los sentimientos y los estados y expresiones de las personas– es suficiente por sí misma. No necesita otra cosa.

En los momentos en que hay banda musical (brillantemente compuesta por Andrew Dickson), los movimientos y puestas en escena se convierten en meras coreografías argumentadas, que se ajustan a los sonidos con total perfección.

Tulitikkhutehtaan Tytto
(*La chica de la fábrica de fósforos*),
de Aki Kaurismäki

En 1990 Aki Kaurismäki usa práctica y directamente las máquinas industriales para componer música. La máquina de fabricar fósforos es, sin duda, uno de los instrumentos fundamentales con los cuales la banda sonora de este film ha sido compuesta, aunque en los creditos no figure el nombre de ningún "compositor". Tal vez éste sea Kaurismäki mismo, quien, como una especie de Duchamp, elige que esa sea la música de la película. *Ready made?*

Es notable también la íntima y armoniosa relación entre el refresco que Iris toma en el bar con la música del *jukebox.* El estado de refresco de Iris también lo es del espectador gracias al *pop* finlandés. Durante todo el film Iris necesita expresar su pena de alguna manera y es Kaurismäki quien la ayuda a hacerlo por medio de las canciones, entre las que figura una excelente versión del tema *Cadillac*, por The Renegades.

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

clásicos el milagro de preston

Sobre *El asombro del siglo* (o *El milagro de Morgan Creek*), de Preston Sturges
por Raúl Manrupe

La edición local en video de **The Miracle of Morgan Creek** (*El asombro del siglo*, 1942) permite redescubrir el talento de un genio de la comedia y reflexionar sobre su capacidad para pintar la propia aldea en cualquier época.

El momento: plena segunda guerra mundial. La situación: en un pueblito perdido del *midwest* americano una chica –menor, ella– asiste a un baile de despedida a los soldados. Baila toda la noche, se emborracha, sale con seis y vuelve a las ocho, casada y embarazada no se sabe de quién.

La joven en cuestión es hija del representante de las fuerzas policiales del lugar y tiene un pretendiente vitalicio, el típico amigo de la infancia, noble pero tonto y feo, acomplejado por no poder enrolarse en el ejército debido a que se pone nervioso y ve puntos negros por todas partes. Ella es linda, muy rubia y muy lista, como Betty Hutton en los años cuarenta. Tiene una hermanita de catorce que es aún más rápida que ella y que interpreta Diana Lynn. El novio se llama Norval y es torpe con la cara de torpe de Eddie Bracken. El padre de pocas pulgas es el histriónico y desbordante William Demarest. Por ahí también anda el gobernador, con los bigotitos anchoa de Brian Donlevy.

Pero aquí el nombre que importa es el de Preston Sturges. Era demasiado difícil ver sus películas: **Sullivan Travels** (*Por meterse a redentor*, 1942) o **Hail the Conquering Hero** (*Laureles ajenos*, 1944) sólo son referencias en los libros de cine y ausencias en los ciclos retrospectivos, videoclubes o canales de TV. Otras como **The Lady Eve** (*Las tres noches de Eva*, 1941) tuvieron alguna difusión fugaz. Pero por suerte, después de muchos años, aparece **Morgan Creek** y se revela como la obra radicalmente desenfadada y transgresora que prometían los textos.

El verdadero milagro parece ser que su tema haya pasado los controles de aquella época. ¿Madres solteras? ¿Hijos de padres desconocidos? ¿Esposos testaferros? Si hasta un policía es cómplice del "asalto" nocturno al Banco del pueblo para beneficiar a su yerno, y hasta el gobernador estatal organiza y decreta el enjuague correspondiente cuando éste conviene a sus intereses políticos. La chica no se casó aquella noche, el recluta frustrado es promovido al grado de coronel, el viejo aguacil es restituido al cargo que había perdido por dejar escapar al yerno. Todo porque la chica termina dando a luz sextillizos que pueden convertir al ignoto Morgan Creek en un polo de interés turístico y mediático. Cualquier parecido con la realidad es intencional desde el primer momento de la película, cuando la noticia bomba llega a oídos de las máximas autoridades estatales.

Entre caídas en el *slapstick* reinante en los cortos cómicos de la época y retruécanos que subrayan los más ácidos pruritos de la sociedad occidental, entre las carcajadas y las sonrisas sarcásticas que despierta la visión del film, un instante de reflexión indica que todo eso, en clave dramática, sería un encadenamiento de momentos trágicos o por lo menos grotescos. El Código Hays no permitía ni siquiera mostrar camas matrimoniales y Sturges se vale del humor para burlarse de él. Se burla de la moral conservadora, del qué diran de pueblos y barrios, del que mira mal a alguien que llega a casa por la mañana con otro alguien que no es su pareja formal. Se burla del ejército y sus códigos de honor en plena guerra. Se burla de la policía y sus frecuentes abusos de poder. Morgan Creek parece Catamarca, pero la elección de la palabra burla es deliberada. El tono amable y delicioso del film es la mejor piel de oveja para el lobo feroz que moraba en el interior de este *comedy maker*.

El final es tan triunfal en su apariencia como agridulce en el tiempo. Una cita de Shakespeare destaca que algunas personas nacen grandes, otras se hacen y a un tercer grupo se les impone esa grandeza. Perfecto. El propio Sturges murió solo, lejos de su tierra, apartado del sistema que brevemente integró. Su obra sigue tan vigente como los temas que aborda: los prontuarios a medida, la actitud del poder ante acontecimientos que puede capitalizar, los decretazos, los prejuicios de la gente, la falta de verdadera autoridad de los padres ante sus hijos adolescentes, los casamientos por conveniencia, los embarazos imprevistos, la vista gorda policial frente a determinados delitos. Sturges supo valerse del lenguaje más clásico de Hollywood para narrar lo que veía en forma simple pero no ramplona, inteligente pero no intelectual, universal siendo de la Paramount.

La revisión de **Morgan Creek**, con su limpieza a fondo de los expedientes, recuerda la eficacia de la comedia como motor capaz de despertar al espectador más dormido.

El asombro del siglo
o **El milagro de Morgan Creek**
(*The Miracle of Morgan Creek*, EE.UU.-1944)

Dirección: Preston Sturges. *libreto:* Preston Sturges. *fotografía:* John F. Seitz.
con: Betty Hutton, Diana Lynn, William Demarest, Eddie Bracken, Porter Hall, Brian Donlevy, Akim Tamiroff. 99'. *editó:* Kinema.

malón

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

lluvia de láser

por Diego Curubeto

Warriors of Virtue
(MGM/UA-Kid Rhino-Image)

Ronny Yu es el director de **La novia del pelo blanco** (ver *Film* nº 27), una de las tantas obras maestras de los años '90 que nunca llegaron a estrenarse en cines ni a editarse en video en la Argentina. Claro que cuando un director de Hong Kong logra que Hollywood le financie un proyecto, debe aceptar algunos cambios de estilo. A diferencia de sus colegas John Woo, Ringo Lam y Tsui Hark, Yu no tuvo que dirigir a Van Damme. En cambio optó por un extrañísimo proyecto infantil con un chico debilucho y soñador que aparece en una dimensión paralela con canguros humanoides expertos en kung fu. Si la premisa suena un poco rara, hay que esperar a ver los extraños detalles que convierten a **Warriors of Virtue** en una bizarra fábula plagada de salvajes –y de algún modo muy divertidas– connotaciones gays y misóginas.

El film tiene un comienzo un poco lento, pero poco a poco despliega imágenes alucinantes que quitan el aliento. Las luchas de los canguros son realmente asombrosas, igual que la extrañísima iluminación de Peter Pau (el mismo de **La novia...**). La dirección de arte del argentino Eugenio Zanetti tiene momentos deslumbrantes y le da un enfoque original a esa estética recargada que suelen tener las historias de duendes y hadas al estilo de la subvaluada **Leyenda** (*Legend*, Ridley Scott-1985). Si bien no son especialmente novedosos en el aspecto estrictamente técnico, los efectos especiales están utilizados por Yu de una manera verdaderamente innovadora y alcanzan momentos estéticos que por sí solos justificarían la visión de **Warriors of Virtue**. El film costó treinta y cinco millones de dólares y es una coproducción entre la empresa norteamericana MGM/UA y Lawn Brothers, de Hong Kong.

La edición no es nada del otro mundo pero al menos viene con un *trailer*, sonido Dolby Digital y *letterboxed*, respetando los encuadres de Yu. Teniendo en cuenta que la división local de MGM/UA no tiene la menor intención de estrenar esta película en los cines argentinos, este láser puede resultar la única opción al momento de saber qué puede pasar cuando uno de los mejores cineastas chinos contrata a un diseñador argentino que se ganó el Oscar para filmar una historia de canguros karatecas.

Seconds (Paramount-Pioneer)

"*Una segunda oportunidad para vivir. Una segunda oportunidad para morir*". El slogan publicitario de **Seconds** prometía un *thriller* realmente *dark*, pero nadie podía imaginarse la intensidad de esta extraña película maldita que hasta este año no podía verse en casi ningún formato.

En sus peores momentos, se trata de una de esas típicas películas interesantes, limitadas por un argumento que se adecuaría mejor al formato de media hora de series televisivas como *Dimensión desconocida*. Pero en general, **Seconds** es uno de los films más audaces y experimentales que hayan salido de un estudio hollywoodense.

Corría 1965 y John Frankenheimer era uno de los máximos directores del cine norteamericano, status logrado sobre todo gracias a su soberbia **El embajador del miedo** (*The Manchurian Candidate*, 1962). Por lo tanto el director se dio el gusto de contratar a la quintaesencia del galán americano y enfrentarlo a una pesadilla digna de Kafka.

John Randolph es un ejecutivo gris que un día decide correr el riesgo de su vida. Una misteriosa organización le hace una oferta irresistible: simular su muerte, someterlo a una complicada cirugía y organizarle una vida como la que siempre soñó. El protagonista sucumbe a la tentación y se convierte en un confundido Rock Hudson, que seduce chicas en la costa californiana, pinta cuadros y asiste a una extraña celebración nudista. Sin embargo, no consigue ser feliz.

Además del contundente *transfer* que captura a la perfección la fotografía en blanco y negro del maestro James Wong Howe, esta edición mantiene el formato panorámico original y tiene el *plus* de un comentario en la banda de audio analógica a cargo del propio Frankenheimer, que ya había hecho lo mismo para la edición en láser de **El embajador...** Quizá sólo John Carpenter supere a Frankenheimer en la precisión para contar cómo se filmó cada escena.

Entre otros recuerdos del director, corresponde destacar el truco que utilizó para filmar en la Grand Central Station de Nueva York durante las horas pico: puso al guionista Lewis John Carlino como director trucho de una supuesta filmación con una conejita de *Playboy*, que por supuesto llamó la atención de todo el mundo mientras las escenas verdaderas se filmaban con varias cámaras ocultas sin que ningún transeúnte sospechara nunca que estaba trabajando de extra.

Frankenheimer debe sentir este film como algo muy personal: la casa de Hudson es la casa del director, quien, luego de la experiencia de ver cómo su propio equipo de rodaje le hacía todo pomada, recomienda encarecidamente no imitar esa estrategia. En busca del máximo realismo posible, la producción contrató un avión de pasajeros y lo hizo volar de Los Angeles a Oregon para rodar una escena en el interior de uno de sus diminutos baños. En unas escenas de cirugía plástica rodadas en un quirófano auténtico durante una verdadera operación de nariz, todo el mundo se desmayó o vomitó menos el fotógrafo Wong Howe, que obligó a gritos a Frankenheimer a hacerse cargo de una segunda cámara abandonada por los técnicos impresionados. Sin embargo, cuando hubo que filmar una auténtica "fiesta del vino" de tono bastante *beatnik*, con chicas y chicos sin ropas, el legendario fotógrafo se negó a cumplir con la condición de que todo el equipo practicara el nudismo para ser autorizado a filmar y debió ser reemplazado por un juvenil John Alonzo.

La escena en cuestión es realmente algo fuera de lo común y debió ser cortada para el estreno norteamericano. Frankenheimer señala que, al cortar todos los desnudos, lo que había sido filmado como una sana celebración del nudismo se transformó en una escena sórdida, como de orgía de club sexual. La versión en láser está completa y es la que se estrenó en su momento en Europa. Quizá algún veterano fan local de Frankenheimer recuerde si vio o no vio los desnudos frontales del film cuando se estrenó en nuestros cines. Si los vio, es seguro que no los habrá olvidado.

Otros puntos fuertes a favor de **Seconds** son las tomas rarísimas para enervar al espectador, la nerviosa banda sonora de Jerry Goldsmith, el rol coprotagónico del actor de TV Will Geer y muy especialmente la desquiciada secuencia de títulos diseñada por Saul Bass.

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 TV VIDEO

Abierta la inscripción ciclo ´98

Carrera de Comunicación Audiovisual
Cine • TV • Video
Inicio: **marzo ´98**
Duración: **3 años**

Taller de Dirección y Producción
Video y Televisión
Inicio: **abril ´98**
Duración: **9 meses**

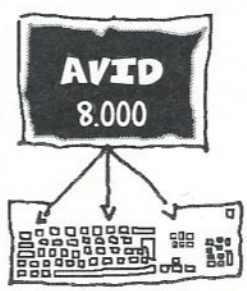
VACANTES LIMITADAS

Díaz Vélez 3965 P.B. Capital Federal. Argentina
Tel. (54-1) 958-4395 / 4392 Fax (54-1) 981-0219

VIADA PRODUCCIONES S.R.L.
(Ana Poliak)

EDICION ON-LINE & OFF-LINE
Film Composer - 3D

DVCAM
Betacam SP
U-Matic SP
S-Vhs / Jaz
Zip / Audio

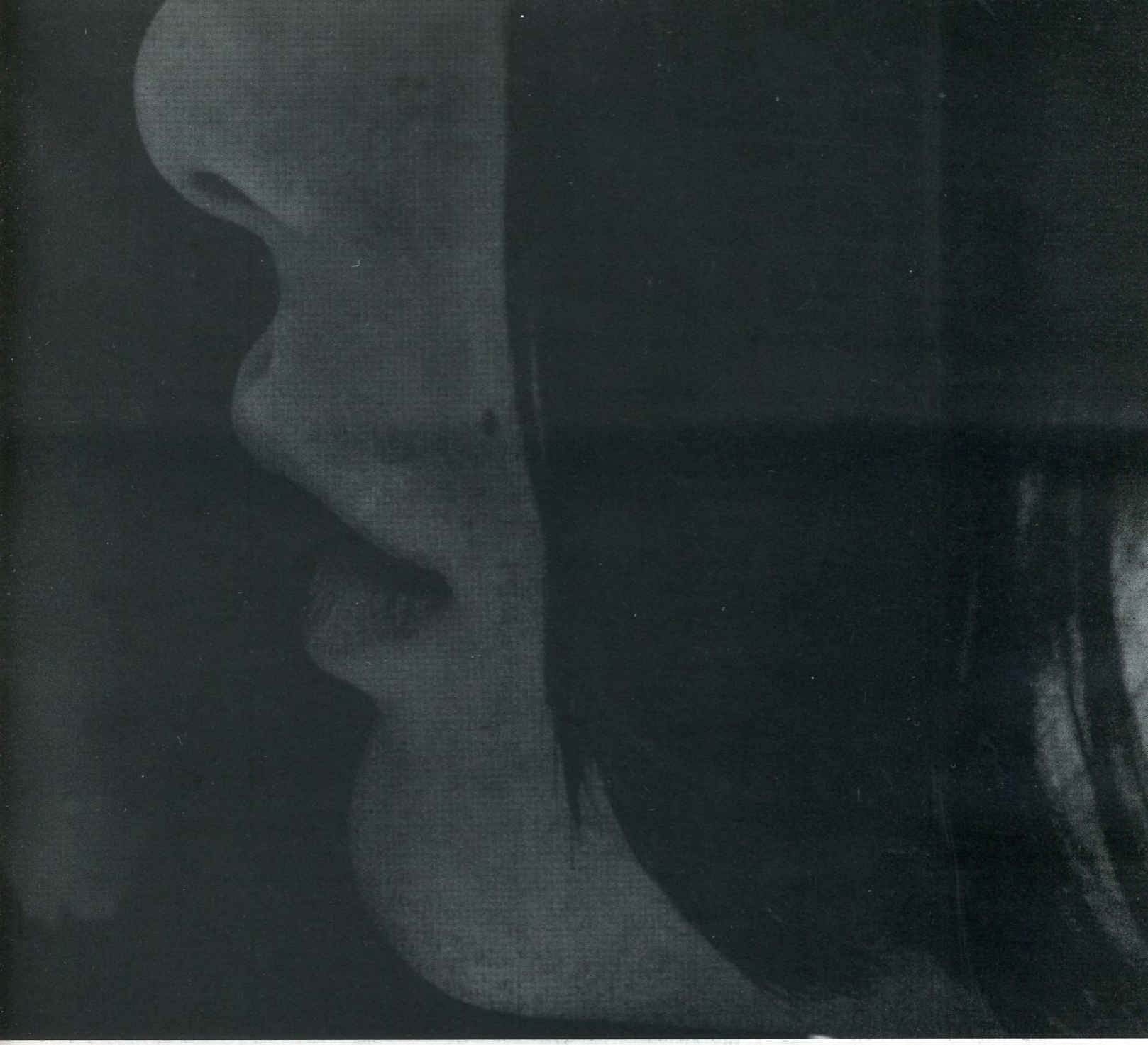


Córdoba 2216-14º "A"
Tel/Fax: 952-7612 Tel: 952-6646

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

UNA ENTREVISTA EXCLUSIVA DESDE LOS ANGELES

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



CON GREGG ARAKI A UN PASO DEL FIN DEL MUND

POR GUILLERMINA ZABALA (DESDE LOS ANGELES)

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

El realizador norteamericano Gregg Araki (n. 1960) se impuso a comienzos de los '90 como uno de los nombres importantes de la nueva ola *queer*. "Se impuso" es el término exacto: tras estudiar cine en la Universidad de California del Sur y hacer un posgrado en la Universidad de Santa Barbara, Araki se lanzó a la realización y terminó cuatro largometrajes con presupuestos inexistentes, en lugar de esperar improbables ofertas de alguna *major*. **Three Bewildered People in the Night** costó menos que **El Mariachi**; **The Long Weekend** subrayó las inclinaciones apocalípticas de la primera e introdujo momentos de desesperación nihilista; **The Living End** llamó finalmente la atención sobre Araki, con su polémica historia sobre una pareja de enfermos de sida que roban y matan camino a San Francisco, conscientes de su inevitable final. Detrás de la controversia, nadie dejó de elogiar la fuerte originalidad estética que el realizador había logrado imprimir a su film, pese a las restricciones presupuestarias.

En 1993 Araki terminó **Totally F***ed Up**, film que inició una trilogía alrededor de la adolescencia norteamericana contemporánea[1]. "*Me gusta hacer películas sobre adolescentes*", dijo el realizador. "*Hay algo monumental, desmesurado en sus vidas enloquecidas por las hormonas. Es como si, bueno, finalmente consiguen una entrada y el universo se termina. Viven y mueren diez veces por día. Por ahora, al menos, proporcionan temas interesantes y expresan lo que yo siento sobre el mundo*"[2]. La trilogía adolescente de Araki continuó con **The Doom Generation** (1995), una salvaje *road-movie* punteada por estallidos de increíble violencia *gore* cuya descripción de la sociedad norteamericana sólo podría compararse con la de John Waters. El presupuesto mayor que obtuvo para producir el film permitió al realizador un mejor control de los aspectos visuales, pero de ningún modo atenuó su visión del mundo.

A mediados de 1997 Gregg Araki presentó en Los Angeles **Nowhere**, última parte de la trilogía. Producido con los mismos recursos que **The Doom Generation**, el film no sólo cierra una etapa de su filmografía sino que además consolida el abandono de su condición de *guerrilla filmmaker*. Hasta **The Doom...**, el cine de Araki se había hecho sin siquiera tramitar los debidos permisos para el rodaje en exteriores, según la consigna *Filmar y Escapar*. "*Un presupuesto más grande implica perder la capacidad de moverse rápido y ser completamente espontáneo. Pero se gana la posibilidad de hacer las cosas de un modo nuevo y diferente. Se puede lograr con mayor precisión el mismo tipo de cruda belleza evidente en films muy baratos. No se trata de una diferencia de belleza, sino de pulido*".

-Escribiste Nowhere **antes de filmar** The Doom Generation...

-La empecé a escribir antes de comenzar el rodaje de **The Doom...** La trilogía, como yo la llamo, se abre con **Totally F***ed Up, sigue con **The Doom Generation** y termina ahora con **Nowhere**. Fue la experiencia de hacer **Totally F***ed Up lo que me impulsó a seguir escribiendo sobre el mundo de los adolescentes, sus miedos, sus dudas, su gran confusión. Así surgió esta trilogía apocalíptica. También desde un principio decidí que Jimmy (James Duval) sería el protagonista de las tres películas, así que los personajes suyos en los otros dos guiones están deliberadamente escritos para él. Jimmy vendría a ser la conexión entre las tres películas, aunque interpreta personajes diferentes en cada una.

-The Living End fue "*una película irresponsable de Gregg Araki*", luego The Doom Generation **fue "*una película heterosexual de Gregg Araki*", ahora** Nowhere **es "*la película de Gregg Araki*". ¿Cómo le pusiste a** The Long Weekend**?**

-Hace tanto tiempo que ya ni me acuerdo. "*Otra película de Gregg Araki*", creo. La cuestión es que en vez de dejar que se trate simplemente de una película trato de agregarles algo diferente.

-Los títulos en Nowhere **son muy originales. ¿Tienen algún significado particular?**

-Originalmente tenía un concepto muy específico de cómo tenía que empezar la película. Quería que la figura de Jimmy apareciese enorme en la pantalla personificando a un joven blanco, angelical y vacío. Y para poder conectar los títulos con esas imágenes tuvimos que utilizar algunos efectos especiales.

-La escena de apertura marca el tono de la película. ¿Cómo la diseñaste?

-Desde un principio imaginé **Nowhere** como una obra épica y por eso quería que el comienzo fuera grandioso, que la música resultara envolvente y los títulos quedaran espectaculares. Imaginé un espacio celestial en el que este jovencito, perdido en la inmensidad del ambiente, aparecía pequeño en el cuadro y luego la cámara se iba acercando, descubriendo poco a poco su rostro.

-¿Fue gratificante poder trabajar finalmente con un presupuesto decente?

-Mucha gente cree que **Nowhere** costó más cara que **The Doom Generation**, lo que es un elogio porque la verdad es que no fue así. El presupuesto fue de un millón de dólares, lo que resultó más de lo que imaginaba al principio pero no lo suficiente para trabajar con verdadera comodidad.

-Fuiste uno de los primeros en revivir la cultura *pop* y de repente se ve que en muchas propagandas se intenta copiar tu estilo. ¿No te molesta que haya gente que intenta transformar tus recursos expresivos en un producto comercial fácil de imponer en el mercado?

-No. La verdad es que no le presto demasiada atención a todo eso. No me siento a escribir pensando: "*Burger King me está haciendo la competencia; mejor será que escriba algo súper original*". Al contrario: cuando escribo no soy consciente de mis influencias. Dejo que todo lo que he visto, tomado o probado del mundo que me rodea fluya naturalmente a través de mis historias. Tomo elementos que me interesan de la fotografía, la MTV, la moda, de la música –que en cierta forma es mi gran pasión– y también de la cultura popular, como fue el caso de O. J. Simpson... Vivimos a un paso del fin del mundo y estamos inmersos en una sociedad demente y destructiva que expande su locura hacia el universo. Todo lo que recolecto es información que no puedo controlar ni organizar. Simplemente queda en mi memoria y luego, cuando escribo, se filtra en mis personajes. Por desgracia el cine no es un arte instantáneo. Hace tres años que escribí **Nowhere** y recién ahora me siento a hablar sobre la película. Por esa razón estuve pensando que cuando escriba mi próxima película la voy a situar un año en el futuro y así, cuando se estrene, no perderá vigencia. Desde el momento en que concibo la historia hasta el momento en que llega a las salas de cine pueden pasar tres o cuatro años.

-Cuando estás escribiendo, ¿se te ocurre pensar en las posibles reacciones del público?

-Hay gente que dice que trato de alarmar al público con mis películas, pero la realidad es otra. No me siento a escribir pensando en la cantidad de imágenes perturbadoras que puedo poner en el film, mi proceso creativo no funciona de esa manera y se me hace un poco difícil describirlo. Por lo general me siento ante la computadora con mi *walkman*, escucho cualquier *cassette* –lo que sea que haya puesto en ese momento– y empiezo a escribir. Todo lo que sale de ese proceso es lo que después ves en la película. A veces la gente me pregunta cosas específicas y no sé explicarlas. Por ejemplo, con respecto a **Nowhere**, muchas personas me han preguntado sobre el sentido de la escena con Montgomery y el escarabajo, pero no puedo elaborar una respuesta satisfactoria. Eso fue lo que escribí y así fue creado. No lo puedo explicar, pero sé que tiene que ser así, siento que esas son las imágenes que expresan exactamente lo que quiero decir, aunque no esté cien por ciento seguro de su significado. Esa escena, la de Montgomery con el escarabajo, expresa en términos bien específicos lo que para mí significa **Nowhere**. Otra cosa que hago es utilizar una fotografía que vi en alguna revista para imaginar un determinado ambiente. Ese fue el caso de la escena en que Rachel y Jimmy están en su pieza tirados en la

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

cama y se hace la referencia a John Lennon y Yoko Ono.

-Teniendo en cuenta esto, ¿cómo haces cuando, por ejemplo, James Duval se te acerca y te pregunta la razón de una determinada escena?

-Entiendo muy bien la psicología de todos los personajes de mis películas y, en general, les tengo simpatía y empatizo con todos. Los tengo muy bien diagramados en mi cabeza: su aspecto, cómo hablan, qué piensan... en ese sentido todo está muy controlado, tengo un verdadero mapa de la película en mi cabeza antes de empezar a filmar. Por eso puedo ser muy específico con los actores, al extremo de marcarles para qué lado deben caminar y por qué puerta tienen que salir. También, durante el *casting* resuelvo gran parte de la película porque allí me aseguro de elegir a los actores que mejor responden a esa preconcepción mía de cada personaje.

-¿Podrías contar cómo trabajás durante el *casting*?

-El de esta película fue un poco ridículo, porque vimos a cientos y cientos de actores, prácticamente a todo actor de dieciocho o diecinueve años con domicilio en Los Angeles. Hubo varias sesiones. Primero, una cita para conocerlos, porque me gusta quedarme unos días pensando en la primera impresión que me llevo de la gente. Es durante esa primera sesión que busco al personaje que tengo en mente, dentro del actor que está frente a mí. Cuando un actor se sienta, lo analizo un rato y después pienso en todos los personajes de la película que podría interpretar. Después hacemos una preselección y los llamamos a una segunda cita. Entonces ya se leen fragmentos del guión, se intercambian los personajes y las situaciones. Es una locura de gente. Parece una competencia de ajedrez en la que cada participante tiene que jugar con otros diez o quince. Guillermo Díaz, por ejemplo, que terminó siendo Cowboy, había venido a leer el personaje de Bart, y eso también sucedió con otros actores. Nos llevó bastante tiempo completar todo el elenco.

-¿Por qué las escenas de sexo son más gráficas entre las parejas heterosexuales que entre las homosexuales?

-No sé, en todo caso no fue premeditado. Es interesante que me lo señales, porque me doy cuenta de esas cosas cuando veo la película terminada y no sé por qué acaban traduciéndose de esa manera en la pantalla. Hay tantas historias y tantos personajes en **Nowhere** que no traté de mantener un determinado porcentaje de sexo aquí o allá, las escenas fueron saliendo como se ven. Obviamente, los personajes de Duval y True son los conductores de la historia y por eso traté de mantener cierta continuidad en su relación, pero en general la película está compuesta por varias historias entrelazadas. Lo que puedo asegurarte es que en ningún momento traté de censurar el sexo gráfico entre homosexuales ni de enfatizarlo en el caso de los heterosexuales. Para mí, la película expresa una sexualidad multiforme. Hay gente que piensa que es sumamente explícita y degradante, pero en su mayor parte la sexualidad aparece implícita. No hay escenas exclusivamente de sexo entre ninguno de los personajes. Hay una escena muy esotérica entre Alissa y Elvis, que son, a mi parecer, los personajes más graciosos de la película. Ellos son quienes personifican realmente la histeria adolescente, están chiflados de verdad. Trabajar con muchos personajes es muy divertido pero al mismo tiempo tiene sus desventajas, porque hay que resignar la exploración detallada de cada uno. Me hubiese gustado ver a Cowboy enamorarse de varias mujeres, o dar más vida a Ducky y Dingbat, pero esto prueba que hace falta una secuela.

-¿Cómo surgió la conexión entre Nowhere **y el programa de TV** Beverly Hills 90210**?**

-Yo era un gran admirador de Kathleen Robertson mucho antes de que ella trabajara en la película. Cuando estaba escribiendo **Nowhere** empecé a mirar programas como *Beverly Hills 90210* y *Melrose Place*, para familiarizarme con estos personajes e investigar más sobre sus vidas. Quería conseguir una estructura similar a la que Robert Altman diseñó para **Short Cuts** o a la de estos programas, en los que hay un conjunto de personajes con historias que se van mezclando. El personaje de Kathleen y su trabajo en el programa me llamó más la atención que los otros, obviamente, porque ella es la chica buena y la líder del grupo. Por eso se lleva todos los fans del programa y gracias a ella y a través de su personaje espero que muchos puedan digerir la película.

-¿Qué opinás sobre lo que hoy en día se considera como la sexualidad standard de una película, ya sea heterosexual u homosexual?

-Eso es Hollywood. De allí vienen los parámetros que tratan de indicar a la gente lo que puede o no puede ver.

-Por ejemplo, una película como La jaula de los pájaros **(*The Birdcage*, Mike Nichols - 1996) recaudó alrededor de cien millones de dólares y** Nowhere**, que no es ni siquiera tan explícita, está condenada a tener un público limitado.**

-Hicimos bastante publicidad en la *love line* de la MTV, tres secciones por separado. Kathleen Robertson hizo una, James Duval otra y la tercera fue con la mitad del elenco. En mi opinión, este programa es realmente representativo de la generación joven actual. Los adolescentes que llaman existen y son parte de nuestra realidad. **Nowhere** no es sólo un producto mío y de cinco amigos que nos pusimos a hacer una película: estos jóvenes son reales y sus personajes están basados en chicos que todos los días escucho hablar por la radio, la TV o en la calle. Nada puede ser más real que un joven de Kentucky o Texas que llama a la *love line* y dice: "*Acabo de dormir con mi mejor amigo. ¿Soy* gay, *soy heterosexual, soy bisexual? ¿Qué soy...?*"

Creo que la cuestión de la sexualidad entre los jóvenes es un tema mucho más misterioso e intrigante que la mayoría de los que la sociedad trata diariamente. Para mí, esta nueva generación de adolescentes está por encima de lo que es la generación X, que sin querer acabó exprimida por las corporaciones. Esta nueva generación refleja gran parte de nuestras vidas y tiene una visión sincera sobre sus conflictos internos. Mis películas muestran lo que les pasa a muchos jóvenes que se encuentran en la etapa de descubrirse a sí mismos, de explorar nuevas fronteras y buscar facetas de su personalidad que antes no se habían presentado ante sus ojos. No hay nada extraño o fuera de lo común en el grupo de adolescentes de **Nowhere**. Como Montgomery, al final, cuando dice: "*No sé cuál es el significado de este encuentro. No soy* gay, *pero siento algo especial hacia vos...*". Pienso que ese tipo de reacción es muy natural pero a mucha gente, en particular representantes de la autoridad, dirigentes, legisladores, etc., no les gusta pensar que las cosas pueden ser grises. Prefieren pensar en términos de blancos y negros, las cosas tienen que ser de una manera o de otra. Y yo no estoy de acuerdo, creo que tanto la cuestión de la sexualidad como muchos otros temas en esta sociedad son mucho más complejos de lo que la gente piensa y de lo que los dirigentes admiten.

Notas

1. En el nº 18 de *Film* se informó erróneamente la composición de la trilogía de Araki. Los responsables han sido azotados.

2. *Filmmaker*, fines de 1995; págs 36-38.

La producción de Film se comunica con movicom

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

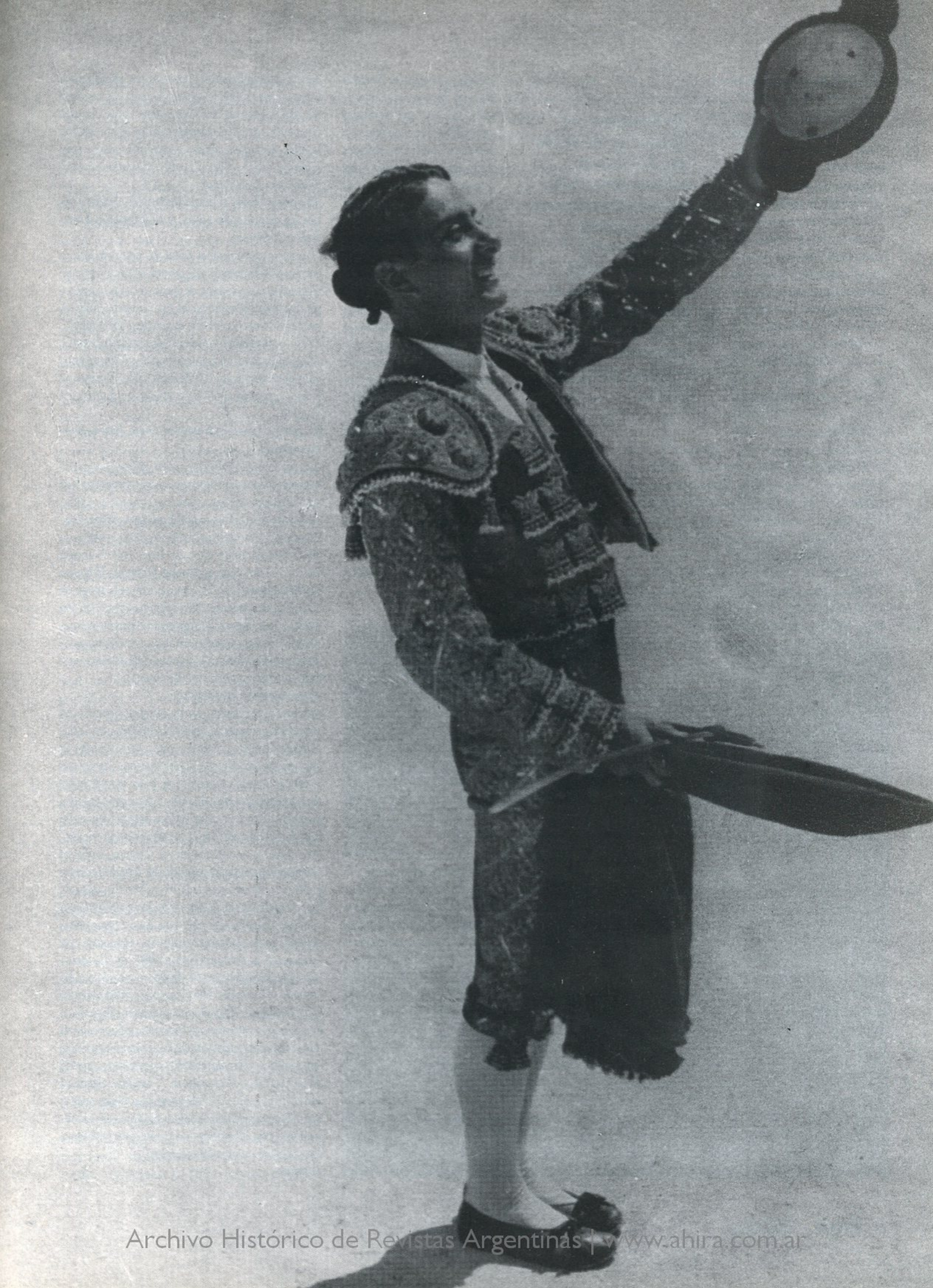
Volver al Cosmos

Con 87 años sobre su espalda todavía derecha, Isaac Argentino Vainikoff, prohombre de la distribución y exhibición en Argentina, y gran luchador contra la censura, se da el gusto de reabrir el cine Cosmos. Nikita Mijalkov y el almirante Isaac Rojas transitaron esa sala, mientras aplausos y prohibiciones matizaban la vida del patriarca.

En el Cosmos se formaron varias generaciones de espectadores. Allí los argentinos conocieron a Karel Kachyna, Andrei Tarkovski, Mijalkov y otros grandes artistas (algunos en carne y hueso). El cine cerró en 1987, cayó en manos de predicadores, rockeros y salseros, reabrió parcialmente con otros dueños, volvió a cerrar... Pero el hombre nunca se ▶ dio por vencido.

por **Paraná Sendrós**

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



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

-¿Cuánto hace que está en el negocio, Sr. Vainikoff?

-Nosotros empezamos en 1937, 1938, distribuyendo películas sueltas, aunque sin ningún nombre de empresa, y sin ningún éxito.

-¿Y lo de Artkino Pictures?

-Eso surge porque en Norteamérica había una distribuidora de películas artísticas soviéticas llamada Amkino, pero la situación internacional se puso tensa. Los soviéticos trataron de formar una alianza con los países democráticos, pero las fuerzas políticas de éstos empujaban a una guerra contra la URSS por parte de los alemanes. Entonces, en 1938, se hace el pacto de no-agresión entre la Alemania nazi y la Unión Soviética, fruto de lo cual se disuelven todas las empresas soviéticas en Norteamérica. Entonces, dos funcionarios norteamericanos, Nicola Papoli, famoso en su época, y Rosa Maden, fundan Artkino con derechos para todo el continente. Negocian en Chile con Amador Pairoa, otro famoso, que vino a Buenos Aires, se vinculó con una empresa independiente (Radium Films, el edificio existe todavía en Ayacucho 528) y a través de ella con nosotros, que teníamos películas republicanas españolas. Eso fue en 1940. Después ya nos manejaríamos directamente como Artkino de la Argentina.

-Así empezaron.

-Empezamos compartiendo el edificio de Riobamba 423 con el Museo Cinematográfico Argentino, del crítico Manuel Peña Rodríguez, nosotros en el primer piso, él en planta baja y los dos con el depósito. Pero el dueño nos hizo la vida imposible, Peña tuvo que irse a otro lado, y a nosotros nos clausuró la Municipalidad, nos llevaron las películas al corralón municipal y las arruinaron completamente. Yo protesté y me metieron preso.

-¿Tan terminante era la cosa?

-No sólo me metieron preso, sino que después me tuve que exiliar en Chile. La gente de cine, los demás distribuidores, hicieron gestiones ante el gobierno militar, ante Perón, que ya tenía peso. Regresé en 1945. Mientras tanto seguíamos trabajando, con relativa suerte. Por ejemplo, la primera vez que se estrenó una película nuestra en el Lorraine, el cine-arte de Lapsezon y Klimovsky, vinieron de la policía con un camión y cargaron a todos los espectadores, porque habían ido a ver una película rusa.

-¿Y después de 1945?

-Pudimos dar estrenos importantes en las grandes salas, como por ejemplo **Arco iris**, que inauguró el cine Iguazú. Hasta que Raúl Alejandro Apold, al comando de Prensa y Difusión, nos prohibió entre 1950 y 1951. Lo curioso es que nos seguían pidiendo películas para ver en la residencia presidencial. Estuve con Evita y ella me dijo: "*A mí, personalmente, las películas de ustedes son las que más me gustan*". Tal es así que ahí mismo me pidió un documental que teníamos, **En las arenas del circo**, para mostrarlo en un acto de la Fundación Eva Perón que se iba a hacer en el Obelisco.

"El fenómeno del Cosmos se fue dando con el apoyo de críticos como Calki, Roland y Eichelbaum, que se jugaban recomendando nuestro material... Y además estaba el apoyo de la gente, todos estaban de acuerdo en que acá dábamos películas buenas"

-Pero seguían prohibidos.

-Yo tenía un socio, Duncan Himes, cuyo sobrino estaba vinculado al gobierno. Ese muchacho hizo una gestión ante el teniente coronel Martín Carlos Martínez, secretario político de la presidencia, que nos dijo: "*Esto es una barbaridad, ¿cómo van a prohibirles las películas?*", y nos llevó ante el general Perón, que también dijo "*Esto es una barbaridad*" y preguntó por qué Apold nos prohibía. "*Porque dice que son películas de propaganda soviética*". "*Pero si todo el cine es de propaganda*", dijo Perón. "*Lo que no queremos es propaganda de tipo partidario*". "*General*", le dije, "*Usted las ve en su residencia, algunas podrán tener cierta propaganda política, pero no partidista*". Entonces dio la orden pero Apold no quiso saber nada.

-¿Desobedeció al general?

-Cuando se lo comunicaron, en la Dirección de Cinematografía de la calle Junín, dijo: "*No hay que hacerle caso*". Martínez se enteró, se lo contó a Perón y este llamó a Apold: "*Vea, yo he dado una orden y cuando doy una orden es para que se cumpla*". Salió Apold como una bala y a los pocos minutos me llama el director de espectáculos, un señor Oliveira: "*Vainikoff, venga urgente. ¿Qué películas quiere exhibir? Denos cinco títulos*". Al mediodía, por la cadena de Radio Nacional, se comunicó que habían sido autorizadas para todo el país las películas tal y tal...

-¿Y qué películas daban?

-Teníamos una gran salida, por el Broadway, Trocadero, Metropolitan, Suipacha, Los Angeles... Y dábamos, por ejemplo, aventuras como **La cautiva del dragón** o la versión rusa de **Colmillo blanco** o **Las estrellas del ballet ruso**, con Maia Plisetskaia y Galina Uklanova. Y en 1954 nos hacían toda clase de reverencias para que viniera una delegación soviética al Festival de Mar del Plata. Y no trajimos sólo gente de cine, también vino el músico David Oistrach. Es bastante compleja toda la trayectoria de Artkino con el poder político, municipal, policial...

-¿Y la libertadora como los trató?

-Bien. Visaban y autorizaban el material sin problemas, lo dábamos en todo el país y tomamos el cine Astor para programarlo por un año. Ahí estrenamos la versión sonora de **La madre** y también tomamos el Cataluña, donde programábamos fundamentalmente películas norteamericanas. Era un cine de barrio, popular, de tres películas por programa, a treinta, cuando mucho cuarenta centavos la entrada. Ahí, a fines de los años veinte, había iniciado Clemente Lococo sus grandes éxitos. Él mismo me lo dijo: "*Los primeros pesos que hice, que me permitieron saltar y traer a la negra Josephine Baker, fueron en el Cataluña*".

-El salto lo llevó a él a construir el Opera y tener un circuito de salas, y a ustedes a construir el Cosmos.

-Tuvimos que cerrar el Cataluña antes de que lo cerrara la Municipalidad, porque se dio un ataque sistemático, operativos de hasta catorce inspectores, con más de treinta actas por cosas inceíbles. A veces por barrer la vereda de adentro hacia afuera, otras veces por barrerla de afuera hacia adentro... Así que cerramos el cine de barrio, lo refaccionamos y en el mismo lugar, Corrientes 2046, abrimos el Cosmos, pensado para cine de arte, en septiembre de 1966.

-Lo que no pensaban era abrir bajo otro gobierno militar.

-Lo que menos soñábamos. Con la libertadora había respeto, pero en 1966 uno de los primeros actos culturales del gobierno fue secuestrarnos la película checoslovaca **Los amores de una rubia**. Una aberración, porque la película no podía ser objetada desde ningún punto de vista. Pero ¿qué íbamos a decir? Si a un corto de dibujos llamado **¿Por qué sonríes, Mona Lisa?** lo prohibieron para menores de 18. Ahí comenzaron los problemas con el censor Ramiro de la Fuente. Siempre estuvimos en la mira. Siempre se pensó que estaríamos vinculados a alguna organización política y entonces tenían un criterio inquisidor contra nuestro material.

-Pero lograron afianzarse.

-Al comienzo íbamos a lanzar nuestras películas en simultáneo con otras salas y también íbamos a dar películas de otros distribuidores, pero sucedió lo que sucede siempre: no todos querían darnos sus estrenos, ni tomar los nuestros. Pero además hubo algo bueno, que nos decidió a salir del circuito: nuestro primer éxito, que fue **La tienda de la calle mayor**, que ese año había ganado el Oscar. La distribuímos en simultáneo por el Cosmos, Coliseo, Normandie y cuarenta suburbanos. En el Cosmos la tuvimos veintitrés semanas. Y atrás de esa, el éxito de otra película checa, **Que viva la república**, que venía de ganar en Mar del Plata. En el Cosmos una película podía estar meses enteros, como pasó con éstas o con la norteamericana **2001**, que la tomamos cuando bajó de la sala de estreno. Todo ese fenómeno se fue dando con el apoyo de críticos como Calki, Roland y Eichelbaum, que se jugaban recomendando nuestro material aunque algunos dijeran que era por intereses políticos o económicos. Calki era apolítico, pero defendía los principios básicos de la libertad y de la cultura. Y además estaba el apoyo de la gente, todos estaban de acuerdo en que acá dábamos películas buenas. Podían estar en desacuerdo con la procedencia, pero que eran buenas... ¿Sabe quién venía siempre?.

-Dígame.

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

-Aquí venía a ver películas de ballet nada menos que el almirante Isaac Rojas. Había empezado a verlas cuando las dábamos en el Coliseo: entraba con un pequeño ejército de doce a catorce custodios. Ya en el Cosmos tenía una custodia más discreta, de seis o siete. Venían en dos autos, la señora en uno, él en otro. Bajaban algunos hombres, entraban a mirar, compraban las entradas y recién entonces bajaban Rojas y la señora. Nunca entraban ni salían juntos. Con el tiempo ya empezaron a venir con un secretario y un custodio, y él mismo se acercaba a comprar las entradas, no sólo para ver películas de ballet. Nunca recibió un agravio, ni tuvo ningún problema con el público, quizás también por eso le gustaba venir.

-Pero ustedes seguían con problemas.

-Siempre los tuvimos. Cuando en 1972 estrenamos **Octubre** (¡una película muda de 1928!), la mandamos al Metropolitan y estuvo ocho semanas, todo el tiempo con guardia policial por amenazas de bomba. Esa aventura la podía soportar Lococo, que el primer día habló con el Departamento Central e hizo poner custodia. Otro exhibidor la hubiera levantado enseguida. Y después, con el proceso, siempre teníamos problemas de censura. Por ejemplo, con **Solos en la madrugada** querían sacar varías partes porque el personaje de la chica era hija de un militar.

-Pero si era un militar español...

-Llegamos hasta la Suprema Corte y ganamos, gracias al abogado Jaime Potenze (ni quiera saber lo que nos cobró). Y con **Signum Laudis** y **Asignatura pendiente** llegamos hasta la cámara. Pero también se daba que bajo gobiernos militares la gente venía mucho más al cine. **El acorazado Potemkin**, por ejemplo, tuvo todas las calificaciones menos *Apta para todo público*, y bajo el gobierno de Videla tuvimos autorización para darla un solo día. Bueno: la pusimos hasta en la trasnoche y tuvimos 6.000 personas. En esas épocas la gente tenía más necesidad de ver este tipo de material. Nosotros poníamos películas que podían tener problemas y la gente lo percibía. ¡Pero 6.000 personas en un solo día...! Recuerdo que quien pidió verla y la autorizó fue Massera.

-Parece lógico que la haya visto alguien de la armada.

-Rojas decía que toda la armada tendría que ver **El acorazado Potemkin**. No por razones políticas, claro, sino porque es muy buena y porque plantea problemas de relación entre jefes y subordinados.

-Irónicamente, cuando vino la democracia empezó a irse el público...

-Cerramos en 1987, cuando la sala ya parecía vacía aunque hubiera bastante gente. Es difícil mantener una sala de 1.200 butacas. La tomó en 1988 el pastor Jiménez por unos pocos meses, hasta que logramos que se fuera.

-¿No pagaba el alquiler?

-Nos dio unos cheques en garantía, firmados por su administrador, pero a la vez había un conflicto entre ellos: se acusaban mutuamente de robo y no querían que los cobráramos. En 1989 estuvo la discoteca Halley, que causó problemas con todo el mundo. Hacia fines de 1993 debimos desalojarlos porque dijeron "*Esta noche reventamos Halley*" y la reventaron en serio, rompieron puertas, todo, en un gran baile.

-Entretanto se había reabierto el Cosmos.

-Como el pullman y las máquinas estaban intactos, se lo transformó en una sala de 250 butacas, que José Stimola (hijo y sobrino de los primeros dueños del Cataluña) abrió con programación de Salvador Sammaritano. Así reaparecieron algunos títulos nuestros que el público siempre quiere ver (en dos días hicieron 1.700 personas con Solaris) pero algún financista se aburrió y al año lo cerraron para agrandar el boliche. Cuando se fue Halley alquilamos para que otros hicieran un restaurante, pero tuvieron un conflicto societario y no terminaron nada. En el '95 otra gente abrió *La máquina de la salsa*, también de corta vida. Y en julio de este año nos tomaron la vieja sala para hacer un restaurante de 500 cubiertos. Eso nos decidió. Tomamos ese pullman y otros espacios cercanos, ampliamos a la misma altura y dijimos: "*Es el momento de hacer nuestro propio centro cultural*". Tenemos galería de arte en el hall, organizada por el plástico Gabriel Álvarez, un jardincito de invierno, una sala de 220 butacas con proyector de 70mm. y una salita de 45 sillones para charlas, presentaciones de libros y proyecciones en video, a menor precio, porque serán en video. El público no tiene que ser engañado en este asunto.

-¿Volverá el viejo público?

-Y también vendrá un público nuevo, estoy seguro. Porque aunque ahora haya menos interés con las películas de arte, nosotros seguiremos la misma trayectoria: traer material de difícil colocación pero de un claro aporte a la cultura. Vendrá un público entendido y un público ansioso por entender. Eso sí, no venderemos comida para llevar a la sala. ¿Cómo se puede ver una película de Tarkovski con un tipo comiendo pochoclo al lado de uno?

●

Siberiada
en la apertura: ***¡Qué viva México!***

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

Durante diciembre tiene lugar en el cine Maxi un ciclo organizado por la Filmoteca Buenos Aires, integrado por varios títulos del cine argentino que han sido recuperados por esta entidad a lo largo de los años.

La Filmoteca Buenos Aires es una sociedad conformada por un grupo de coleccionistas, cada uno de los cuales aporta sus materiales en la convicción de que no es útil para nadie preservar sin difundir y de que la falta de medios económicos, crónica en este país, no puede operar como una permanente excusa para impedir esta doble tarea. Los miembros de Filmoteca adquieren mensualmente entre cuatro y cinco largometrajes, en todos los formatos del material fílmico, y si bien se ocupa de materiales de todo el mundo, el argentino siempre ha tenido prioridad.

Problemas crónicos

El sensible incremento de publicaciones sobre cine argentino en los últimos cuatro años, y la cantidad de trabajos que se están realizando, se deben a una objetiva "democratización" del cine argentino operada por el video y los canales de cable. Con las películas disponibles, los intelectuales producen, la historia se revisa y las miradas se multiplican.

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

cine argentino [recuperado]

Pero mientras tanto, algunos problemas se mantienen: ¿Dónde están los films? No los videos hechos a partir de los films sino los *films*, el celuloide perforado que soporta a la emulsión fotográfica. El nuevo estudioso puede ver el cine argentino por TV pero la experiencia cinematográfica le es casi totalmente ajena. La importancia de preservar el material en fílmico sigue siendo la misma. Los aportes estéticos del fotógrafo John Alton, por dar sólo un ejemplo, apenas pueden imaginarse en una copia emitida por cable. Por detrás del efecto benéfico que el cable ha logrado sobre el campo intelectual acumulando films argentinos, la verdad sigue siendo que ese logro depende de empresas privadas cuyo interés prioritario es comercial y no cultural. Cómo se cuidan los films, dónde están y qué pasa con ellos sigue siendo un misterio y ninguna iniciativa oficial parece ayudar a develarlo.

Ejemplo: no hay un inventario del material argentino que realmente existe en fílmico. Es decir que ni siquiera se sabe con certeza qué películas quedan, en qué formato están, en qué estado de preservación se encuentran y qué entidad las tiene. Ni el Museo Municipal del Cine, ni la Cinemateca Argentina, ni la filmoteca del INCAA han hecho público un catálogo de su material que al menos ayude a detectar ausencias o a mejorar copias existentes.

Un contraejemplo: Cinemateca Uruguaya. La institución ha demostrado sobradamente que es posible una actividad cultural eficaz con un mínimo de recursos cuando hay voluntad de trabajo. Su centro de información, su programación dinámica y desprejuiciada, y su apertura institucional la han convertido en un verdadero fantasma negro para quienes desde aquí, a lo largo de los años, han hecho poca cosa más que pergeñar obstáculos.

Hay unos tipos abajo

En ese marco –por lo menos hasta que no se concrete el proyecto de una Cinemateca Nacional que impulsa Fernando Solanas– la Filmoteca Buenos Aires, así como también la Fundación Vida (que dirige Hayrabet Alacahan con exhibiciones en la librería Gandhi), se sostienen como alternativas potenciales. Ambas entidades han sumado los aportes de coleccionistas particulares y se han procurado sus propios medios de subsistencia. Ambas están trabajando un catálogo abierto de sus materiales y los exhiben con regularidad, priorizando la necesidad misma de estas exhibiciones antes que especular sobre su potencial comercial. Tradicionalmente no han sido instituciones que la prensa se tome muy en serio, ya sea por no responder precisamente a lo que ahora se considera *fashion* o porque los coleccionistas suelen estar perseguidos por una fama diabólica y oscura. Muchos de ellos sin duda se la merecen, pero eso es parte de una historia chica que habría que documentar.

La Filmoteca tiene inventariados hasta la fecha 146 largos y 97 cortos argentinos, cifras que se incrementan efectivamente cada mes. Con la parte menos vista de ese material la entidad preparó para diciembre un ciclo denominado *Cine Argentino Recuperado*, que contuvo algunos títulos notoriamente rescatados por miembros de la Filmoteca y, hasta donde se sabe, ausentes de otros archivos locales. El ciclo contó con el auspicio del Cineclub Núcleo y de la revista *Film*.

Rescate de sangre

El evento central del ciclo fue la exhibición del film **Mateo** (Daniel Tinayre, 1937) en una copia original de 35mm., que es propiedad del Cine Club Santa Fe y fue entregada a la Filmoteca para su restauración. El especialista Octavio Fabiano invirtió dos años de trabajo en la limpieza y lubricación de la copia, logrando el pequeño milagro de volver proyectable un material que antes se rompía a la menor manipulación. **Mateo** fue el cuarto largometraje de

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

Tinayre y su primer éxito comercial importante. También fue el primer emprendimiento de la productora Baires, que cuatro años más tarde construyó estudios propios en Don Torcuato. El final de la obra original de Armando Discépolo aparece completamente modificado para revertir su tono fatalista, pero como compensación el film ofrece ideas visuales sorprendentes y casi constantes. Lo interpretaron Luis Arata (que parece estar imitando al Emil Jannings de **La última carcajada**), Enrique Santos Discépolo, Ada Cornaro, José Gola y Tony D'Algy.

Por su estado todavía delicado, **Mateo** fue exhibida una única vez. En cambio, los restantes títulos de la muestra son exhibidos durante todo el mes de diciembre. Así pueden verse:

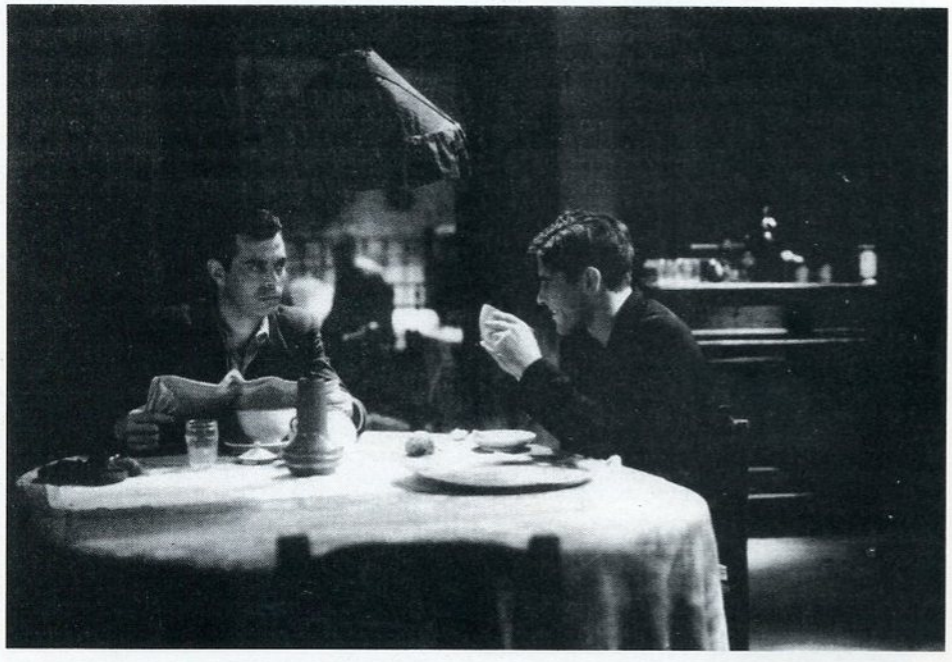
Horizontes de piedra (1956) fue el mejor film del realizador uruguayo Román Viñoly Barreto, dueño de un estilo personal en el que las referencias bíblicas se combinaron con una fuerza visual casi expresionista, que habría de potenciar las propuestas de films suyos más conocidos como **El vampiro negro** o **La bestia debe morir**. **Horizontes de piedra** fue protagonizada por Mario Lozano, Milagros de la Vega y Atahualpa Yupanqui, quien también compuso su banda sonora. La copia, impecable, fue rescatada por Juan Carlos Fisner.

Los traidores (1973) fue el único largometraje de ficción que terminó el cineasta desaparecido Raymundo Gleyzer y se sostiene como una de las mayores y más complejas muestras del cine político realizado en la clandestinidad. La mayoría de sus copias fueron confiscadas por la dictadura y el film necesitó diez años de democracia para volver a ser visto públicamente. Integrando un colectivo que luego del rodaje se denominó Cine de la Base, el film fue interpretado por Víctor Proncet, Susana Lanteri, Lautaro Murúa y Mario Luciani, entre muchos otros. La copia que se exhibirá es la única que se conserva completa en Argentina y fue adquirida por Fernando Martín Peña a Juana Sapire, viuda del realizador[1].

La tigra (1953) fue el segundo largometraje de Leopoldo Torre Nilsson. Nunca se supo exactamente si fue por sus audacias o por su evidente precariedad, pero el film fue considerado "de exhibición no obligatoria" y circuló en varias versiones de distinta duración hasta su estreno oficial en 1964, al que llegó con poco menos de una hora de metraje. Luego el film volvió a desaparecer hasta 1994, cuando el Cine Club Núcleo adquirió en Santa Fe una copia del film. Por encima de cualquier objeción destacan un entusiasta trabajo de Diana Maggi, una aguda descripción de ambientes y la curiosidad de un *cameo* del propio Torre Nilsson, el único de toda su filmografía[2].

El **Noticiero Bonaerense**, a diferencia de otros noticieros semanales, no se conserva en ningún archivo público y fue rescatado en La Plata por el suscripto. Comisionado por el gobernador Mercante durante el primer gobierno peronista, el noticiero sobrevivió primero a su desplazamiento por Carlos Aloé y luego a la libertadora, que después de algunos meses lo convirtió en el Informativo Cinematográfico Provincial. Todas estas etapas serán recorridas en una selección de ejemplares de este documento extraordinario, que nunca volvió a ser visto en público desde la fecha de su realización.

Sangre negra / Native Son (1951) fue realizada por el francés Pierre Chenal sobre la novela del autor negro Richard Wright, quien además la adaptó y la protagonizó. El film se finge norteamericano pero fue hecho en estudios de Argentina Sono Film en una experiencia que corresponde juzgar única. El explosivo contenido social del libro impedía una adaptación fiel en los Estados Unidos, que se hallaba en plena caza de brujas, y eso quedó demostrado cuando el film se estrenó finalmente allí, mutilado hasta la incoherencia. La versión completa original pareció perdida hasta que la rescató el coleccionista Rubén Martínez Cuitiño y pudieron volver a apreciarse sus valores. Tras la muerte de Martínez Cuitiño el film volvió a perderse, hasta que a comienzos de este año la Filmoteca adquirió una copia, también de la versión completa, en Montevideo. Por TV sólo ha circulado la versión mutilada, que tiene otro montaje y unos quince minutos menos[3].



Tiempos cortos

La exhibición de cada film se completará con un cortometraje rescatado por la Filmoteca. Así podrán verse curiosidades como **Puños de campeón** (1950) un dibujo animado realizado por Jorge N. Caro; **Lagunas y sierras** (1950) temprano film en colores dirigido por el veterano Arturo S. Mom; **Quema** (1962) un film perdido de Alberto Fischerman que fue conservado por el Cine Club Núcleo; o **Contracampo** (1958) un raro trabajo de Rodolfo Kuhn donado a la Filmoteca por Manuel Antin.

Pero el cortometraje más curioso de todos los que se verán en la muestra se titula **Cómo nace una película nacional** y fue realizado por Arturo Mom en ocasión al Primer Festival Cinematográfico de Mar del Plata, el de 1948. En los fragmentos que se conservan, en impecable estado y 35mm., pueden verse escenas inéditas en las que Luis César Amadori y Lucas Demare filman, respectivamente, **Don Juan Tenorio** con Luis Sandrini y **La calle grita** con Enrique Muiño y Ángel Magaña. Pero además, Virginia Luque se somete a una prueba de iluminación, Zully Moreno aparece maquillándose y Hugo del Carril graba *Pobre mi madre querida* para luego utilizar en el *playback* en una escena del film homónimo.

La Filmoteca tiene la intención de mantener una sección permanente dedicada a películas argentinas rescatadas en su programación futura. Roberto DiChiara, titular del Archivo de Florencio Varela y miembro de la Filmoteca, conserva entre mucho otro material importante una copia en 35mm. del clásico mudo **El último malón**, de Alcides Greca, con los virajes de color originales que ya ninguna otra copia tiene. Ángel Lázaro ha rescatado un fragmento de **Pancho Talero en Hollywood** (Arturo Lanteri, 1931), primitiva experiencia sonorizada basada en un célebre personaje del comic local. Juan Carlos Fisner ha encontrado **La bestia humana**, de Daniel Tinayre, y **El ángel de trapo**, de José Ferreyra. Fabiano y el suscripto han logrado copias proyectables y completas a partir de dos copias mutiladas de films como **Morir en su ley**, de Manuel Romero, **Novio, Marido y Amante**, de Mario Lugones, con Enrique Serrano, **Romance sin palabras**, de Leopoldo Torres Ríos, **La murga**, de René Mugica, y **Africa ríe**, con los Cinco Grandes del Buen Humor. Mientras tanto, otras copias todavía precarias de **Apenas un delicuente**, de Hugo Fregonese y **Tren internacional**, también de Tinayre, todavía esperan su turno. La intención compartida es contribuir a que el cine argentino no se convierta con los años en apenas un buen recuerdo.

1. Ver además Film, nº 6 y 13.

2. Ver Film, nº 16.

3. Ver Film, nº 20.

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

Por la defensa de la Cultura y el Cine Nacional

TRABAJADORES DE CINE
SICA

Cursos Intensivos en Verano

Especialidades Cinematográficas Complementarias

Consultas de 15 a 20 hs.

Adherido a la CTA y a la COSITMECOS

Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina

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

Imagen Digital

Club de LaserDisc & DVD

Perfección en imagen y sonido • Alquiler y Venta

Echeverría 2460 y Paraguay 1574 Capital Tel: 788-1816 / 422-8095 / 496-1131 / 813-6888

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

SAMUEL FULLER DOSSIER

QUERÍAMOS TANTO A SAM.

"Sam Fuller no es primario, sino primitivo. Su talento no es rudimentario, sino rudo. Sus películas no son simplistas, sino simples. Tenemos mucho que aprender de los cineastas norteamericanos de talento como Samuel Fuller, de esos que colocan la cámara a la altura de la mirada humana, de esos que no buscan, sino que encuentran."
François Truffaut

Hubiera sido lindo que el año pasado los organizadores de Mar del Plata cometieran el doble error de invitar a Fuller y luego olvidárselo en el aeropuerto, como hicieron con Gabriel Figueroa. En lugar de volver pacíficamente a su tierra, conforme sólo con dar testimonio del papelón, sospechamos que Fuller no habría descansado hasta encontrar al máximo responsable y darse el gusto de apagarle el cigarro en un ojo.

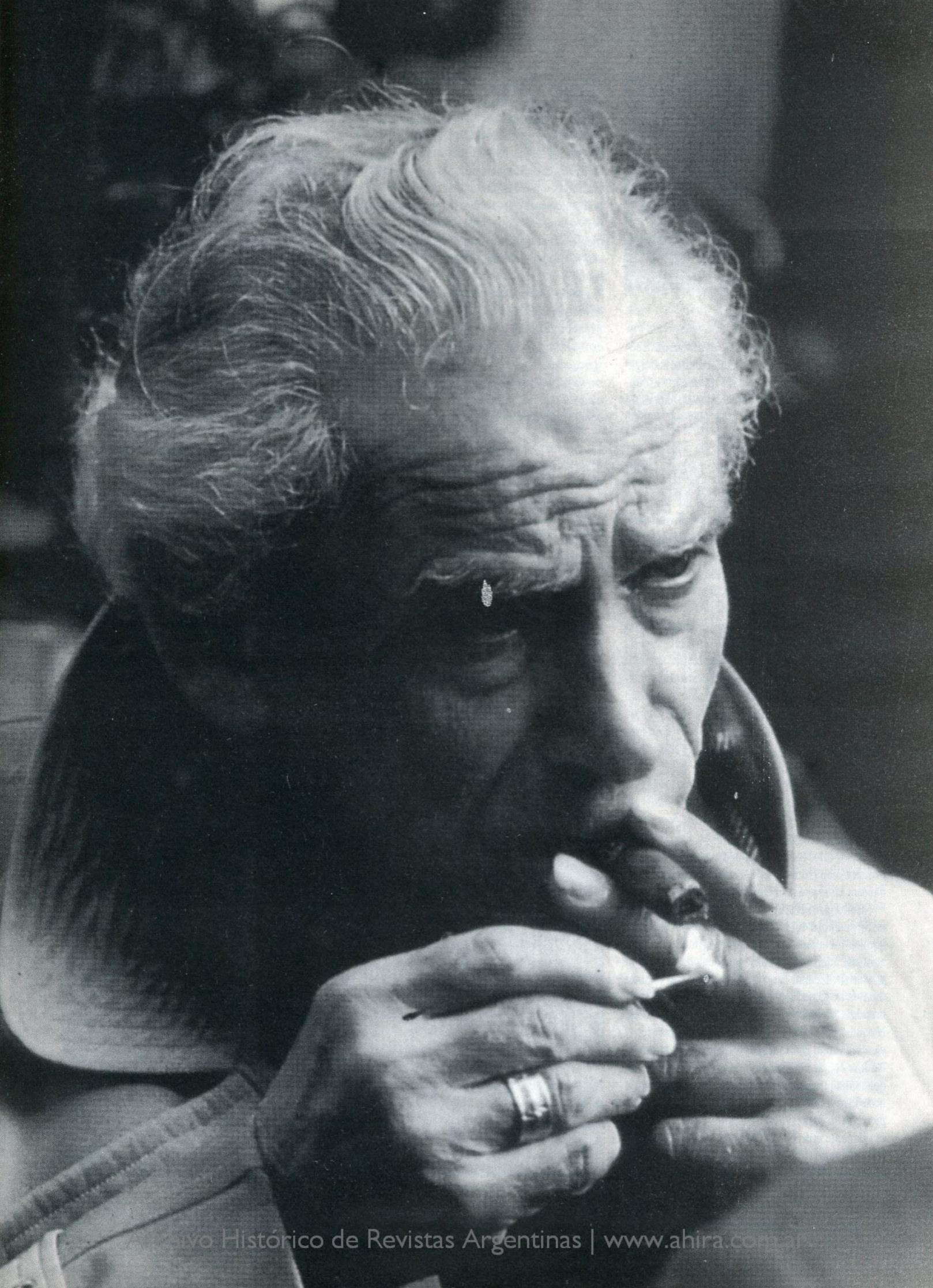
Alejandro Agresti contó una vez –algo escandalizado– que Fuller le habló de hacer un film ambientado en la Argentina de la dictadura, pero no un film sobre los desaparecidos sino sobre un sobreviviente. Algo así había esbozado ya cuando estuvo en Buenos Aires, en 1981. Un centro clandestino de detención, un preso que logra fugarse y sobrevive en las condiciones represivas más tremendas. Una historia de tensión pura. En la visión fulleriana, todo lo demás es cáscara y la cáscara se tira. Es cierto que la idea parece inconsciente pero esa es la historia de **Un condenado a muerte se escapa** y nadie se atrevería a decir que Bresson es un inconsciente.

Jarmusch ha dicho que es imposible encasillar a Fuller. Scorsese subrayó su capacidad para atravesar la cáscara y alcanzar una "verdad emotiva" en sus personajes. Después de ver **Cascos de acero**, John Ford quiso que Fuller fuera su guionista y, aunque el hombre se negó, se mantuvieron amigos hasta el final. Fritz Lang autorizó a Christa Lang, compañera de Fuller, a decir que era sobrina suya si permanecía con Sam. Los hermanos Kaurismäki lo llamaron una y otra vez para bendecir sus películas. Para Wenders simbolizó, junto a Nicholas Ray, su personal y contradictorio puente con el cine norteamericano. James Cruze, Douglas Sirk, Phil Karlson, John McNaughton y hasta Allan Smithee filmaron sus guiones. Steven Spielberg, Larry Coen, Godard y Chabrol buscaron su presencia. Demasiados directores, pocos productores. El gran público casi nunca reparó en Sam Fuller y sus películas todavía se mantienen en una relativa oscuridad, pero sus amigos han sabido garantizar su vigencia y reconocer sus huellas, que están por todas partes.

Sam Fuller, hombre del cine de estudios. Sam Fuller, independiente. Sam Fuller, autor. Sam Fuller, el último narrador. Sam Fuller, libre de convenciones. Sam Fuller, anarquista antitotalitario. Sam Fuller, intransigente hasta el exilio. Sam Fuller, referente.

Sam Fuller.
Director de directores.

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


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

CUATRO VECES SAM.

POR ELVIO E. GANDOLFO

Nueva York, julio de 1929

Samuel Fuller tiene 17 años. La seguridad de la pose, la fingida indiferencia de leer el diario, la delgadez adolescente, disimulan todavía su corta estatura. Todo está cuidadosamente dispuesto para parecer el desorden de una redacción. Hay una foto de mujer grande, con una gruesa cinta en el pelo, apoyada contra la pared. El cartel **Men**, trazado con marcador negro, tal vez señale el baño para caballeros; tal vez sea una broma. Un muy grueso libraco está abierto sobre el cesto para papeles. Posibilidad: que sea una de las viejas (hoy) ediciones del diccionario Webster Unabridged, que puede llegar a dislocar un hombro con su peso. Fuller tiene la corbata a rayas floja. La silla sobre la que está sentado es muy cómoda y cambia el ángulo de inclinación con facilidad. Habría que hojear catálogos de época para distinguir si la botella que está sobre la mesa tiene algún licor, o si es de tinta, o de solvente, o si es de tinta o solvente y contiene algún licor. Sobre el costado derecho hay un rimero de diarios colgados de soportes de madera. Puede verse un titular de primera plana, donde se distingue con precisión la palabra *killers* (asesinos).

Fuller primero fue canillita, después periodista. Se enamoró del oficio, de las linotipos (cada vez que las menciona en un reportaje, puede verse el aura legendaria que para él las rodea), vio de refilón a William Hearst, fue "colado" al trabajo cuando todavía no tenía la edad necesaria. Cubrió de todo un poco. Incluso dos o tres ejecuciones capitales. No más, porque lo enfermaba (eran sillas eléctricas) ver cómo se oscurecía y se quemaba la carne. En una época viajó por Estados Unidos y dormía con la máquina de escribir atada a un hilo para que no se la robaran. En esos tiempos una vez se lavó los pies con la leche volcada por un camión tanque: obviamente utilizó la anécdota en una de sus notas, relacionándola inevitablemente con María Antonieta.

Si se enamoró del periodismo y el plomo de los talleres, su paraíso fue Park Row, una calle equivalente a la Fleet Street de Londres, que concentraba la mayoría de las redacciones de periódicos. Mientras era periodista realizó sus primeros avances en Hollywood, con algún guión. Después de la guerra, cuando ya entró definitivamente, filmó **Park Row**, una película de época sobre la antigua calle de los periódicos, en la que puso enorme entusiasmo, y dinero. La película no anduvo en la boletería, pero siempre fue su favorita: "*Mi punto de vista es totalmente emocional. Con* ***Park Row****, hice algo que pocos realizadores han hecho: poner dinero personal en una película. Cuando uno hace eso, los banqueros lo tratan de loco. Además, aún estoy cerca de la exaltación que me atrapaba al revivir una profesión que existía antes de mi nacimiento. ¡Y tan maravillosa en esa época! El país era nuevo. Uno hacía marchar un periódico con poco dinero. Los hombres podían tener su propio periódico en Park Row. En realidad, me habría gustado ser uno de ellos. Era mi obsesión secreta: dirigir un diario.*"

Además de periodista, Fuller era y admiraba a los dibujantes de diario. Esa facilidad para el trazo definido la utilizó a fondo en los *storyboards* de las películas. Uno de sus grandes admiradores, Martin Scorsese, decía justamente que casi toda película es inferior a sus *storyboards*, salvo las de Fuller, impecablemente "dibujadas". Los dibujantes de periódicos tenían el perfil de los héroes fullerianos: gente común que se rompía el lomo heroicamente, y que sabía darse una mano. Citaba con fervor el caso de Chic Young, el creador de **Lorenzo y Pepita**. Cuando se le murió un hijo pequeño, el resto de los dibujantes del oficio historietístico se fueron turnando para imitarle el estilo y que la tira no se interrumpiera, hasta que pudo, con el tiempo, zafar de la depresión.

En el relato cinematográfico, Fuller aplica el nervio, el punch, la síntesis de la noticia contada en el viejo periodismo: las primeras escenas (en **El beso amargo**, por ejemplo), transmiten la sacudida de un excelente primer párrafo. Como por otra parte cuenta en imágenes, en ese nivel el paralelo exacto de ese tono es el comic, el encuadre dramático, incluso el arranque desmelenado de violencia, o sobre todo de movimiento. La gramática cinematográfica que usa es tan intransferible y cortante como las de Hitchcock o Buñuel, a quien se acerca también por la naturalidad para aplicar el vuelo o la presión surreal.

Elegía lo distinto, lo llamativo, con ojo de periodista de diario de la tarde: "*Si a una mujer la violan seis locos en un manicomio, no significa nada. Pero un hombre violado por seis u ocho enfermas mentales es otra cosa: ahí está* ***Shock Corridor***..."

5 de junio de 1944

Es la cubierta del "USS Thornton". Alcanza a verse una delgada faja de agua, arriba. Hay soldados de pie, en descanso, sin la menor actitud bélica. Uno parece leer una carta, sentado y apoyado en la baranda del buque. Sobre unas grandes cajas están tendidos dos soldados. Uno de ellos, a la derecha, está relajado, con las manos sobre el pecho, una pierna doblada perezosamente, incluso puede ser que en vez de dormir mire el cielo con los ojos entrecerrados. El otro, en cambio, de contextura corta, está como si alguien lo hubiera desmayado de un garrotazo, con las piernas rectas, rígidas, la cabeza echada hacia atrás, casi fuera del ojo de la cámara. Las manos sobre la cintura, como si no hubieran terminado de nacer a los costados en el momento de dormirse. La cámara es la del famoso fotógrafo de guerra Robert Capa, en una cobertura para la revista *Life*. El tipo agotado, desentendido de todo lo que pasa sobre el puente, es el cabo Samuel Fuller.

Durante la guerra, Fuller dejó de soñar. "*Durante la guerra*", declaró, "*uno está* agotado. *Mental, física, moralmente, todo el tiempo. Nunca tuve sueños en la guerra, ni pesadillas.*" Tal vez la causa del agotamiento fuera que hizo la Segunda Guerra Mundial, de a pie, en la infantería, en "The Big Red One", que daría título a una de sus películas más memorables.

Tomada en conjunto, abstractamente, para él la guerra no es heroica, ni patética, ni incluso puramente humana. Es la locura, la locura organizada, conjuntos enormes de personas armadas movidas (hasta cierto punto) desde escritorios, estados mayores, puestos de estrategia. En el terreno, es la locura individual, inmediata, de uno a uno. Dentro de una obra que pulsó con la misma energía y capacidad la cuerda de casi todos los géneros del cine (menos la comedia), el cine bélico ocupa un puesto especial. **Cascos de acero, Bayonetas caladas, Las puertas rojas, Los invasores** y, sobre todo, **Más allá de la gloria**, describen un panorama de extraordinaria complejidad. Aparece claramente, por ejemplo, su interés por las cuestiones raciales, basadas en dos convicciones simples: en buena medida, dependen de la mala educación de los padres, y la mezcla es buena. En **Las puertas rojas**, por

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

ejemplo, un blanco tiene una relación con una euroasiática, de la que nace un chico de ojos rasgados rechazado de inmediato por el padre y, para mayor complejidad, casi adoptado por un alto soldado negro (Nat King Cole).

A pesar de la lucidez sobre los terribles disparates de la guerra, cuando explica por qué fue, es claro: "*Me excitaba. Quería participar en esa historia. Para mí, era periodismo.*" Al principio creía que se iba a quedar en Estados Unidos, y no cruzar el océano para recorrer Argelia, Sicilia, París... También sabía que le había tocado la peor fuerza: "*Cualquiera puede entrar en la infantería, pero nadie puede salir si no es muerto, herido o loco. ¡Jamás!*"

Las guerras de Fuller están plagadas de niños, porque lo vio en la realidad y lo pone en la pantalla. Más de una vez el niño es el hilo del relato, como en la secuencia inicial de **Las puertas rojas**. A su vez, la mayoría de las escenas crudas, violentas, secas, están realizadas con economía absoluta, y cumplen un papel formal: "*Me gusta filmar escenas de violencia porque contrastan con las escenas dialogadas.*"

Más allá de la gloria es el film bélico más ambicioso y logrado de Fuller. A tal extremo que un primer corte, de seis horas, soportó el corte, primero de dos horas más, y luego de dos horas finales, sin perder nada de su energía. Quienes vieron el primero, sostienen que las cuatro horas que faltan, sumadas, agregan secuencias, expresión, energía, y no peso sobrante. Lo posibilita la unión de escenas que se suman como las cuentas de un collar, con el duro Lee Marvin como hilo, como rostro veterano, que ha vivido la guerra, y que cuida a sus soldados casi como hijos. Todos son como un público flotante que presencia el absurdo, el pánico, la muerte y hasta la risa de la guerra. Y de sus numerosos niños.

El absurdo y los vínculos literarios extraños fueron explicados por el propio Fuller, cuando le hablaron de Apollinaire. "*Adoro a Apollinaire. Pero su visión de la guerra estaría más cercana a la de John Wayne. Para mí, la poesía de* ***Más allá de la gloria****, es el contraste. El aspecto* Sueño de una noche de verano, *las poesías de Keats, de Byron o de Shelley, cuando uno está en un bosque, en plena bruma. Por ejemplo el horno. En un horno se cocinan cosas, para comerlas. Es hermoso. Pastoral. Es el campo. La mamá. El olor de la harina, de la repostería. Y ver esqueletos ahí adentro, eso es lo que choca. En el bosque, lo mismo. El ahorcado, el grotesco del asunto, los pies del ahorcado ocultos entre dos ramas. Oscila como el péndulo de un reloj.*"

Hollywood, 1950

Hay dos tipos altos flanqueando a un tipo bajo. El primero, a la izquierda, tiene sombrero y traje de cowboy. Lleva una mano metida en el bolsillo del pantalón. Tanto el saco como el chaleco tienen tela de sobra, así como los autos de la época tenían chapa de sobra. El tipo además de ser alto, tiene bigote y sonríe con cariño, bajando los ojos hacia el tipo bajo. Cubierto por un sombrero de ala compleja (era una época donde los sombreros eran significadores sociales y semióticos importantes), el rostro del hombre bajo no es joven: es niño. Mira la vida, lo que está más allá de la cámara, con la mirada de encantamiento del chico que va al circo. Tiene camisa blanca abierta sobre una campera de bolsillos grandes. La combinación entre la cara y el modo confiado con que sostiene un ridículo cesto con flores, lo convierte casi en un personaje cómico, excesivamente ingenuo. Seguramente son amigos con el alto de la izquierda, porque están filmando **Yo maté a Jesse James** y uno es un actor y el otro el recién estrenado director Samuel Fuller. Pero bien podría ser un astuto estafador vendiéndole un tranvía a un bocadillo fácil. Atrás se ve un decorado un poco trucho que simula una casa. El segundo hombre alto se ha distraído, está en otra, pensando en otra cosa, volando. Se distingue porque se sacó el sombrero, porque tiene un peinado un poco desprolijo y rasgos recios: es a la vez más antiguo y más moderno que los otros dos.

Con el paso de los años, no demasiados, Fuller pasaría a usar gorras de béisbol blandas, de tela. En una foto de la película siguiente, **El barón de Arizona**, está usando un sombrero clásico, los que llevan los gangsters y los abogados y los hombres de negocios. También está acompañado por dos hombres: uno es el veterano director Herbert Brenon, con traje cruzado, moñito y sombrero, y el otro el gran fotógrafo James Wong Howe, que parece disculpar con una amplia sonrisa asiática su falta de sombrero.

La cara de Fuller también iría cambiando. Cuando llegó a ser un mito, una leyenda, cuando ya vivía en Europa, cuando empezó a hacer pequeños papeles, ya era un tipo veterano de cabello desordenado, primero gris y después blanco, chiquito pero tenaz, duro, pero con un toque considerable de humor, de sabiduría, de heteróclita pero auténtica cultura. Solía llevar con frecuencia impermeables "a la Bogart". El objeto fundamental, entre sus dedos o apretado con fuerza entre los labios o los dientes, era un poderoso cigarro de hoja.

A lo largo de esas metamorfosis, cuando el entrevistador le daba tiempo y no se limitaba a la película del momento, o sólo al cine, Fuller siempre hablaba de la madre. Se advertía que era un punto de referencia constante, cálido, dialogante. Si acusaban a su hijo de comunista en pleno maccartismo, lo llamaba por teléfono para decirle "*¿Qué tal, camarada?*"

Mucho antes, cuando Sam tenía 4 años, la madre sufrió, porque el niño no empezaba a hablar. Iban a ver un serial, por ejemplo, y movía las manos, las cejas, la boca, pero sin emitir sonido. Hasta que un día miró un martillo con el que jugaba, y dijo "martillo". La madre se puso a llorar, y de allí en adelante el hijo pudo hablar.

En la pantalla, la carga energética del cuerpo de Fuller puede apreciarse, por ejemplo, en la larga caminata de **El estado de las cosas**, después de recibir la noticia de la muerte de su mujer. Pero sobre todo en un film catastrófico, **Regreso a Salem's Lot**, una de las segundas partes menos buenas de la historia del cine. En esa película clase Z desganada, con muertos vivos que no dan miedo, en cuanto aparece la figura decidida, incluso frenética (hay dos o tres corridas inolvidables) de Fuller, el film interesa, levanta vuelo. Por desgracia lo matan bastante antes del final. En las pantallas anglosajonas, sólo otra figura nítida, pequeña y tenaz corrió con tanta energía: Peter Cushing.

Respecto a la representación de las emociones humanas, la tenía clara: "*Adoro* ***The Ox-Bow Incident*** ▶

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

(Conciencias muertas) de William Wellman. No es realmente un western, pero es un western. Superior, en mi opinión, a todos los westerns. Muestra reacciones honestas y humanas. Desde ese punto de vista, es superior a ***Furia****, la película de Lang. En la última parte de* ***Furia****, las personas que ha-bían creído matar a un culpable se dan cuenta de que es inocente y está vivo. Lloran y se lamentan. Tienen miedo ¡y eso es mierda! Es mentira. Es es-trictamente una tontería. Una boludez. ¡En* ***Ox-Bow Incident*** *no! Fonda y los demás están en el saloon. Descubren que ahorcaron a tres hombres por error. Beben y olvidan. Es el final del film. Eso es cierto. Un film no va a cambiar a esos fanáticos. Un fanático no tiene emociones. Es justo lo que lo define como fanático. Yo hago una diferencia entre los dos films. Uno es muy adulto, el otro es holly-woodense.*"

Nueva York, 1952

Es una clásica foto de estudio. Algún fotógrafo que estaba ahí el día que se terminó de rodar **El rata**. La mujer tiene un anillo con una gigantesca perla falsa, dos pulseras, un prendedor, escote discreto. El cabello recogido permite que se le vea la bien formada oreja. Tiene toda la cabeza volcada hacia la derecha y hacia arriba para mirar, sonriendo, a un hombre de sonrisa también discreta, aunque franca en los ojos, menos aniñada que un poco antes. El vestido blanco de la mujer es bastante largo y le tapa casi del todo las piernas, salvo un pie bien formado que corta el ángulo inferior derecho. Las piernas de los dos están cubiertas por la letra manuscrita de la mujer, que escribió en octubre de 1952: "*Para Sammy. Con amor. Pero con un 'gracias' especial por dos breves meses de trabajo divertido. Por favor, déjame ayudarte a tomar otra colina*". El hombre, Fuller, lleva la cabeza cubierta por una gorra de lona, tiene una mano apoyada en la cadera y está sentado sobre el apoyabrazos de un sillón de filmación, tachonado de tachuelas. La mujer tiene una cartera blanca en la falda. Se llama Jean Peters.

Cuando decidió filmar una película sobre pequeños criminales, Fuller tenía dos cosas en claro: los carteristas eran bastante buena gente, y los crímenes no se resolvían como en las novelas policiales, sino casi pura y exclusivamente mediante los soplones. Habría un carterista menor metido en una trama seudopolítica con comunistas, y una amiga que lo delataría, sin romper del todo la amistad. Ese carterista sería, sin la menor vacilación, Richard Widmark. Y habría una mujer, aparte de su colaboradora callejera, Thelma Ritter.

En ese entonces Fuller ya era considerado un director de primer nivel y buen sistema de trabajo, de esos a los que acuden los agentes o los actores a pedir un papel. Le ofrecieron a Betty Grable, Ava Gardner, Shelley Winters y Marilyn Monroe. La rubia Marilyn tenía demasiada presencia como para pasearse por la populosa Calle Sur del título original con un grado de verosimilitud mínima. Según Fuller, la Grable tenía buenísimas piernas, y pedía

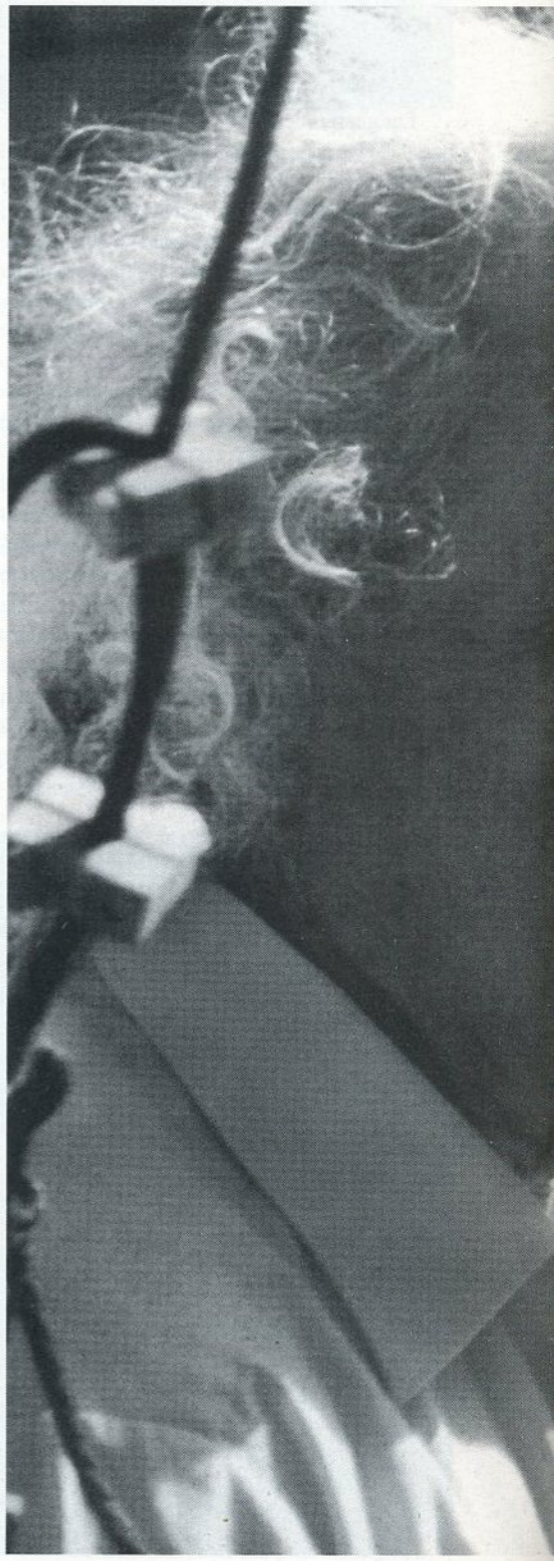
bailar, y Ava Gardner resultaba un poco demasiado sofisticada para el papel.

Había además algo particular de la química de los carteristas: eran tipos solitarios. El personaje femenino lo ama locamente, él no, no siente nada, porque no puede. Es algo que tendrá que crecer, trabajosamente. Según Fuller, los carteristas, tanto hombres como mujeres, aman el muro que se alza entre ellos y la sociedad. Jamás llevan armas ("*por eso los amo. Un carterista no es un criminal. Es un artista.*")

Un día, mientras desayunaba con un par de colegas, se les acercó una muchacha. Pasó otra y la primera la saludó: "*Buen día, Jeanne.*" Fuller la miró, porque le recordaba a alguien. Le vio las piernas. "*Eran las piernas que había descripto en mi guión, un poco arqueadas. ¡Para nada perfectas como las de Betty Grable!*" Aún así no se decidió. Mientras se acercaba el primer día del rodaje, el encargado de *casting* insistió dos o tres veces con Jean Peters. Al fin Fuller cedió, a pesar de que una película anterior de la Peters no le gustaba. "*Lo que me decidió no ha sido su cara*", le dijo, "*sino sus piernas.*"

El rata es una de las grandes películas "negras" del cine americano. Por sus imágenes circula una especie de brisa leve que de pronto rompe en huracán brusco, armado y desarmado con la misma rapidez. Como en **La fuga** de Peckinpah, parte del amor tiene que ver con la violencia, pero los gestos violentos están a centenares de kilómetros del sadismo o del masoquismo: la complejidad de la relación entre Widmark y Peters está en que se desenvuelve, avanza y retrocede, a diferencia de casi todas las relaciones del cine, que fluyen con extrema facilidad.

Algo semejante pasaba con McQueen y McGraw en **La fuga**. Aunque los niveles de altura dentro del crimen eran distintos. En Peckinpah son más densos y sórdidos: un hombre usa a la mujer para salir de la cárcel. Sabe que ese uso implica que ella se acueste con un gangster. Abrumado por su propia culpa, la castiga, le pega una bofetada. Pero la segunda queda en el aire, y los que están viendo la película saben que si la daba, todo terminaba. Aquí, en cambio, la violencia surge de nadar en aguas profundas, desconocidas, fuera del charco de costumbre, reconocible, fácil de recorrer. La complejidad del nuevo plano va copiando a su vez la complejidad del nuevo plano afectivo para Widmark, que por primera vez ama, y siente la maldición de hacerlo, sin perder un gramo de su gesto duro, de la boca medio apretada, desconfiada, pero admirando, por dentro, el coraje de la mujer que le ha sido fiel incluso ante el terror.



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

TODO EL MUNDO VISITA A SAM.

POR FERNANDO M. PEÑA

A comienzos de junio de 1993 María Verónica Ramírez, Caloi, Pablo Rodríguez Jáuregui y yo integramos una informal delegación argentina en el Festival de Animación de Annecy, con el objeto de ver y comprar material nuevo para el programa *Caloi en su tinta*. El viaje estaba organizado como para pasar dos días en París, antes de viajar a Annecy. **Film** salía desde abril y la rápida estadía en París permitía intentar cumplir con dos antiguas aspiraciones: conocer a Pierre Etaix y a Samuel Fuller.

A Etaix lo ubicamos sin problemas por gentil intermedio de Jean-Claude Carriere. Lo de Fuller era más difícil, porque sólo teníamos una dirección y el estímulo del folklore: "*Todo el mundo visita a Sam en París*", me había escrito un individuo del Festival de Taormina. Así confiados, Pablo y yo partimos raudos hacia la dirección indicada, con un grabador, un ejemplar del primer número de **Film** y una Kodak Fiesta. El barrio estaba verdaderamente muy bien y, mientras tocamos el timbre, compartimos comentarios sobre el respeto con que Europa trata a los artistas. En eso se asomó una señora.

-*Oui?*

-Queríamos saber si era posible entrevistar al Sr. Fuller o concertar una entrevista con él para mañana.

-No, no, no. Monsieur Fulleg no vive más aquí.

Una sombra de desolación se abatió sobre nosotros. Asomándose por debajo de la sombra, Pablo se animó a preguntar:

-¿Y no tendría su nueva dirección?

La señora entró y salió con un papelito: "*61 Rue de Reuilly*". Me animé a preguntarle:

-Señora, venimos desde Buenos Aires sin haber podido contactarnos con él. Sinceramente: ¿le parece que nos recibirá?

-Pero por supuesto. Es un hombre muy amable y todo el mundo lo visita.

Veinte minutos más tarde y por una cantidad de francos que no quiero recordar, un taxi nos dejó frente al 61 de la Rue de Reuilly. No sé si habrá sido por el efecto del otro barrio, pero este nos impresionó como el último tugurio. Frente a la puerta encontramos una especie de portero eléctrico con clave, que no estaba previsto en el amable papelito de la señora. Otra sombra de desolación cayó y optamos por una solución más bien criolla: "*Alguno entrará o saldrá*", pensamos, "*y meteremos el pie*". No fue fácil. Dos personas que entraron se cuidaron de nosotros como de Nosferatu, hasta que finalmente nos redimió la inocencia: un niño negro, de unos ocho años, se apiadó del desgraciado espectáculo que ofrecíamos intercambiando reproches sentados en el cordón de la vereda.

-¿Quieren pasar?

-Eh… sí, sí…

El niño digitó una combinación misteriosa y abrió la puerta. Un largo pasillo se extendió frente a nosotros. El niño nos miró y Pablo hizo uso de su larga experiencia al frente de un cineclub infantil.

-Ya que estamos en confianza, ¿te parece que nos recibirá Monsieur Fulleg?

El niño asintió feliz con la cabeza, tomó de la mano a Pablo y nos introdujo en el lugar. La puerta se cerró detrás. El futuro era bello. Avanzamos varios metros y subimos un piso por una estrecha escalera en espiral. Antes de que pudiésemos detenerlo el niño tocó la puerta y se fue corriendo al piso de arriba. Me pareció ver una mueca diabólica en su rostro pero eso pude haberlo inventado después.

Transcurrieron varios instantes. Pablo recomendó que nos fuéramos pero me negué. Era evidente que los dioses nos habían guiado hasta allí y no había que contrariarlos, le dije. En eso se escucharon unos pasos pesados y se abrió la puerta. Era Christa Lang, actriz, esposa y musa de Fuller. Recordé el término "*lovely*" con el que Maltin describe a esta mujer en su guía, en la época de **Ritmo de asesinato** (1973). Pero hacía veinte años de ésto y vivir con Fuller no debió ser fácil: ese día, por lo menos, Christa Lang estaba tan lejos de "*lovely*" como Nathán Pinzón. Una musculosa verde y unos pantalones cortos contenían 130 kilos que anclaban un rostro somnoliento, pleno de odio.

-¿Quiénes son y qué quieren?

Le explicamos y hasta llegué a entregarle la revista, pero el error cósmico de toda la situación ya estaba expuesto. Los dioses nos habían llevado hasta ahí pero sólo para mofarse de nosotros.

-¡De ninguna manera! ¿Qué se creen?

La puerta se cerró antes de permitirnos articular una disculpa. Mientras esperábamos en la puerta de abajo a alguien que nos dejara salir tuve una confusa visión en la que ex *lovely* Christa se limpiaba el enorme culo con nuestras cuarenta y ocho páginas de papel chambril.

Meses después intenté alguna comunicación más formal por carta, sin ningún resultado. Desde entonces no me canso de leer entrevistas a Fuller en medios de todo el mundo, en las que muchas veces se consignan condiciones precarias de realización superadas por el entusiasmo y la bonhomía de Fuller y su señora. Este año recordé mi historia en Montevideo para contársela al realizador Mika Kaurismäki, que era amigo de Fuller, y lo vi auténticamente sorprendido: "*Christa no pudo tratarte así*", me dijo. "*Es una mujer maravillosa. Además, todo el mundo visita a Sam*".

Los dioses han querido, pues, que *Film* sea probablemente la única revista especializada del mundo que no logró una entrevista con Sam Fuller. Sin ánimo de contrariar ese designio, se reproduce a continuación una que le hizo Paraná Sendrós en Buenos Aires, en 1981. Fuller había venido para presentar su film **Más allá de la gloria** y conversó largamente con Sendrós tras brindar una sabrosa conferencia de prensa. Sendrós conservó las cintas y eso permitió ahora efectuar algunos agregados sobre la versión original, publicada en *Los principios*, Córdoba, el 28 de febrero de 1981. ▶

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

SAM FULLER EN BUENOS AIRES.

POR DANIEL SENDROS

Se lo admira y se lo critica por igual. No figura en casi ningún libro sobre grandes cineastas, pero muchos grandes lo aprecian, desde Kurosawa hasta François Truffaut. Mantenido desde sus comienzos como un autor de serie B, para cines de barrio, ha vuelto ahora a la palestra, ante el éxito de su último filme, **Más allá de la gloria**, con Lee Marvin como un sargento a cargo de cuatro muchachos, uno de los cuales, Robert Carradine, encarna en cierta forma la figura del propio Fuller. Una reunión de prensa, una charla con el público, durante el preestreno en la Cinemateca Argentina, y otra con este redactor, posibilitan un rico material, que se ha preferido exponer con el orden cronológico del artista.

Fuller nació en Worcester, Massachussetts, el 12 de agosto de 1911. A los 14 años comenzó a trabajar en las redacción del New York Journal *y luego en el* New York Graphic.

"Entonces, [William] Randolph Hearst tenía 34 diarios, y el que me empleaba tenía una circulación de un millón de ejemplares por día, tan sólo en New York, y haciendo hasta seis tiradas distintas, de acuerdo a la evolución de ciertas noticias a lo largo de la jornada. Para despedir a un infeliz, en un diario así no le dicen '*Disculpe, lo sentimos, pero no tenemos plata, la tirada ha bajado, no podemos darle otra oportunidad*'. No. Delante de todo el mundo me dijeron '*Está despedido*'. Pregunto por qué. '*No lo necesitamos más*'. Y allí empiezo a sobrevivir, en una época en que tomar y despedir gente era cosa de todos los días".

Ya entonces se especializaba en policiales. Así entró al San Diego Sun. *Y acumuló gran experiencia en el asunto.*

"¿Por qué me gustan los personajes bajos? Porque en todas las obras grandes se evidencia que los malos son los atractivos. La única obra grande con un protagonista bueno es Romeo, un personaje muy aburrido, que al final, para colmo, se mata.

En serio, ocurre que cada persona tiene su propio mundo. Y sin filosofía, ni Mr. Jekyll y Mr. Hyde, cada uno tiene su pequeña vida, que nadie conocerá. Si lo mismo ocurre con los animales: estoy seguro de que un león no le contará a nadie sus cosas. Esa gente de los bajos fondos se vuelven símbolos, con su propia vida. Para ellos no existimos, ni se consideran bajos respecto a nosotros. Yo he entrevistado a muchos de ellos, en casos de muertes y de muertes violentas. Y veo que en ciertos casos son las únicas reservas de una profunda reacción moral ante la hipocresía de nuestra sociedad. A los únicos de entre ellos que desprecio es a los proxenetas. Seré muy estrecho, pero los desprecio. Fíjense cómo son las cosas. A un diario no le interesa la suerte de una mujerzuela detenida, pero escarbará la noticia si consigue pruebas de maltrato policial. En realidad, no le interesa la chica, ni se preocupa por ella. Eso es hipocresía."

También crítico literario, hizo sus armas en la novelística, inspirado en personajes del ambiente que él frecuentaba. A la vez cumplió cursos de escenografía y dirección teatral en la Universidad de California, incorporándose paulatinamente al quehacer de Hollywood, donde trabajó como argumentista y guionista desde 1936. En 1942, teniendo ya 30 años, se alistó en las fuerzas armadas, siendo destinado al frente europeo. Fue soldado y corresponsal de guerra en Túnez, Sicilia, Irlanda, Francia, Bélgica, Alemania y Checoslovaquia. Herido en el pecho y ascendido a cabo, participó en diversas acciones siendo condecorado con la Estrella de Plata, la Orden de Comando Púrpura y otras medallas.

"Estoy marcado por la guerra porque la hice. Después de matar a montones de hombres llegué a vomitar de asco. Pero durante toda la campaña, nosotros, los soldados, nos negamos a tener sentimientos o emociones. Sólo nos interesaba sobrevivir."

Siempre hay algo de autobiográfico en sus películas de guerra, pero ***Más allá de la gloria*** *tiene más aún.*

"Los lugares, las luchas, las fechas y los muertos son reales. Como la broma macabra que le hacíamos a los gravemente heridos antes de la amputación, a ver si se recuperaban como hombres o si recibían un shock y se morían de una vez. No había que tener lástima. Además, era nuestro tipo de humor. Sobrevivíamos. Lo del campo de concentración no fue como lo muestro en la película. Fue peor. En cada barraca que abríamos encontrábamos esos muertos en vida, esqueléticos. Y el olor... Hubiera podido hacer una escena sobre ellos, sobre los lugares de tortura que descubrimos. Pero preferí mostrar sólo lo que más nos impresionó: sus ojos, enormes, fijos en nosotros. Y lo del niño, que en mi caso fue una niña.

Ella estaba increíblemente delgada cuando la encontramos. Pesaba menos que el aire. En aquel sitio tuvimos que esperar. Tuvimos que esperar cuatro o seis días, mientras Stalin, Roosevelt y Churchill resolvían quién iba a entrar en Berlín. Nosotros estábamos muy cómodos ahí donde habíamos llegado. Y ésto simplemente ocurrió; esa chica no quiso comer, no quiso hablar, y finalmente murió. Y nadie dijo nada. Nadie dijo *qué lastima*. No había palabras. Eso es lo que traté de mostrar."

Lo autobiográfico también tiene párrafos más respirables, como la evocación de que su novela The Dark Page *fue publicada estando él en servicio, y luego, la carta de su madre informándole de una adaptación fílmica (que finalmente se concretó en 1952, dirigida por Phil Karlson). De regreso a la vida civil, se incorporó a la Warner Bros.*

"Por mucho tiempo fui un guionista fantasma. Por varios años desplacé mi ego escribiendo para otros, cuyos nombres aparecían en la pantalla. Después de la guerra tuve la oportunidad de escribir un guión con mi propio nombre. Pude hacerlo, porque mi agente tenía más plata que el productor de la Metro. Pero no les gustó el guión. Y así varias veces, pagándome en cada oportunidad. Mis historias se basaban en hechos reales. Me pidieron entonces que haga una linda historia, sobre alguien que gane plata, algo con final feliz. La palabra '*comercial*' no es mala palabra, '*¿por qué no hace un guión para Lassie?*' Beethoven, Baudelaire, Balzac, Rimbaud, no eran muy comerciales.

Para darles una idea, mi primer cuento hablaba sobre los suicidios de diecisiete policías, dos comisarios y un juez de la ciudad de Nueva York, y su título era *Asesinatos*. Y el que hice por último era simplemente la historia de un robo a un banco. Cuatro tipos lo roban y el héroe los persigue, los mata de uno, recupera el dinero... y se manda a mudar a Tahití. Y al productor tampoco le gustó. Les cuento ésto porque es algo que ocurre habitualmente en cualquier parte. De modo que, si ustedes no reciben mucha plata –realmente mucha plata– por poner el alma en lo que hacen, limítense a escribir historias para perros.

A esta altura mi madre estaba muy contenta. Me pagaban 5.000 dólares por cada guión; era buena plata. Pero también me hacía bromas: '*Nunca veremos una película con tus historietas*'. Entonces un productor me indicó: '*Aquí hacemos cosas de 110.000 dólares. Escribe un guión que no lastime a nadie, y lo haremos.*' Pues bien, le dije, contaré cómo un hombre puede planear la muerte de otro, y cómo llega hasta su propósito; Cassius, decidido a matar a Julio César. '*No quiero hacer películas con gente vestida con toallas*', me contestó.

Pues bien, hagamos entonces lo mismo, pero con el asesino de Jesse James. Y yo mismo dirigiré la película. Así nació **Yo maté a Jesse James**, en 1948, con un presupuesto mínimo. A mi madre le gustó mucho, pero '*¿Sabes?*' –me dijo– '*no te pagaron nada por el guión, esta vez*'. Así rompí el hielo y entré en el negocio.

-¿A qué se debe su inclinación por realizar westerns, policiales, historias bélicas o melodramas de acción?

"Muy simple. Para mí es demasiado fácil escribir una historia de amor. Me gustan las historias de amor; me gustan las historias sentimentales, y lloro, siempre lloro cuando se muere el hombre bueno, la viejita, el chico... Lloro. Me encanta llorar. Pero debido a mi formación, no atiendo mayormente a las historias románticas. En cambio a las otras...bueno, a la gente les gusta. Las historias épicas ya tienen más de 5.000 años. Los griegos las empezaron. Me encantan sus narraciones. Y sus poemas maravillosos. Cuentan cosas horribles, como que los espartanos tiraban a sus chicos deformes por un acanti-

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

lado. Pero como lo cuentan a través de poemas, mucha gente cree que eso es bello. Tal vez lo sea, pero no creo que pensaran lo mismo los padres...

Así, decidí escribir historias del tipo mencionado. Pero me era muy difícil escribir ficción, aunque la ficción es siempre una verdad, y aunque la verdad parezca siempre una ficción. Y me puse a escribir sobre personajes inventados, pero con sentimientos reales: la muerte, el odio, la hipocresía, la malicia. Me gusta ver la malicia en la gente. Usted dice '*Buen día*' a su jefe, '*¿Qué tal? ¿cómo le va?*', y por lo general lo odia. Es una ficción, que encierra violencia. Esta es mi explicación de por qué elegí hacer films como los que hago."

Un policial "psicológico", un melodrama en el Far West, el primer film sobre la guerra de Corea donde se cuestionó frontalmente la presencia norteamericana sin panorama claro en dicho territorio, otro donde se reflejan las viscicitudes de un cabo obligado a dirigir su grupo en acción, luego un policial sobre un periodista que pierde un ojo al investigar asuntos sindicales... Se polemiza mucho.

"En **Cascos de acero** le preguntan a un japonés por qué lucha junto a los norteamericanos cuando éstos retuvieron a sus connacionales en campos de concentración durante la segunda guerra. Me llaman del Pentágono: '*¿Qué pruebas tiene?*'. Pues, el nombre del personaje es el de un amigo mío, y lo que le pasó es real. Hasta entonces nadie, por vergüenza o complicidad, había dicho nada. '*Pero además*' –me recriminan– '*usted muestra a nuestros soldados matando gente desarmada. Eso solamente lo hace el enemigo.*' Llamo por un teléfono interno a un viejo amigo de la guerra. Aparece, con sus tres estrellas doradas en cada hombro. '*¿Recuerdas cuántos prisioneros de guerra matamos?*'. '*Bah*' -respondió- '*¿quién se acuerda de eso?*'. Ahí dejaron de molestarme.

En **Bayonetas caladas** un soldado dice: '*¿Esta es una acción policial? ¿Y por qué no mandan vigilantes?*'. Y por **El rata**, un escándalo. Me acusan de comunista por un lado, y por el otro dicen que me financió McCarthy. En una entrevista pública acepto la idiotez: '*Todo lo que quiero es que lo llamen y le pidan más dinero*'. Lo de cabo yo lo he vivido. Es muy bueno para el ego, pero no era un soldado profesional. Que se arriesgue otro. No hay tal cosa como el coraje de los soldados en combate. Hay hombres, nada más. Y también hay gente que se toma demasiado en serio. Se vive, se muere, todo se olvida..."

-¿Cómo se las ha ingeniado para hacer su obra en una época en la que el personal era virtualmente esclavo de los estudios?

"Esas son tonterías. Nadie es esclavo si te pagan de 1.000 a 3.000 dólares por semana. Eso sí, la idea puede aplicarse en el sentido de que la obra de uno está totalmente supeditada al antojo del director del estudio. Y uno mismo también. Mi caso fue diferente. A mí no me inventó el estudio. Yo fui con una película pequeña que, sin cartel, tuvo mucho éxito. Y elegí el estudio de Zanuck [20th. Century Fox] para trabajar. El no me eligió; yo lo elegí a él. Y acordamos como yo quería, la producción de películas chicas, que cuestan poco y ganan tanto o más que las grandes. Se filman en pocos días, y terminan en cartel en varios cines de una ciudad entre ocho y doce meses. Yo fui al estudio a escribir, dirigir y producir. Podía elegir mi propio co-productor, hacer films en blanco y negro o en colores, con el estudio o independiente. Una película por año para Zanuck, eligiendo yo mismo el elenco. Eso figuró en el contrato. Así me aceptaron."

-Sin embargo, usted ha pasado varios años sin poder filmar.

"Muy sencillo. No me aceptaban los guiones. No les gustaba lo que yo quería contar... Cuando se escribe un argumento hay que tener a alguien con dinero para que la película se haga. Ya se sabe que el contenido no es tan importante como el crédito que se abre ante un éxito. Así pasé siete años sin filmar [1973-1980]. Pero ante la repercusión de **Más allá de la gloria** ahora tengo cuatro ofertas para otras tantas películas basadas en mis argumentos. ¿Por qué no se interesaron antes en mis historias? La explicación que me dan es que '*Los tiempos han cambiado*'. Mentiras, les respondo. Tuve éxito.

Me llevó 55 días hacer esta película, con sólo cuatro millones y medio de dólares. En el mercado de Hollywood ése es el presupuesto de un cortometraje. Si uno hace una película de cinco millones y se encuentra en la calle con otro que hace una de diez millones, no hay que esperar que se molesten en saludarlo. Pero si con menos de cinco yo he tenido más éxito que el de diez, ahí sí que me saludan."

-¿El suyo es un cine de violencia?

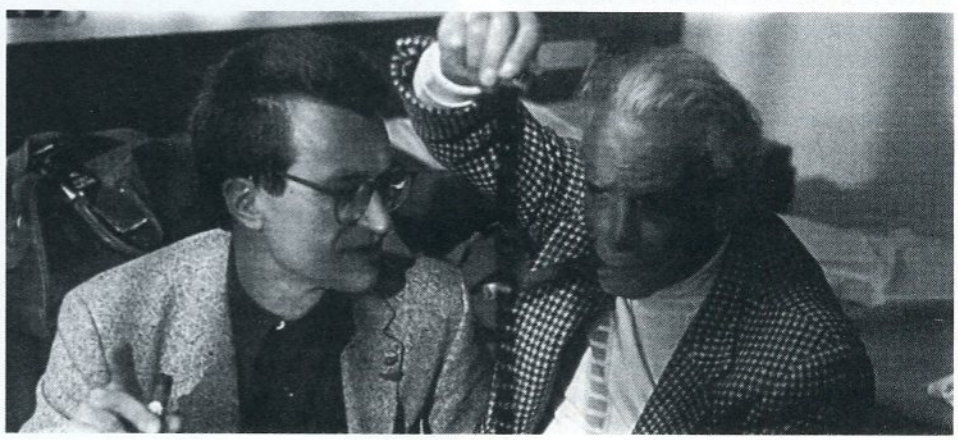
"No. No hay mucha violencia en mi obra. No se puede hacer una película de gangsters, o de guerra, o un *western*, sin violencia. Pero la violencia existe desde hace mucho. Demasiada gente ha hecho editoriales sobre ella. Y obras, sobre ella. Pero si a la gente no le gustara el tema, nadie volvería sobre el asunto. Yo mantengo la violencia fuera de la película porque lo que busco es que la emoción que ella provoca no sea tan visible –lo cual es un efecto muy fácil– sino que el público pueda sentirla. ¿Como se puede sentir la violencia, nada más que leyendo o viendo películas? Para hacer un verdadero film de violencia, más que mucha salsa de tomates en el rodaje, deberíamos tener rifles detrás de la pantalla durante la proyección. Ustedes ven la película, y cada tanto matamos algún espectador. Después vienen nuevos espectadores. Hay tensión. Ahí sí, toman la vida en sus manos al comprar la entrada para ver esta película.

Lo mismo en mi libro. Si fuera un verdadero libro sobre la guerra y la violencia, cada ejemplar, en una página distinta, tendría alguna trampa, de modo que al leerlo, al llegar a esa página ¡bum!, voló el lector. Ahora, matar o herir a los espectadores o lectores todavía es ilegal. Y yo no quiero ir a la cárcel. Tengo una mujer y una hija a quienes quiero mucho.

La violencia es solamente tan buena como el público la sienta. Lo que yo quise mostrar en esta película no es tanto la violencia de una acción, sino de una situación. Un ejemplo sería la escena donde a un soldado se le dice que no puede matar gente enferma o loca, porque eso es mala publicidad para el ejército norteamericano. Pero se puede matar a la gente sana... Yo señalo allí, no la violencia del hecho de matar, sino la que nosotros aceptamos acerca de quiénes se puede matar en una guerra. Para mí, éso es la violencia.

Un gran ejemplo de violencia es **Lo que no fue** (*Brief Encounter*, 1945) de David Lean. Es una película violenta, terriblemente violenta. Un hombre tranquilo, aburrido de su mujer, encuentra una mujer tranquila, aburrida de su marido. Y ese es el principio de la violencia verdadera, la hipocresía que vemos en todas partes. Ellos tienen una cita en un restaurante. No hay nada de malo en eso, pero justo los encuentra un amigo. Y esa también es una situación muy violenta, para dos personas que están engañando a otros. Cuando el amigo se va, la violencia estalla. Y la violencia no es matar, la violencia es la hipocresía que vemos en los bares, en los ferrocarriles, en todas partes. Ambos se sienten culpables, ella se vuelve a su casa aburrida, y él se vuelve a su casa aburrido. Esa película, emocionalmente, me conmovió.

Por supuesto, no puedo hablar por otros soldados en la guerra. No hay emoción allí sino movimiento. Y eso es lo que quería destacar: la falta de emociones. Nosotros, soldados, matando enemigos, nunca sentimos la misma impresión, ni la misma culpa que sintieron el hombre y la mujer de ese relato."



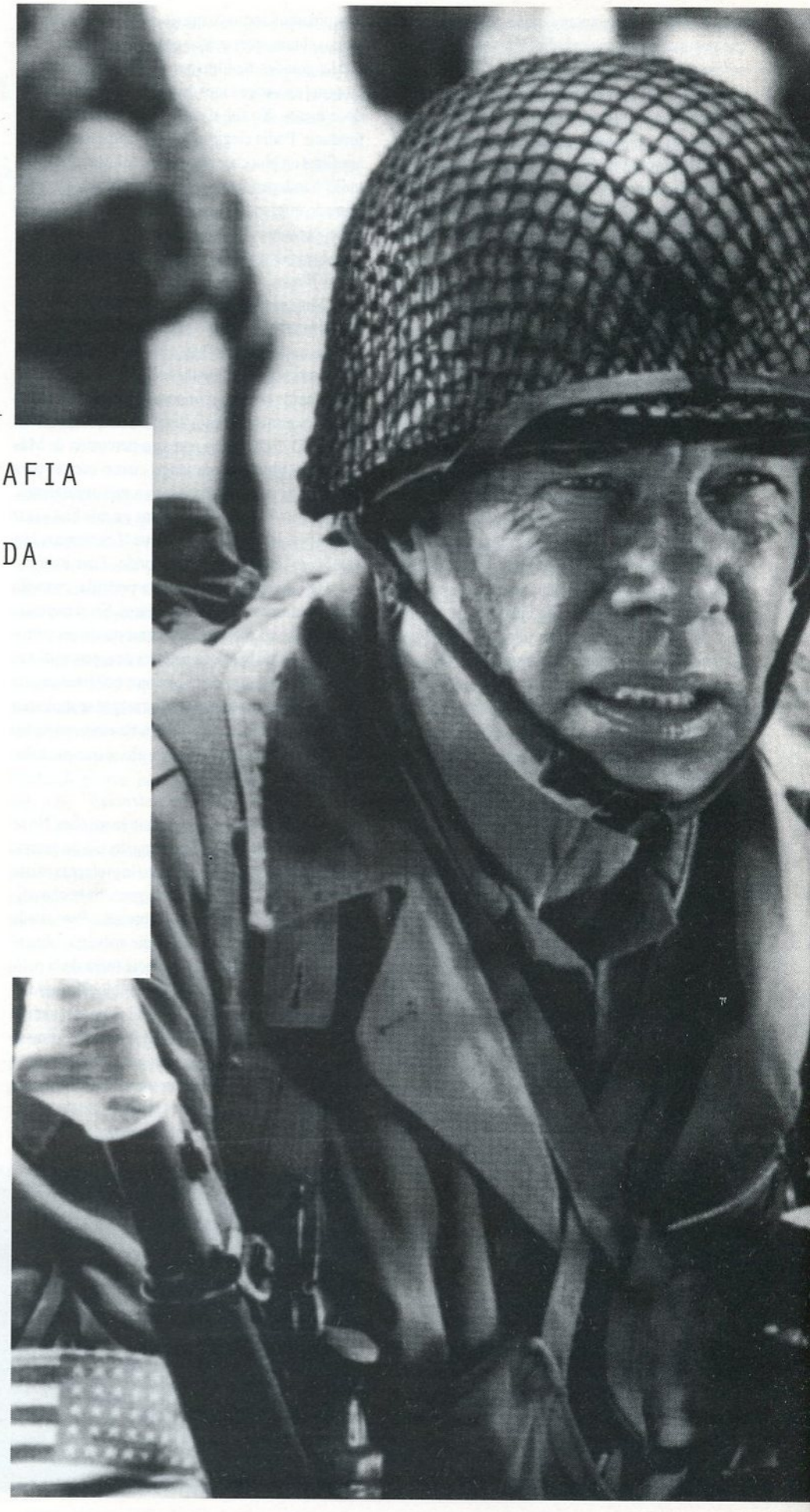
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Samuel Fuller nació en Worcester, Massachussetts, el 12 de agosto de 1911. Falleció el 31 de octubre de 1997.

I Shot Jesse James
(*Yo maté a Jesse James*, 1948)
Argumento: artículo periodístico de Homer Croy. *guión:* SF. *fotografía:* Ernest Miller. *música:* Albert Glasser. *con:* Preston Foster, Barbara Britton, John Ireland, Reed Hadley. *productor:* Carl Hittleman x Lippert. 81'.

Sobre los títulos, una balada y un afiche que declara: "*10.000 dólares de recompensa por Jesse James, vivo o muerto; acusado de asaltar bancos y trenes*". Un croquis de James acompaña esa información. Cuando terminan los títulos, un violento barrido aparta el croquis y trae al primer plano el rostro del verdadero James. La coherencia del efecto es brutal, no sólo porque pasar del dibujo a la imagen cinematográfica era precisamente lo que Fuller estaba haciendo al iniciarse en la realización, sino porque además, con el tiempo, sería reconocido por la excepcional potencia gráfica de sus películas. El primer plano de James inicia una secuencia de asalto y fuga que se desarrolla sin diálogo alguno a un ritmo frenético. Hay tiros, un par de muertos y una cámara de imposible dinamismo. Bob Ford, cómplice de James, cae herido y su jefe abandona en la calle el dinero robado para poder salvarlo. La secuencia termina con un travelling hacia ese dinero y con una sucesión de periódicos que, violentamente arrojados a cámara, informan del asalto frustrado y la fuga de la banda.

FILMOGRAFIA COMENTADA.



Casi todo Fuller está concentrado en esos primeros minutos de cine: el dibujo, el periodismo, la violencia, la muerte. Hilando fino, incluso demasiado fino, está también su tendencia a desplazar cualquier interés comercial en favor de un retrato verdadero y honesto de las emociones. Su atención no será para James sino para Bob Ford (John Ireland), el hombre que lo mata para ser indultado y poder casarse con Cynthy, el amor de su vida. Pero Ford calcula mal: el amor de su vida deja de serlo porque no quiere ni puede hacerse cargo de un crimen así. A la vez, como en la vida, Cynthy no puede decirle a Ford que ya no lo ama, simplemente porque todavía lo quiere y esa ternura le impide lastimarlo. No es tanto que Fuller sea sabio –que además lo era– como que en 1948 el cine norteamericano no se había molestado en describir tales sutilezas afectivas. O por lo menos no en un western de clase B, donde por norma se ama o se odia.

El héroe nominal del film, Kelley (un Preston Foster decadente pero todavía popular), recibe muy

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

poco metraje en comparación con Ireland/Ford y, aunque al final resuelve la trama, se nota que está allí sólo para complacer a la productora. Las escenas de mayor fuerza emotiva están protagonizadas exclusivamente por Ford y su culpa: los momentos de tensión previos al asesinato de James, en los que cualquier sobresalto destroza sus nervios; la tremenda (e históricamente cierta) recreación del crimen en un teatro, para morbosa diversión de los parroquianos; la canción popular que habla del "sucio cobarde" Ford y que un trovador le canta entusiasmado, sin sospechar su identidad. En la concepción y puesta en escena de esas situaciones, en la caracterización de sus personajes y en un desarrollo argumental impredecible, Fuller establece de manera definitiva los rasgos de su inconfundible estilo.

Fernando Martín Peña

The Baron of Arizona
(*El barón de Arizona*, 1949)
Arg: artículo de American Weekly. *guión:* SF. *fot:* James Wong Howe. *mús:* Paul Dunlap. *con:* Vincent Price, Ellen Drew, Beulah Bondi, Vladimir Sokoloff, Reed Hadley. *prod:* Carl K. Hittleman x Lippert. 93'.

Con la manía periodística y vital de Fuller por contar cosas de las que *haya una prueba*, el film comienza con una reunión de caballeros que charlan, mientras fuman grandes cigarros, sobre el caso real que va a contar la película. Ya allí los encuadres y el montaje son, como admiraba Scorsese, *dibujados*, con ángulos de gran impacto (muchas veces muy superiores al momento que describen) y extrema nitidez, al estilo de las mejores historietas clásicas. Cuando pasamos a una noche de tormenta y lluvia y aparece un muy joven y muy alto Vincent Price, por un momento parece que todo derivará a un film de terror. Pero es un "caso real", histórico, filmado a la Fuller: con poquísimo dinero, y fragmentos de arrebatada bravura, a veces descolgados de la importancia del momento. Cuando Price se fuga del convento, por ejemplo, Fuller se da el gusto de dejar que los caballos se desboquen, el carro se haga pedazos y Price salte por los aires, transformando una mera transición en un golpe de címbalos. Todo, los conventos, el Oeste, España, el jardín de gente acomodada que guarda un volumen antiguo necesario para el fraude, tiene el tono *kitsch* del Hollywood de entonces, del que fue ejemplo paradigmático **Casablanca**: estudio, estudio y estudio (barato, en este caso). En la segunda mitad, cuando se hace público el fraude que pretende conceder a una dama adecuadamente preparada por Price todo el estado de Arizona, el argumento y las imágenes se compactan y se cargan de tensión. Ese hilo colectivo avanza junto con el hilo íntimo, donde la dama se enamora, pierde la fe en el Barón y finalmente la recobra, porque el falso Barón se vuelve humano, proceso en extremo visible sobre el inmenso rostro y el inmenso cuerpo de Price. En particular la escena de la persecución y casi ahorcamiento, es memorable por el nervio para llevar la acción adelante.

Elvio Gandolfo

The Steel Helmet
(*Cascos de acero*, 1950)
Libr: SF. *fot:* Ernest Miller. *mús:* Paul Dunlap. *con:* Gene Evans, Steve Brodie, James Edwards, Robert Hutton, Richard Loo, William Chun. *prod:* SF x Deputy/Lippert. 84'.

Tu casco te salvó la vida. Un norcoreano te ejecutó de un tiro en la cabeza, pero el casco desvió el impacto, y el enemigo te dejó por muerto. Vas a usar ese casco para siempre, con el glorioso orificio en la frente. Cuando un teniente imbécil te pide que lo intercambies con él porque quiere compartir algo de la buena suerte que el casco te trajo, te negarás.

Dirás: "*Había en Normandía un coronel. Taylor, se llamaba. En la lancha de desembarco, bajo el fuego enemigo, nos dijo:* 'Habemos aquí dos clases de hombres: los que ya han muerto y los que vamos a morir. Tomemos esa playa y muramos una milla tierra adentro'. *Sólo le daría mi casco a un hombre como ese, señor*".

Arrastrarás como una cruz a un niñito surcoreano de once años, la única persona que realmente te ha querido, y lo tratarás con rudeza, sólo porque se supone que eres un sargento rudo. Pero lo protegerás veladamente y te preocuparás por él como nunca lo hiciste por nadie. Y sufrirás por él cuando entres en combate. Y el niño llevará prendida a la espalda una nota con una plegaria a Buda.

Y te refugiarás con tus compañeros en un templo, y la ambigua imagen de Buda, a quien adoran por igual norteamericanos, surcoreanos y vietnamitas, mirará con ojos despojados la muerte y las crueldades. La mano alzada de Buda, al cabo, servirá para colgar los frascos de sangre para trasfundir a los heridos.

Y capturarás a un mayor que ha matado a los tuyos, y que ahora tratará de convencer a dos de tus hombres –un negro, un hijo de japoneses– recordándoles cómo trata tu país a las minorías. "*Tú eres negro. ¿Por qué luchas por quienes te hacen esclavo? Pagas igual que ellos y sólo puedes viajar en la parte trasera del autobús*". "*Es que hace cien años iba a pie*", responderá el negro. "*Tal vez, en cincuenta años, pueda sentarme en la mitad del autobús, y algún día seremos iguales*". Lo mismo con el japonés: "*¿Por qué luchas con ellos? Pusieron a los tuyos en campos de concentración*". "*Es cierto*", admitirá al soldado pensativo y triste, "*pero es un problema nuestro y si no fuera por las Convenciones de Ginebra, ya te hubiera hecho tragar los dientes*".

Luego llegará el ataque enemigo y final, contra el templo de su propia religión, y el niño morirá. Y el oficial enemigo sonreirá, dirá un mal chiste, y te cagarás en las Convenciones de Ginebra, y lo fusilarás delante de todo el mundo con tu viejo M-12.

Mientras el oriental agoniza atravesado por tus balas, pedirá que recen por él. El paramédico negro le preguntará: "*¿Cuál es tu religión?*" y el dirá "*Budista*". Sabiéndolo perdido, el negro le dará una simple palmada en la frente y dirá: "*Buda te bendiga*", y lo dejará morir. ▶

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

Y serás más duro y más seco a cada momento, y los norcoreanos atacarán otra vez, y todos tus compañeros morirán, menos tú, el médico negro, y el joven cuyo miedo de que el cabello no le vuelva a crecer es mayor que su miedo a la muerte. Luego, los americanos llegarán, y tú, viejo y duro, viejo y curtido, pasarás junto a la tumba del teniente, con su M-12 clavado a modo de lápida guerrera, y tomarás su casco y le dejarás el tuyo.

Porque el único oficial valiente, tú lo sabes, es el oficial que ha muerto.

Porque Taylor, y porque el niño surcoreano.

Porque eres viejo, y eres duro.

Y porque la plegaria que el chico tenía escrita en la espalda al ser herido de muerte, la plegaria en coreano por la que el mayor rió y fue ejecutado, decía simplemente: "*Buda: haz que el sargento Zack sea como yo*".

Marcelo Dos Santos

Pick Up on South Street
(*El rata*, 1952)
Arg: Dwight Taylor. *guión:* SF. *fot:* Joseph McDonald. *mús:* Leigh Harline. *con:* Richard Widmark, Jean Peters, Thelma Ritter, Mervyn Vye, Richard Kiley, Milton Stone, George E. Stone, Roger Moore. *prod:* Jules Schermer x 20th. Century Fox. 80'.

Después de realizar tres films pequeños pero exitosos con la productora independente Lippert, entre 1948 y 1950, Samuel Fuller fue contratado por la 20th. Century Fox en condiciones envidiables: podía dirigir, escribir y producir, elegir su elenco, supervisar el corte final y además no tenía exclusividad con la empresa. A Fox le convenía porque Fuller había demostrado ser capaz de hacer películas muy rentables a bajo costo. Seis largometrajes más tarde sus libretos se volverían demasiado extraños a ojos de la Gran Empresa y Fuller optaría por regresar entre los independientes.

El primero de los films para la Fox fue **Bayonetas caladas** (*Fixed Bayonets*, 1951), con Richard Basehart, Gene Evans y un bolo de James Dean; el segundo fue **El rata**. Los personajes centrales son un carterista, una soplona y una joven de dudosa reputación, todos los cuales conservan el suficiente sentido del deber como para no colaborar con un grupo de conspiradores rojos, que son unos miserables traidores asesinos. Nunca pareció casual que el libretista Carl Foreman bautizara "Sam Fuller" al personaje más cobarde de su guión para **A la hora señalada** (*High Noon*, Fred Zinnemann-1952), un film que se disfrazó de *western* para hacer un ácido comentario sobre la situación creada por las listas negras del macartismo.

Pero se equivocará quien se apresure a condenar a Fuller sólo por tener una visión bastante esquemática de la política. Antes hay que tener en cuenta por lo menos tres cosas: a) Que el film fue realizado en pleno apogeo de Caza de Brujas, momento en el que a algunos realizadores se les dio a elegir entre realizar un panfleto anticomunista o quedarse sin trabajo y optar por el exilio. Quizá nadie haya presionado a Fuller para hacer **El rata**, pero también es cierto que debía interesarle sacarse de encima la vigilancia del Pentágono, que le había cuestionado las miradas extremadamente cínicas echadas sobre Corea en **Cascos de acero** y en **Bayonetas caladas**. b) Que Fuller fue siempre en primer lugar un narrador individualista y provocativo, y en segundo lugar un divertido oportunista que utilizó con singular olfato controvertidos temas de actualidad como excusa para lo único que verdaderamente le interesaba: contar historias fuertes, dinámicas y tensas, vulnerando deliberadamente toda convención. Así saltó sobre la actualísima guerra de Corea en **Cascos de acero** y **Bayonetas caladas**; inventó una explicación para una misteriosa explosión atómica que el gobierno norteamericano nunca aclaró, en **Proa al infierno**; arrimó una temprana descripción del conflicto interno de Vietnam en **Las puertas rojas**; introdujo felices relaciones interraciales en **El kimono escarlata** y ladró sobre los perros entrenados en secreto para asesinar negros en **White Dog**. Esa pasión por el impacto y esa relativa irresponsabilidad de tratamiento es fácilmente vinculable con su pasado como reportero para distintos periódicos sensacionalistas.

En 1969 Fuller zanjó toda cuestión ideológica al afirmar rotundamente: "*La política no me interesa. No estoy interesado en quién es rojo o anticomunista. Si me parece que el héroe debe ser un fascista, lo haré fascista. Si debe ser de izquierda, lo haré de izquierda. Sólo me interesa el personaje*".

Fernando Martín Peña

Hell and High Water
(*Proa al infierno*, 1953)
Arg: David Hampstead. *guión:* Jesse L. Lasky, Jr. y SF. *fot:* Joseph McDonald. *mús:* Alfred Newman. *con:* Richard Widmark, Bella Darvi, Victor Francen, Cameron Mitchell, Gene Evans, David Wayne, Richard Loo. *prod:* Raymond A. Klune x 20th. Century Fox. 103'.

House of Bamboo
(*La casa del sol naciente*, 1955)
Libr: Harry Kleiner. *diálogos:* SF. *fot:* Joseph McDonald. *mús:* Leigh Harline. *con:* Robert Ryan, Robert Stack, Shirley Yamaguchi, Cameron Mitchell, Brad Dexter, Sessue Hayakawa, SF. *prod:* Buddy Adler x 20th. Century Fox. 102'.

La ley prohibe escupir y fumar pero no boxear comunistas. Richard Widmark en *El Rata*

Mi relación con el cine de Fuller viene –también– de Richard Widmark. Quiero decir: fui a ver las películas de Fuller porque en ellas laburaba Widmark. Después descubrí que me gustaban, y mucho.

Había descubierto a Widmark en el gran film de Dassin **Siniestra obsesión**, título con el que aquí se estrenó **Night and the City** (1950). De **Siniestra obsesión** no hay video en la Argentina. Tampoco, parece, en Estados Unidos. Ni siquiera la *remake* que protagonizó De Niro hizo posible la reedición del video, que figura en la Maltin como reeditado, pero que nadie consigue por ninguna parte. **Siniestra...** es uno de los más poderosos *film noir* de la historia y la cultura cinéfila de este país no quedará completa hasta que no se lo pueda ver accesiblemente. Que alguien haga el esfuerzo. Yo tengo una copia (no muy buena) subtitulada en francés que me

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

dio en 1992 el director de la Cinemateca Española. Pero se la presto a muy poca gente.

Como me estoy convirtiendo en un veterano (en verdad, creo que ya lo soy) lo mejor que puedo aportar son mis recuerdos. Hoy nos agrada considerar a Fuller como un cineasta marginal. Pero no lo era. Las películas de Fuller no se estrenaban en los cines destinados a las de bajo presupuesto. Que eran el Electric, el Arizona, el Metropol, el Select Lavalle o el Renacimiento. Aquí se daban las de Randolph Scott, George Montgomery, Rod Cameron o Rory Calhoun. O las de *sci-fi* con Kevin McCarthy, Hugh Marlowe o Richard Carlson. Pero las de Fuller no. **Proa al infierno**, por ejemplo, era una importante película de la Fox en CinemaScope y colores estupendos. Comenzaba, además con el estallido de una bomba atómica. ¡Una bomba atómica en CinemaScope! No era mezquina la oferta. Recuerdo aún mi estremecimiento.

La chica de **Proa...** era, además, una estrella ascendente de la Fox y mina de Zanuck. Se llamaba Bella Darvi. Hoy algunos libros la nombran como "*la famosa desconocida Bella Darvi*". Después de **Proa...** hizo de *femme fatale* en **Sinhue, el egipcio**. Y muchos años después –muchos años y muchos fracasos y mucho alcohol– se suicidó.

Widmark era un actor de primera línea cuando hizo **Proa...** No era Gary Cooper ni Gregory Peck, pero tampoco era un actor clase B. Tenía un contrato de siete años con la Fox y había sido nominado al Oscar por su glorioso Tommy Udo de **El beso de la muerte** (*Kiss of Death*, Henry Hathaway-1947). Yo vi **Proa...** en el Grand Palace de la calle Maipú, que era un cine de estreno y no una sala de cruce. Y juraría que también se estaba dando en el Ópera.

La siguiente de Fuller que me enloqueció fue **La casa del sol naciente**. También era de la Fox y en CinemaScope. Robert Stack hacía el héroe y Robert Ryan el villano. Aquí fui aprendiendo qué era el cine y qué era narrar con precisión. La banda de Ryan hace un asalto, se escapan, a uno lo hieren, Ryan se detiene, gira, le apunta y lo remata. Había dicho antes: "*No hay que dejar heridos*". Años después, aquí, en Buenos Aires, quien fuera un devoto infantil de Fuller habría de escribir una novela, y uno de sus párrafos diría: "*Y Castillo gritó con fiereza, con bronca o con dolor, y abrió enormemente los brazos, soltó su revólver y cayó sobre el pavimento gritando:* 'rajá, Gualtieri, rajá, no te parés a ayudarme, salvate vos'. *Pero Gualtieri se detuvo, y con la pistola que Castillo le había dado, le descerrajó tres balazos:* 'porque nunca hay que dejar heridos', *según explicó después*". Es uno de los mejores pasajes de *Últimos días de la víctima*. Y se lo afané a Fuller, alevosamente. *Merci*, maestro.

José Pablo Feinmann

Run of the Arrow
(*El vuelo de la flecha*, 1956)
Libr: SF. *fot:* Joseph Biroc. *mús:* Victor Young. *con:* Rod Steiger, Ralph Meeker, Sara Montiel, Brian Keith, Jay C. Flippen, Charles Bronson, Col. Tim McCoy. *prod:* SF x Globe Enterprises / RKO / Universal. 86'.

Hay ciertas cosas que inevitablemente deben suceder aunque uno tienda a pasarlas por alto. Se es consciente de la gota que rebalsa en vaso, pero no de cuál fue el último día de nuestra infancia o de qué flor inaugura una primavera. Fuller, en cambio, observa esas cosas: **El vuelo de la flecha** es la historia de O'Meara (Steiger), el sureño que disparó la última bala de la guerra de secesión. La bala ha herido al oficial norteño Driscoll (Meeker) y el médico que lo atiende la extrae para regalársela a O'Meara como amuleto.

El Sur ha capitulado pero eso no significa que los sureños se hayan rendido. O'Meara, lleno de odio, está a punto de disparar sobre su derrotado general Lee, pero el médico lo detiene: "*¡Déjalo! ¡Ya tiene suficiente con su vergüenza!*". Al volver a su hogar, O'Meara rompe lazos con lo que queda de su familia y se convierte en un renegado: desconociendo a los Estados Unidos como patria, buscará su lugar en el salvaje oeste. En el camino conoce a un sioux cardíaco, Coyote Caminante, que sirvió de guía al ejército del hombre blanco y por lo tanto es considerado un renegado por los suyos. Ambos simpatizan de inmediato. O'Meara le pregunta sobre la cultura sioux y aprende a hablar su idioma.

Esta hermosa amistad se interrumpe cuando ambos son emboscados por un grupo sioux, liderado por el belicoso guerrero Caballo Loco. Tendrán una leve oportunidad de salvar sus vidas: correr por el desierto con la única ventaja de la distancia que media entre ellos y un tiro de flecha. Caballo Loco les informa feliz que nunca nadie ha sobrevivido a este ritual, conocido entre los sioux como "el vuelo de la flecha". Sin embargo, O'Meara sobrevive gracias al auxilio de una bella sioux llamada Mocasín Amarillo (Sarita Montiel, que aporta al personaje su figura pero no su voz, doblada por Angie Dickinson). La joven lo recibe, lo cura y eventualmente lo presenta ante el jefe de la tribu (Charles Bronson, después de hacer fierros). O'Meara se vuelve sioux, se casa con Mocasín Amarillo y adopta a un niño mudo apropiadamente denominado Lengua Silente. No resigna, en cambio, su religión y hasta demuestra al jefe que ambos tienen un mismo Dios con diferente nombre. Hay una definida primera parte del film que termina más o menos allí.

Algunos dicen que el destino es circular y otros hablan de un Eterno Retorno. Fuller nunca fue considerado un narrador muy sutil, y sin embargo desarrolla toda la segunda parte en paralelo a la primera. Ahora el enfrentamiento no es de Norte contra Sur sino de los sioux contra la caballería norteamericana. Hay frágiles conversaciones de paz que corren peligro porque ambas partes contienen intolerantes. El intolerante sioux es nuestro viejo conocido Caballo Loco; el intolerante militar es nuestro viejo conocido Driscoll. El primero ataca por su cuenta a un destacamento de la caballería, que había sido autorizado por el Gran Jefe Sioux a construir un fuerte en tierras indias. O'Meara, responsable de sus amigos sioux ante los blancos, captura a Caballo Loco y para escarmentarlo lo somete al vuelo de la flecha. Driscoll, ajeno a todo código, viola el ritual y le pega un tiro. Eventualmente, su estúpido comportamiento provocará que los sioux masacren su destacamento. O'Meara, con la última bala de la guerra de Secesión, ejecuta a Driscoll por piedad, mientras éste es desollado por los indios. El gesto de O'Meara revela entonces que nunca podrá ser un verdadero sioux y el jefe lo despide, con inflexible ternura. O'Meara deberá encontrar su sitio entre los suyos. En lugar de las palabras *The End*, Fuller coloca un letrero: "*El final de esta historia sólo podrá escribirlo usted*".

El vuelo de la flecha es un film que admite muchas lecturas posibles, todas de bastante densidad. Es uno de los pocos que meten el dedo en la herida abierta de un país dividido, respetando las ▶

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

razones de ambos bandos. Es uno de los primeros en tratar al indio en pie de igualdad política e intelectual con el blanco. También es un film en el que las normas parecen estar sólo para ser vulneradas: O'Meara no acepta la Reconstrucción del Sur; Mocasín Amarillo salva a O'Meara aunque se supone que no debe ayudar a un blanco; Caballo Loco no acepta las negociaciones de paz de su pueblo; Driscoll no respeta el vuelo de la flecha ni las órdenes de sus superiores. El film, a su vez, desde su misma concepción desconoce las convenciones genéricas, las políticas y las narrativas. El máximo renegado, de nuevo, demuestra ser Sam Fuller.

Gustavo Sigal y Octavio Fabiano

China Gate

(*Las puertas rojas*, 1957)

Libr: SF. *fot:* Joseph Biroc. *mús:* Victor Young y Max Steiner. *con:* Gene Barry, Angie Dickinson, Nat King Cole, Paul Dubov, Lee Van Cleef, Marcel Dalio. *prod:* SF x Globe / 20th. Century Fox. 96'.

Vietnam, aunque la fecha hace obvio que es el Vietnam francés y no el que entró en guerra con Estados Unidos. Sin embargo los héroes son un comando de norteamericanos, una mujer euroasiática que tuvo relaciones con uno de ellos, blanco, y un negro de voz excelente (Nat King Cole) que no sólo canta dos veces el tema central, sino que además es una pieza clave del argumento. Según permite apreciar la copia en video, que hace trizas el formato de Cinemascope (hay un largo diálogo con un personaje fuera de cuadro, a un costado) hay un prólogo que consigue ritmo y textura de documental. Lo hace con tomas reales de aviones, refugiados y demás datos concretos de la guerra entrelazados con la zona "ficticia". El complot bélico (la mujer será el instrumento para penetrar las fuerzas comunistas) también se entrelaza con el afectivo: ella acepta ante los oficiales franceses a cambio de enviar su hijo de ojos asiáticos a América. Entretanto el padre del niño forma parte del contingente, tiene prejuicios contra el chico, y eso provoca largos diálogos en primer plano con la dama. La combinación de ese nivel con el puramente bélico construye un paradójico film bélico intimista.

Angie Dickinson además de joven está gordita y usa unos modelitos tan a contrapelo del entorno vietnamés que provoca, hoy, ternura, al margen de su historia ficticia. Como siempre, gran calidad en la iluminación y el encuadre, en una selva de hojas lustrosas, en los escondites comunistas (con retratos de Ho Chi Mihn, Stalin y Giap colocados como los ídolos del rock en una pieza de adolescente norteamericana), y en tomas de exteriores estupendas, como la secuencia en que muere un soldado gordo. Especialmente recordable la actuación de Nat King Cole, que vuelve carne un lugar común: "como tallado en ébano", y convence en una corta y sádica escena en que un clavo le atraviesa limpia y nítidamente un pie, haciéndole contorsionar en silencio su cara negra de dientes blancos. Otro momento, cuando un soldado alucina a un enemigo, tiene una carga onírica adicional por la mera incapacidad de Fuller para usar subterfugios (niebla, ondulaciones) que expresen lo irreal.

Elvio Gandolfo

Forty Guns

(*Dragones de violencia*, 1957)

Libr: SF. *fot:* Joseph Biroc. *mús:* Harry Suckman. *con:* Barbara Stanwyck, Barry Sullivan, Dean Jagger, John Ericson, Gene Barry, Robert Dix, Paul Dubov. *prod:* SF x Globe / 20th. Century Fox. 80'.

Forty Guns, el último film de Samuel Fuller, no será exhibido en Francia. Lamentémoslo amargamente ya que, junto con **La casa del sol naciente** es el mejor film de este autor. Cada escena, cada plano de este western salvaje y brutal filmado en blanco y negro y en Cinemascope en menos de diez días, a pesar de una incomprensible intriga en su contra, muestra una gran riqueza de invención y abunda en ideas de dirección de una osadía que recuerda las locuras de un Abel Gance o un Stroheim, cuando no simple y llanamente a Murnau. Citemos las más destacadas:

El hermano de Barbara Stanwyck toma a ésta por la cintura para protegerse tras ella, a manera de escudo. "*¡Dispara, cobarde!*", grita a Barry Sullivan que los amenaza con su revólver. Y Barry Sullivan, sin pensarlo dos veces, dispara sobre Barbara Stanwyck, que cae, y luego sobre su hermanito que a su vez cae mortalmente herido. "*¡Deja de disparar, cobarde!*", aúlla entonces el moribundo. –¡Bang! ¡Bang! –"*No dispares, por piedad.*" –¡Bang! ¡Bang! –"*Que no dispares, me estoy muriendo, ¿no lo ves?*" –¡Bang! ¡Bang! ¡Bang!

En otra escena, Gene Barry le hace la corte a la muy joven y encantadora Eve Brent, a quien Samuel ha prestado su visera para que efectúe una deliciosa primera aparición ante las cámaras. Eve vende fusiles. Gene, en broma, la toma como blanco. La cámara se pone en su lugar y vemos a Eve a través del cañón del fusil. Travelling hacia adelante hasta que la boca del cañón la encuadra en primer plano. Siguiente plano: él y ella besándose.

La mejor escena dura únicamente tres segundos. Gene Bane Barry y Eve Brent posan ante el fotógrafo después de su boda. Llega el hermano de Barbara Stanwyck al galope. Suena un disparo. Gene Barry se desploma en los brazos de Eve Brent, quien se dobla y cae hacia atrás, vencida por el peso. Pero no sabemos cual de los dos enamorados ha sido alcanzado de muerte. Lo sabremos sólo en el siguiente plano en el que vemos a Eve, viva, bajo el cuerpo de Gene Barry, muerto. Tres segundos tan sólo, es verdad, pero tres segundos que recuerdan **Tabú**.

Jean-Luc Godard [1]

Verboten!

(*Me prohíben quererte*, 1958)

Libr: SF. *fot:* Joseph Biroc. *mús:* Harry Suckman, *con temas de* Beethoven y Richard Strauss. *con:* James Best, Susan Cummings, Paul Dubov, Tom Pittman, Harold Daye, Dick Kallman. *prod:* SF x Globe / J. Arthur Rank. 93'.

El nazismo siempre fue un tema difícil de llevar al cine. Incluso **La lista de Schindler** fue un proyecto riesgoso que sólo pudo animarse a encarar un magnate como Spielberg. Durante la guerra se hicieron en Hollywood películas de propaganda elementales pero interesantes, como la poco recordada **La séptima cruz** (*The Seventh Cross*, Fred Zinnemann-1944) en la que Spencer Tracy se escapaba de un campo de concentración y deambulaba por la pesadillesca Alemania de Hitler. Pero para la mayoría de los productores de Hollywood, hacer un film sobre un campo de concentración era algo que había que evitar: "*veneno para la taquilla*". Parece irónico si se tiene en cuenta el origen judío de los nombres más importantes de la industria.

Hollywood formuló su gran *statement* sobre el nazismo y la posguerra recién en 1961, con la monumental **El juicio de Nuremberg** (*Judgement at Nuremberg*, Stanley Kramer) en donde la importancia del tema, las casi tres horas de duración y el elenco multiestelar (desde Marlene Dietrich hasta William Shatner, pasando por Spencer Tracy, Burt Lancaster y Richard Widmark) no terminaban de superar lo estrictamente didáctico. La intención aleccionadora de Kramer, querible experto en cine políticamente correcto, no siempre le alcanzó para generar un cine que pueda decirse bueno.

Tres años antes de que los ejecutivos de United Artists se animaran a apoyar con un presupuesto multimillonario a Kramer y su *Ben Hur* sobre Nuremberg, Sam Fuller había logrado que la agonizante productora RKO le diera el puñado de dólares necesario para hacer un film clase B de estilo y tema prácticamente únicos en el cine americano. **Verboten!** es la quintaesencia de Fuller, comenzando por sus múltiples hallazgos estéticos y argumentales que hacen de sus películas obras únicas e inconfundiblemente personales.

Como siempre, su punto de partida es una historia de incuestionable originalidad: una mujer alemana salva la vida de un soldado norteamericano, quien al terminar la guerra decide casarse con ella y trabajar como civil para el gobierno norteamericano, debiendo enfrentar a la burocracia de su país y sobre todo a los rebrotes nazis en los que interviene su cuñado adolescente. **Verboten!** participa del problema bibliográfico al que está sometida casi toda la obra de Fuller. Pocos se han interesado en escribir sobre una película increíblemente barata, de tema amargo que encima está enfocado con la mayor dureza posible, que tiene una proporción desvergonzada de material de archivo (en algunos casos rodado por el propio Fuller cuando era soldado) y que para colmo no tiene estrellas. Una notable excepción fue François Truffaut, que en su libro *Las películas de mi vida* quiso representar a Fuller precisamente con este film: "*La prensa parisina ha despreciado* ***Verboten!****, e incluso se han burlado de ella.* (...) *Pero voy a explicar por qué me ha gustado y por qué admiro a Sam Fuller.* (...) *No tene-*

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

mos nada que aprender de los cineastas geniales, llámense Eisenstein u Orson Welles, porque su misma genialidad hace que sean inimitables y que resulte banal todo intento de colocar la cámara en el techo o en el suelo. Al contrario tenemos mucho para aprender de esos cineastas americanos de talento como Sam Fuller. (...) No se puede decir lo siguiente de una película de Fuller: 'habría que haberlo realizado de otra manera', 'el ritmo tendría que ser más rápido', 'habría que haber metido ésto o aquéllo'. *Las cosas son como son, están filmadas como deben estarlo. Se trata de un cine* directo, *incriticable, irreprochable, un cine que* 'está ahí', *y no un cine* elaborado, *digerido o pensado. Sam Fuller no tiene tiempo para pensar. Es evidente que se divierte rodando*".

Más allá de cualquier otra cualidad que pueda tener **Verboten!**, la primera escena es increíble: los tiros de un fusil remedando los acordes de la Quinta Sinfonía de Beethoven componen uno de esos momentos irrepetibles, que sólo se pueden encontrar en el cine de este realizador.

Diego Curubeto

Shock Corridor
(*Delirio de pasiones*, 1963)
Libr: SF. *fot:* Stanley Cortez. *mús:* Paul Dunlap. *con:* Peter Breck, Constance Towers, Gene Evans, James Best, Hari Rhodes, Larry Tucker, Paul Dubov. *prod:* SF x Fromkess-Firks / Allied Artists. 101'.

"*Lo que importa no es el titular, sino anunciarlo con un grito realmente fuerte*".
Esta frase del propio Fuller –una de las tantas definiciones inmortales del director– se aplica mejor que nunca a **Shock Corridor**, quizá la más salvaje de todas las audacias con las que Fuller embistió al *establishment* hollywoodense a lo largo de medio siglo. A pesar de que el título presagia algo fuerte, es difícil imaginar lo que pudo pasar por la cabeza del público norteamericano que se encontró por primera vez con esta historia de locura fingida, locura real, incesto simulado, periodismo sensacionalista, números musicales reales e imaginarios, mujeres devoradoras de hombres (en la mejor escena de ninfomanía de la historia del cine), negros que creen ser miembros del KKK y tormentas eléctricas en los pasillos de un manicomio.

Cuando la actriz Constance Towers llega al pueblo donde transcurre la acción de **El beso amargo**, en la marquesina del cine local se anuncia **Shock Corridor**. Es un chiste y también una confesión: estos dos films conforman un dúo singular en la filmografía de Fuller. La exploración del lado más negro del *american dream* alcanza niveles inéditos, que el realizador hace explotar en la pantalla con imágenes terriblemente auténticas, cuya audacia e imaginación está liberada de un modo que sólo puede evocar a los surrealistas y sólo volvería a verse a fines de los '60, con la aparición del cine de culto y las *midnight movies*. Fue justamente durante los años dorados del cine de culto y las funciones de trasnoche en los Estados Unidos que estas dos obras maestras de Fuller se constituyeron en un doble programa obligado de toda sala especializada.

Si el prólogo de **El beso amargo** es una de las escenas más fuertes de la película, el de **Shock Corridor** en cambio es de lo más convencional. La idea del periodista que diseña un plan para poder ser internado en un psiquiátrico y resolver un crimen, sin tener en cuenta las temibles consecuencias, es más o menos conocida. Un argumento similar es la base de **Más allá de la duda** (*Beyond a Reasonable Doubt*, Fritz Lang-1956). En este film, sin embargo, funciona como un disparador de primera categoría y uno se pregunta si no habrá sido una enfermiza fantasía periodística que el propio Fuller tuvo en sus años de reportero.

Todos los temas conflictivos de la sociedad norteamericana tienen su sitio en **Shock Corridor**: la intolerancia, el racismo, el peligro atómico, la guerra civil, la guerra fría, Corea, el lavado de cerebro, el comunismo y una larga lista adicional de temas sensacionalistas insertos de un modo deliciosamente gratuito. Un largo clip en el que Constance Towers canta frente a un telón con dibujos inocentes se adelanta dos décadas a David Lynch (así como en muchos sentidos **El beso amargo** anticipa **Twin Peaks**). Pero la aparición alucinatoria de la chica, reducida al tamaño de una Barbie y bailando en la perturbada imaginación del periodista encubierto, no se adelanta a nada: es algo cien por ciento original que sólo se le podía ocurrir a un diamante en bruto como Sam Fuller.

Una característica de **Shock Corridor**, que quizá no siempre pueda encontrarse en el cine del realizador, es un tratamiento plástico que se eleva por encima de casi cualquier otra película americana del período. La diferencia se llama Stanley Cortez, el director de fotografía que ya había hecho su aporte a films geniales como **Soberbia** (*The Magnificent Ambersons*, Orson Welles-1942) y **La noche del cazador** (*The Night of the Hunter*, Charles Laughton-1955). Teniendo en cuenta lo reducido del presupuesto del que dispuso Fuller para hacer **Shock Corridor**, hay que destacar el trabajo de Cortez como un hito en el arte de transformar las dificultades en cualidades expresivas.

Diego Curubeto

The Naked Kiss
(*El beso amargo*, 1963)
Libr: SF. *fot:* Stanley Cortez. *mús:* Paul Dunlap. *con* Constance Towers, Anthony Eisley, Michael Dante, Virginia Grey, Patsy Kelly, Betty Bronson, Marie Devereaux. *prod:* SF x Fromkess-Firks / Allied Artists. 93'.

Este film es una especie de catálogo de los recursos que suelen señalarse como la marca personal de Samuel Fuller. El espectador es sometido a una experiencia equivalente a la de una montaña rusa, en la que picos de violencia, edulcorada ternura, crueldad y buenos sentimientos se alternan con una dinámica parecida a la de los dibujos animados o a una película de Chaplin. La línea argumental no tiene nada que envidiar a cualquier episodio de *Susy, secretos del corazón*, aunque velado por una sombra siniestra: la certeza de que en materia de miserias morales el ser humano siempre está dispuesto a superarse. Hacia abajo, se entiende.

Desde la secuencia inicial, previa a los títulos, Fuller nos recibe a las trompadas colocándonos en la subjetiva de un borracho que está siendo aporreado por una mujer colérica. Un tema de jazz frenético y un montaje violento consiguen instalar un den- ▶

●

"Tu cuerpo es tu pasaporte, nena"
Constance Towers en *El beso amargo*

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

so clima apenas un minuto después de iniciado el film. Un repentino manotón del borracho arranca la peluca de la mujer dejándola totalmente calva. Sin duda podemos esperar cualquier cosa del resto.

La acción sigue dos años después. La mujer en cuestión se llama Kelly, ha recuperado su cabellera rubia y llega en colectivo a un pueblito. Un policía llamado Griff la ve llegar y entablan conversación. Kelly dice ser vendedora de champagne y luego de un ambiguo diálogo sobre las bondades de la mercadería se va a la cama con Griff por diez dólares. Griff elogia las virtudes de Kelly pero le advierte que no la dejará ejercer en "su" pueblo, ya que él es el encargado de mantenerlo "limpio". En cambio le aconseja pedir trabajo en el burdel de Candy, instalado en el condado vecino.

Pero Kelly decide quedarse y busca alojamiento en una pensión regenteada por un encantadora ancianita, interpretada nada menos que por Betty Bronson, estrella *naif* del cine mudo. Habiendo perdido a su marido en la guerra, la anciana mantiene largas conversaciones con un maniquí uniformado. Mientras muestra a Kelly las comodidades de su nueva habitación, le dice: "*La cama es muy importante. ¿Sabía usted que pasamos un tercio de nuestra vida en la cama?*" Kelly sólo atina a arquear una ceja en la tradición del Sr. Spock.

En el pueblo vive Grant, un joven y apuesto magnate que reparte su vida entre prolongados viajes y generosas actividades filantrópicas. Una de sus donaciones más importantes es el Hospital para Niños Lisiados. Al saberlo, los ojos de Kelly brillan extrañamente y al otro día se alista como enfermera voluntaria. La antigua alternadora se convierte así, de la noche a la mañana, en un ejemplo de bondad y dedicación. Griff entra en escena para decirle lo que la mayoría de nosotros pensamos: "*Puedes engañar a toda esta gente con tu cara de ángel pero tu cuerpo es tu pasaporte, nena*". Durante la siguiente media hora todo parece indicar que Kelly urde un plan demasiado complicado (como el de Vincent Price en **El barón de Arizona**) para seducir al joven magnate y heredar su fortuna.

Grant cae bajo los encantos de Kelly y, mientras miran una película casera de 16mm. filmada por el propio Fuller en Venecia, la joven sufre una secuencia onírica digna de Edward D. Wood, Jr. Recostada en un sofá en brazos de su galán se imagina paseando en góndola con su enamorado y un gondolero cantor. Las tomas documentales se alternan con tomas hechas en estudio sobre fondo negro, sin ninguna continuidad posible. Un verdadero pico *kitsch*. Los enamorados intercambian citas de Goethe con *Claro de luna* de Beethoven al fondo. Cuando se besan, Kelly experimenta por un instante un extraño desagrado.

Pero toda duda sobre la nueva rectitud de Kelly se despeja cuando ella ayuda con dinero a una antigua colega para evitar que aborte y cuando impide que otra enfermera se sume al plantel de la madama Candy. En sus noches libres, además, sufre en silencio junto a las camitas de los niños. El suspenso cambia de signo: ahora tememos que Grant conozca la vida pasada de Kelly y todo se le desmorone. Pero cuando llega el momento de la confesión, Grant confirma su amor por ella y le propone casamiento. Kelly baila al compás de la Quinta Sinfonía de Beethoven mientras hace girar un planisferio paladeando por adelantado los viajes que hará con su futuro esposo. El policía Griff, íntimo amigo de Grant, será el padrino de la boda y la gentil ancianita de la pensión bordará con sus manos el vestido de novia. En un vertiginoso ascenso de melosidad, la prostituta devenida novicia rebelde dirige un coro de infantes lisiados que cantan mirando a la cámara una canción que dice "*Dime madre por qué no puedo volar por los cielos*". Kelly interviene en el canto caminando entre los pequeños y acariciando sus cabecitas, mientras Grant registra el evento con un grabador, con expresión de indecible felicidad.

Sam dirige a Paul Winfield en *White Dog*

Algo después, una larga toma sigue a Kelly mientras camina con su traje de novia en una caja, atravesando parques soleados llenos de mariposas, niños alegres y carteros en bicicleta. Van 62 minutos de película y estamos a punto de morir de diabetes. Sabemos que el mundo no es así y sabemos que Fuller lo sabe. Lo que no sabemos es por dónde nos administrará la insulina.

Kelly entra en la mansión de su futuro esposo. En la penumbra de los grandes salones resuena la grabación del coro infantil (*Dime madre*, etc.) La joven avanza con una gran sonrisa hasta que de pronto se vuelve a cámara con una mueca de indecible repulsión. Acaba de sorprender a Grant con una niña de diez años en su regazo. *¡Great!*

La niña escapa y mientras Kelly se repone del estupor, Grant pone una muy notable cara de demente para decirle: "*Ahora ya lo sabes. Yo soy un enfermo como tú. Nuestro matrimonio será el paraíso*". Por respuesta su novia le parte un teléfono en la cabeza. El velo del vestido cae sobre el cadáver de Grant como una mortaja. La extraña sensación que experimentó Kelly al besarlo por primera vez es conocida entre las chicas del oficio como "beso amargo", síntoma de que se está besando a un pervertido. Fuller sólo pudo sacar semejante dato de la realidad.

En la última media hora del film, el mundo vuelve a ser el lugar miserable y oscuro que todos conocemos. Kelly va presa, Griff reitera que la regeneración de una prostituta es imposible, la enfermera a la que Kelly ayudó niega haberla conocido y reaparece el cafisho de Kelly, el hombre que había sido salvajemente azotado en el prólogo del film. La condena parece cierta, hasta que, aferrada a los barrotes de su ventana, Kelly reconoce en la calle a la niña que escapó de la mansión de Grant. Tras unos minutos de expectativa la niña confiesa y Kelly queda libre, sólo para encontrarse afuera con la mirada reprobatoria de todos los habitantes del pueblo. Sólo la despiden la ancianita de la pensión y sus compañeras del hospital. Con gesto guerrero, Kelly abandona el pueblo sola y a pie.

Fuller realizó este film con muy poco presupuesto y sin actores de renombre. Si se lo estrenara hoy en día sería apreciado como "independiente" en la línea de Tarantino o David Lynch. La vocación de Fuller por el *pulp* fue menos impostada y más próxima a la de sus pares literarios, en cuanto a medios y plazos de producción. Por detrás de recursos visuales tan simples como efectivos (un diálogo inaudible de dos personajes detrás de un vidrio, sombras que caen sobre el rostro de un actor en el momento exacto, primerísimos primeros planos que resaltan la intesidad de las miradas, secuencias íntegras rodadas cámara en mano), lo cierto es que este vertiginoso melodrama retuerce los habituales protocolos de Hollywood y presenta personajes que de a ratos son buenos y de a ratos son malos, como nosotros.

Pablo Rodríguez Jáuregui

The Meanest Man in the West
(1976)
Dir: SF y Charles S. Dubin. *libr:* Ed Waters, SF. *fot:* Lionel Lindon, Enzo Martinelli, Alric Eden. *mús:* Hal Mooney. *con:* James Drury, Lee Marvin, Charles Bronson, Miriam Colon, Lee J. Cobb, Albert Salmi, Charles Grodin. Prod.: Charles Marquis Warren, Joel Rogosin x Universal. 100'.

Bajo este título se esconden en realidad dos episodios de la serie *El Virginiano*, uno dirigido por Fuller en 1962 (titulado *It Tolls for Thee*) y el otro por Charles S. Dubin, algo posterior. El de Fuller tuvo por actor invitado a Lee Marvin y el de Dubin a Charles Bronson. En ambos, el Virginiano protagonista era James Drury.

A diferencia de otros falsos largometrajes edificados a partir de episodios televisivos, aquí los responsables no se conformaron con pegar uno atrás del otro (como hizo Disney con *El Zorro* o Robert S. Baker con *Dos tipos audaces*) sino que intentaron un verdadero *tour de force* de montaje para

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

vincularlos y así fingir que Marvin y Bronson forman parte de la misma película. Sólo Eisenstein (o Mandrake) hubiera podido evitar que el resultado de esa operación no fuera un engendro repugnante: arbitrarias voces en *off* que intentan dar cuenta de los imposibles saltos de continuidad, tomas que se reiteran alevosamente, subjetivas imposibles y diálogos que no corresponden a los personajes que los están diciendo son algunas de las aberraciones que componen un verdadero catálogo para ilustrar, por el absurdo, el famoso libro sobre montaje de Karel Reisz.

Esta especie de *frankenwestern* se encuentra en video en Buenos Aires, editada por Cobi Films con el curioso título **Oeste sangriento II**. A pesar de todo vale una ojeada, porque los primeros veinte minutos están intactos y son puro Fuller. Sin salir de una habitación, el realizador establece con habitual contundencia la infancia traumática del villano Kalig, azotado a diario por su padrastro. La madre, su única razón para quedarse en casa, tiene un parto problemático y el médico pide al marido que decida entre salvarla a ella o salvar al bebé. El hombre, genuinamente perturbado, opta por el bebé. Kalig jamás podrá perdonar esa decisión. Más tarde, cuando su padrastro trata de volver a pegarle, Kalig le descerraja un tiro. Luego parece a punto de asfixiar a su nuevo hermanito con una almohada pero se arrepiente a tiempo, lo deja al cuidado de una tía y se lanza a rodar por los caminos. Toda esa primera parte no sólo es un modelo de síntesis narrativa, sino que además está dominada por una intransigente potencia que vuelve aún más lamentable la mutilación del resto. Es muy difícil llegar a ver el material que Fuller hizo para la TV en los '60, pero lo que puede verse suyo en **Oeste sangriento II** hace que valga la pena continuar la búsqueda.

Fernando Martín Peña

White Dog

(1982)

Arg: cuento de Romain Gary. *guión:* SF y Curtis Hanson. *fot:* Bruce Surtees. *mús:* Ennio Morricone. *con:* Kristy McNichol, Paul Winfield, Burl Ives, Jameson Parker, Lynne Moody, SF, Christa Lang. *prod:* Jon Davidson. 90'.

Cualquier mamífero superior –un gato, por ejemplo– puede tener el pelaje blanco por dos razones: la primera es el conocido albinismo, debido a la falta de un gen que debiera codificar la síntesis de una proteína llamada tirosinasa, que está encargada de metabolizar un aminoácido –la tirosina– y que, entre otras funciones, interviene en la producción del pigmento capilar, la melanina. No hay gen, no hay tirosinasa, por lo tanto, no hay pigmentos en el organismo.

La otra razón, esta vez no patológica, es la existencia de un gen denominado "gen W", que enmascara, es decir, "tapa" los otros colores genéticos presentes en las células del animal y evita que se expresen, resultando, entonces, un animal de pelo completamente blanco.

Desgraciadamente, los perros tienen un tercer motivo para ser blancos...

Julie Sawyer (Kristy McNichol), atropella, en el inicio del filme, a un perro. Un perro blanco, de ojos amarillos. Un hermoso animal que, a primera vista, parece ser un kuvasz (esos maravillosos pastores húngaros), pero que resulta, al cabo, un ejemplar de ovejero alemán con gen W. La jovencita lo hace atender, y, en vista de las buenas migas que el can hace con ella, decide conservarlo.

"Sam" es el sueño de cualquier amante de los perros hecho realidad: extraño por su pelaje, llamativo, perfectamente educado, con naturales dotes de cazador y amorosa dedicación hacia su ama. Es, además, de una valentía a toda prueba: la muchacha vive sola, y, cuando un sátrapa se introduce en su hogar con el objetivo de violarla y asesinarla, el can salta sobre él, atraviesa una ventana vidriada para perseguirlo, le da alcance y lo mantiene inmovilizado contra el terreno hasta que las fuerzas del orden se hacen presentes. Es evidente que el perro ha sido entrenado por profesionales.

El animal sigue su vida junto a su nueva ama, hasta que algunas extrañas conductas comienzan a aparecer: una noche se escapa y despacha, tranquilamente, a un inocente camionero que no le había dado ningún motivo para el crimen. Otro día, en un set de filmación, ataca a la coprotagonista de la película, enviándola al hospital con un brazo destrozado.

¿Qué sucede? ¿Está rabioso?

No. Por tercera vez, el níveo animal ataca a un transeúnte, y lo extermina en el interior de una capilla. Al verlo volver a casa, completamente bañado en sangre ajena, la chica toma la decisión de consultar a un entrenador experto. Ella piensa que el perrito, en realidad, no ha sido entrenado para guarda y defensa, sino para guarda, defensa y ataque. Según se le explica, suele suceder que los animales se vuelven locos y agresivos luego de una enseñanza de esta naturaleza.

Los mejores entrenadores de California pertenecen a una empresa denominada, adecuadamente, "Noah's Ark" que entrena, alquila y vende animales actores para el cine y la televisión. Ella concurre con su perro embozalado y conoce al mandamás de aquella firma, un enorme Burl Ives. "*Éste es el enemigo*", vociferará su personaje, mientras clava jeringas para insulina en un retrato del androide R2D2. "*Cuarenta putos años entrenando animales para el cine, y éstos vienen a cagarnos el negocio con esas porquerías de lata. ¿Y vos me decís que tenés problemas? ¡Éstos son problemas!*". Inmediatamente, agrega: "*¿Necesitás contratarnos? Tenemos un gorila inteligentísimo, perfectamente entrenado para trabajar en documentales...*".

Julie le pide que le desentrene el perro, a lo que Ives responde:

-Imposible. Es un perro blanco.

Ciertamente Julie no necesitaba al mejor entrenador del Valle de San Fernando para que le dijera que el perro es blanco. Se descubre entonces el tercer motivo por el cual un perro puede ser blanco.

Los racistas norteamericanos compran un cachorrito, lo atan en el fondo, y contratan a uno o dos fumadores de *crack* para que atormenten al angelito, lo golpeen, le corten los morros y lo torturen con energía eléctrica. Los verdugos son negros, y este crudelísimo tratamiento se sucede en forma constante, día tras día, durante meses, hasta que el cachorrito se vuelve adulto. Logrado esto, el cánido habrá desarrollado un odio patológico hacia los afroamericanos, y considerará el colmo de los placeres asesinarlos, destriparlos, devorarlos y matarlos. Es entonces cuando se vuelve evidente que todas las víctimas de Sam han sido de raza negra.

El problema moral es el siguiente: es prácticamente imposible desentrenar a un perro luego de una enseñanza normal. Equivaldría a pretender que una persona olvide cómo se maneja un auto. Mucho más que imposible, por tanto, intentar que el animal olvide su odio luego de lo que sufrió cuando infante. "*Lo mejor que podría hacer es meterle un tiro en la cabeza*", dirán los expertos.

Pero hay uno de los entrenadores, Keys, que está dispuesto a intentarlo. El personaje, el más formidable del film, está compuesto por Paul Winfield, quien, como se sabe, es negro. Así comienza el lento, fatigoso y, por momentos, también cruel, intento de retrotraer las emociones del animal. Por principio, se lo somete a los horrores del hambre, y Paul Winfield (ese negro sucio, a los ojos del perro racista), es el único autorizado para alimentarlo. La humillación racial extrema: un perro blanco viéndose obligado a aceptar malolientes hamburguesas de un mono negro comedor de pollo frito de Alabama y sandías de Louisiana.

Los meses transcurren, lamentables, terroríficos, y el proceso parece funcionar: Keys no sólo obtiene el respeto del perro, sino que hasta consigue que coma de su mano (evitando devorarle los dedos) y le propine amables lametones en la cara. Lo que todos tienen claro, es que nunca logrará que Sam obedezca a un negro catinga. Todo tiene un límite, ladra el can.

El examen final será lo más difícil: Keys dejará al perro en libertad, y se enfrenta a él sin guantes, máscara ni chaqueta protectora. Si el animal no lo ataca, podrá considerarse que está curado gracias a esa suerte de psicoterapia de shock veterinaria a la que hemos asistido. Por si el animal efectivamente lo agrede, el negro lleva un precioso 38 Police Special a manera de protección y seguro de vida.

A todo esto, Julie conoce al propietario anterior del perro blanco, que se presenta a su puerta para reclamar al animal. Se trata de un abuelo de cabello blanco, que concurre acompañado por sus dos nietitas. En la apariencia de pureza casi grotesca que ostenta este personaje, Fuller concentra su mayor petardo. El mensaje es obvio: los peores monstruos no lo parecen. Pero además, en el final, el aspecto del hombre cumplirá una función narrativa.

Una paradoja inexplicable se abatió sobre el film. Antes de que terminara la postproducción, un periódico difundió la versión de que el film era sobre una actriz que entrenaba a un perro para asesinar ▶

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

negros. Es decir, una de las obras más gráficamente antirracistas del cine contemporáneo resultaba acusada de ser racista. Algunas protestas más tarde, la Paramount decidió que tenía entre sus manos un film demasiado controvertido para su gusto. **White Dog** nunca fue estrenado en los Estados Unidos y Fuller prefirió exiliarse en Europa.

El film parece un álbum de familia: la enfermera del veterinario que cura al animalito no es otra que Christa Lang, esposa de Fuller. Una de las dos nietitas del racista repugnante es Samantha Fuller, hija del director, y el propio Sam Fuller –por entonces con unos bien llevados 71 años– se autoincluye, representando un pequeño papel.

Marcelo Dos Santos

Les voleurs de la nuit
(Francia, 1983)
Arg: novela de Olivier Beer. *guión:* SF. *fot:* Philippe Rousselot. *mús:* Ennio Morricone. *con:* Véronique Jannot, Bobby DiCicco, Victor Lanoux, Stéphane Audran, Claude Chabrol, Micheline Presle, Christa Lang, SF, Samantha Fuller. *productor ejecutivo:* Antoine Gannagé x Parafrance Films / Sara. 98'.

Este es un film chiquito y engañoso, que produce una impresión de insatisfacción difícil de localizar. Podría deberse al escaso atractivo de sus protagonistas, pero Fuller siempre ha optado por subrayar el carácter común de sus personajes cuando le toca trabajar con intérpretes así y esta es precisamente una historia de individuos anónimos, que sufren los efectos de la crisis económica y la desocupación. Podría deberse a una imagen plana, desprovista de estridencias y en apariencia impersonal, pero esa elección formal puede servir para acentuar la idea precedente y, por otra parte, los característicos primeros planos del realizador están todos en su sitio. Podría deberse a cierta molesta recurrencia al *zoom*, pero eso ya se advertía en **Más allá de la gloria** y **Perro blanco**. Podría deberse a las caprichosas derivaciones de la trama, pero ese capricho queda sobradamente justificado si se considera que se trata de un film sobre el azar, la fatalidad y la desgracia: como en **Sólo vivimos una vez** (*You Only Live One*, Fritz Lang-1937), un acto fortuito y estúpido deviene tragedia y como en **Tabu** (Murnau, 1931) Fuller separa a sus enamorados por medio de la muerte de uno de ellos, mientras el otro queda vivo para llorarlo.

Es raro, pero el film gana cuanto más se piensa en él. La mejor escena está cerca del principio, consiste en una sucesión de planos mudos en *crescendo* y tiene lugar en una oficina estatal donde se otorgan empleos. Hay atractivos personajes secundarios, como un ex-ladrón que ayuda a los protagonistas, una casera especialmente desagradable o el contrabandista Zoltan, que utiliza un innecesario parche en un ojo y está interpretado por el propio Fuller. Hay un final de gran belleza, que ata limpiamente los cabos aparentemente sueltos por el comienzo. Hay un rol memorable para Claude Chabrol, que entrega a Fuller su mejor cara de chiflado para hacer de *voyeur*-equilibrista que se cae de una ventana por espiar a una joven mientras se depila desnuda.

Octavio Fabiano

Street of No Return / Sans espoir de retour
(*La calle sin retorno*, Francia/Portugal-1988)
Arg: novela de David Goodis. *guión:* SF, Jacques Bral. *fot:* Pierre-William Glenn. *mús:* Karl-Heinz Schafer. *con:* Keith Carradine, Valentina Vargas, Bill Duke, Andréa Ferréol, Bernard Fresson, Marc de Jonge, Rebecca Potok, Samantha Fuller, Christa Lang, SF. *prod:* Jacques Bral x Thunder Films Int. / FR3 Films Prod. / Investimage 2 / Slav 2 / Animatografo / Instituto Portugues de Cinema. 93'.

Un martillo le rompe la cara a un negro. Lo que sigue es una batalla campal, apocalíptica e interracial, a lo largo de una calle. La escena se extiende por unos minutos. Entre los cubos de basura que sirven de camuflaje a un callejón miserable, unos vagabundos comentan los sucesos como si se refirieran a los esfuerzos de un atleta durante el último triatlón. Se quejan un poco: los callejones ya no son lo que eran. Uno de ellos, flaco y de penosas grenchas grises, da un beso a su botella.

Así comienza **Street of No Return**, una de las últimas obras firmadas por Sam Fuller y que no pocos detractores quisieron ver como su propio *"callejón sin salida"*. No obstante, ese comienzo dejaba lugar a la esperanza: se trata de una de las peleas callejeras mejor filmadas, casi como un *ballet* pugilístico. Pero había algo más. Se basaba en un guión que el propio Fuller trabajó con Jacques Bral sobre una novela de David Goodis. De modo que estaban dados todos los elementos para construir una despedida memorable. Sólo que al viejo Sam no le interesaban demasiado las despedidas memorables y, sí, pasar un buen rato con amigos, filmar y divertirse un poco. En esa clave, podría decirse que Fuller lo consiguió todo y con creces.

Street of No Return es una suerte de montaña rusa de sensaciones. Lo tiene todo para ser la mejor y la peor película a la vez. Hecha con un presupuesto bajísimo, fue el resultado de una coproducción franco-portuguesa. Se filmó en su mayor parte en interiores, explotando la nocturnidad propicia a su condición de *film-noir* posmoderno. En el rol central podemos ver a un devaluado Keith Carradine, como ex rockero (o algo por el estilo) a quien le estropearon las cuerdas vocales. La línea argumental es sorprendentemente llana. El muchacho se enamora de la muchacha, quien a su vez es la mujer de un mafioso que organiza desórdenes callejeros para sacarse de encima al único policía honesto de la ciudad y (posiblemente) del mundo. Enterado el mafioso de los amores de su chica, resuelve castigarla cortando las supuestas dotes cantoras de su ídolo y amante. Abatido por la pérdida de su garganta, el muchacho se entrega a la decadencia, hasta que una noche encuentra ocasión de organizar su venganza.

Fuller armó el relato en función de sucesivos *flashbacks* a partir de los cuales Carradine aparece en su versión presente, como lamentable linyera, en contraposición a sus días dorados. No es creíble verlo como una figura del rock, pero allí se percibe con claridad la intención lúdica del veterano director. Pretender un *thriller* con Carradine cantando es demasiado, pero incluso llega más lejos: presenta un par de video-clips, uno de ellos absolutamente delirante por el que el muchacho recuerda a su chica como Lady Godiva. Es muy probable que los corcoveos del caballo blanco sobre el que ella monta no sean más que una reacción frente a sus dotes.

A pesar de estar basado en una novela de David Goodis, el film no puede verse según las claves del policial americano, ya que ese esquema es superado por una narratividad que toma prestado mucho del cine francés clase B (y aquí Bral parece haber tenido que ver). De cualquier modo, Fuller se las ingenia para crear escenas notables, en particular con dos fugas de Carradine. La primera es de la propia estación de policía, donde logra dominar a toda la fuerza con la ayuda de una manguera de bomberos, es decir, con agua. La segunda, es del barco que sirve de guarida a la banda de los "chicos malos" negros. Y aunque el guión cae en varias oportunidades en puerilidades y sensiblerías, el producto suele salir a flote en cuanto se percibe el gusto paródico de Fuller y su decisión de caminar a contrapelo de los géneros.

La banda sonora construida por Karl Heinz Schaefer ayuda a potenciar los mejores momentos del film (sobre todo los de la pelea inicial) y ese espíritu sórdido, rancio, se equilibra con dosis del mejor humor que Fuller supo conseguir con años de puros entre los dientes.

Christian Kupchik

Tigrero - A Film that Was Never Made
(Alemania/Finlandia/Brasil-1994)
Dir: Mika Kaurismäki. *libr:* Mika Kaurismäki. *fot:* Jacques Cheuiche. *mús:* Nana Vasconcelos, Chuck Jonkey, Los Karajá. *con:* SF, Jim Jarmusch, los indios Karajá. *prod:* Mika Kaurismäki x Marianna Films - Premiere / YLE - TV1 / Sky Light Cinema - Mira Set / Lichtblick. 75'.

En 1989 hice una película llamada **Amazon**, que fue lo primero que filmé en Brasil, y luego la mostré en París. Sam Fuller estaba allí y después de la proyección, durante la cena, comenzó a contarme su propia experiencia en Brasil.

A mediados de los '50 había tratado de sacar adelante un proyecto para la Fox llamado **Tigrero**, que al final no se hizo porque en esos días las empresas de seguros no querían asegurar a las estrellas, que iban a ser John Wayne, Tyrone Power y Ava Gardner. Le dijeron que podía hacerla en África, pero no en el Amazonas a causa de los riesgos. Fuller no quiso hacerla en África, así que nunca se filmó. Él había venido a Brasil y había filmado algunas imágenes con los indios Karajá, que luego usó en su película **Shock Corridor** (1962).

Dos semanas después de nuestra conversación me envió a casa un paquete con ese material, un rollo de una hora, en 16mm. Estaba en Cinemascope, algo muy raro para ser 16mm. Es un formato que

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

nunca se utilizó profesionalmente: el hombre que inventó el Cinemascope, Henri Chretien, le dio a Fuller un lente anamórfico especial para poner frente a la cámara de 16mm. y obtener imágenes en pantalla ancha. Con el material, Fuller me envió una nota diciéndome que podía hacer lo que quisiera con él, y entonces decidí filmar un documental y hacerlo visitar de nuevo a los Karajá.

Resolvimos el rodaje en una semana, porque el clima es muy duro y Fuller era muy viejo. No quería tenerlo allí mucho tiempo. Sin embargo, él estuvo muy bien: fue el único miembro del equipo que no se enfermó durante el rodaje. Se exponía al sol y yo le decía: "*Vení, podemos ponernos en la sombra*". pero él replicaba: "*Vinimos aquí por el sol así que nos vamos a quedar al sol*". Y permanecía durante horas al sol, hablando y fumando su cigarro, sin ningún problema. Fue una semana bastante caótica. Anduvimos todo el tiempo de acá para allá sin saber exactamente qué iba a pasar.

Yo había preparado una lista de preguntas para que Fuller respondiera, unas veinticinco preguntas básicas concernientes al proyecto original. Fui una vez al pueblo para hablar con los indios y pedir autorización para filmar allí, porque ahora es algo que resulta bastante complicado. O te piden demasiado dinero o bien no te dejan filmar porque temen que muestres algo que la gente no debería ver. Así que fui, les expliqué qué tipo de proyecto era y obtuvimos permiso. Esa fue toda la preparación. No utilizamos ningún guión. Yo tenía una idea básica, sabía cómo quería comenzar y tenía pensadas las escenas del viaje hacia el pueblo, pero el resto se escribió mientras se filmaba.

Cuando hicimos la escena en que los indios ven el material que Fuller filmó allí hace cuarenta años, yo no sabía si alguien iba a reconocer a alguien. Sabía que algunos todavía vivían, pero no tenía certeza de que fueran a la proyección porque algunos pensaron que era alguna clase de magia y no quisieron verla. Pero al final hubo algunos que se reconocieron. Filmamos muchísimo, creo que unas quince horas en total, trabajando con dos cámaras de cine y dos de video.

Jim Jarmusch fue mi primera elección para acompañar a Fuller. Porque la idea para el supuesto guión era que yo quería mostrar que los indios y el cine están en la misma situación: ambos son especies en peligro de extinción. Con el video, los video juegos y todas las tecnologías audiovisuales, el cine clásico está en peligro y trata de sobrevivir. Lo mismo pasa con los indios: tratan de sobrevivir a todas las presiones externas, los blancos, las industrias... Ese era el paralelismo que yo quería desarrollar. Tenía entonces que estudiar al cine y a los indios durante los últimos cuarenta años, y para tener alguna continuidad, así como tenía indios más jóvenes y más viejos, tenía que conseguir a un cineasta más joven para que acompañase a Fuller. Y elegí a Jarmusch. Además él tiene el pelo blanco, como Fuller, y hacen una pareja graciosa: uno es muy alto, el otro es muy bajito... una pareja al estilo de Laurel & Hardy. Jarmusch tiene ahora la edad aproximada que tenía Fuller la primera vez que estuvo con los Karajá, de modo que eso también contribuía... Jim representa el cine independiente contemporáneo. Podría haberle pedido a Wenders que lo hiciera o a Jonathan Demme, que también es un gran admirador de Fuller y lo hubiera acompañado. Pero para mí, Jim Jarmusch era la mejor opción.

Tigrero fue, por suerte, muy bien recibida. Ganó un montón de premios: el de la crítica en el Festival de Berlín, el primer premio en el de San Francisco, otro en Alemania... Además resultó bastante bien distribuido, lo que para un documental es muy raro. Se ha estrenado comercialmente en treinta y cinco ciudades. En Brasil, curiosamente, se ha exhibido comparativamente poco. Creo que es porque los brasileños creen que ya lo saben todo sobre el Amazonas y no les gusta que vayan extranjeros a filmarlo.

Mika Kaurismäki [2]

The Typewriter, the Rifle and the Movie Camera
(Inglaterra/EE.UU., 1996)
Dirección y libr: Adam Simon. *fot:* Caroline Champetier. *montaje:* Bill Diver. *productor ejecutivo:* Tim Robbins. *prod:* Colin MacCabe, Paula Jalfon x British Film Institute / Independent Film Channel / Havoc. 55'.

La serie de documentales que el British Film Institute inició en ocasión al Centenario es hasta ahora un interminable orgasmo cuyos efectos habrán de agradecer varias generaciones futuras. Parte de la serie es este trabajo sobre Sam Fuller, exhibido hace pocos meses por el canal *Film & Arts*, en el cual el actor y director Tim Robbins entrevista al Maestro en

●

El único policía honesto del mundo: Bill Duke en *La calle sin retorno*

en la página siguiente:
Fuller por Perrone

París mientras en América sus discípulos Martin Scorsese, Jim Jarmusch y Quentin Tarantino se reconocen tales y evalúan su obra. Si la importancia de un realizador se mide por la dimensión de su influencia, este documental demuestra de una vez y para siempre que lo más interesante del cine norteamericano contemporáneo no existiría sin Samuel Fuller.

Jim Jarmusch comienza diciendo que Fuller le dio un consejo inolvidable: "*Si cuando estás escribiendo un libreto la primera escena no te provoca una erección, tiralo a la mierda*". Prácticamente todo lo que dice Fuller en este documental es citable, desde su célebre frase para **Pierrot le fou** ("*El cine es como un campo de batalla*", etc.) hasta su descripción febril de una escena para un proyecto biográfico delirante: "*Un carruaje a toda velocidad, dos caballos, un acantilado, es de noche. Una mujer viaja con un bebé y comienza a abofetearlo:* '¡Maldito hijo de puta! ¡Nunca te quise!'. *El carruaje cae y aparece el título:* ***Las aventuras de Balzac****. Buen comienzo, ¿no?*". A los ochenta y tantos años, el hombre todavía contaba sus historias con la intensidad de quien respira a través de ellas. Mika Kaurismäki ha dicho que cuando Fuller contaba algo, solía aferrarse al brazo de su interlocutor "*hasta dejarlo morado*". A Tim Robbins el brazo le debe doler hasta hoy. ▶

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

Un mérito de este film, casi nunca logrado en los muchos documentales previos sobre el personaje, es no dejarse avasallar por la catarata verbal fulleriana y respetar una estructura simple pero eficaz, que por primera vez permite ver con nitidez y perspectiva ciertos aspectos esenciales de su vida y obra. La idea central es precisamente que vida y obra han sido una sola gran cosa inseparable: una contamina la otra y garantiza esa "*verdad emotiva*" que Scorsese procura definir. "*Teníamos 8 o 9 años y, sin embargo, al ver* ***Cascos de acero*** *sabíamos que ahí estaba la cosa real, contada por alguien que la había vivido; sabíamos que lo que se decía era verdad y que nunca se había mostrado en una película*". Scorsese se apresura a indicar que en Fuller *verdad* no implica *realismo*, "*Pero sus personajes están en la calle. En* ***Cascos de acero*** *se supone que debemos identificarnos con Zack, un tipo que tiene los nervios destruídos. Y* ***Yo maté a Jesse James*** *es sobre Bob Ford. No sobre Jesse James sino sobre su asesino y su culpa, porque lo mató por la espalda y era su amigo. En la vida uno no se encuentra con héroes puros, sino con gente que comete errores terribles y debe vivir con con ellos*".

Robbins y Tarantino se internan en el mítico garage que Fuller conservó en Los Angeles, con recuerdos acumulados durante toda su vida. Allí están los rastros de sus vivencias como periodista y soldado, sobre las que Fuller adquirió un lenguaje propio y edificó sus films. Su infancia y adolescencia en los periódicos sensacionalistas como cadete, dibujante de chistes políticos (firmados como Sammy Fuller) y cronista de policiales. Sus diarios personales escritos durante la guerra, que registran eventos utilizados después en **Cascos de acero**, **Bayonetas caladas**, **Los invasores** y **Más allá de la gloria**. Sus guiones inéditos, sus libros.

El documental alcanza incluso el oculto Fuller emotivo, en particular cuando Robbins le pregunta quién es Griff. Porque en todas sus películas hay un personaje llamado Griff. "*Fue un soldado del que me hice amigo, que se llamaba Griffith. Murió en Washington, sin brazos y sin piernas*". O cuando el realizador confiesa que realmente hubiera querido dirigir un diario. No por nada su propia productora se llamó Globe, como el diario alrededor del cual viven y mueren los personajes de su film **Park Row**, que Tarantino define como "*una verdadera carta de amor al periodismo*".

También se rescata una altura moral. Fuller fue un individualista intransigente que no filmó cuando no pudo hacer las películas que quiso, que hizo un cine bélico cuya crudeza no admitió bandera alguna, que eventualmente se arriesgó a desnudar la mentira del *american-way-of-life*, que rechazó de manera sistemática toda forma de hipocresía. Jim Jarmusch cuenta que en una edición del Festival de San Sebastián quisieron darle un premio humanitario por **Shock Corridor**. Fuller subió al escenario sólo para decir: "*Esta no es una maldita película humanitaria. Es un melodrama de acción. Dénle su premio a Ingmar Bergman*".

Fernando Martín Peña

Otros films como realizador

1951: **Fixed Bayonetes** (*Bayonetas caladas*); **Park Row**; 1959: **The Crimson Kimono** (*El kimono escarlata*; ver *Film* nº 29); 1960: **Underworld U.S.A.** (*La ley del hampa*); 1961: **Merrill's Marauders** (*Los invasores*); 1967 **Shark/Un arma de dos filos** (EE.UU./México); 1973: **Tote taube in der Beethovenstrasse** (*Ritmo de asesinato*); 1980: **The Big Red One** (*Más allá de la gloria*; ver nota de Elvio E. Gandolfo en este mismo número); 1991: **La madone et le dragon** (Francia/Filipinas)[3].

Sólo como escritor

1936: **Hats Off** (Una chica peligrosa) de Boris Petroff; 1937: **It Happened in Hollywood** (El ídolo roto) de Harry Lachman; 1938: **Gangs of New York** (Gángsters de Nueva York) de James Cruze, **Federal Man-Hunt** (Criminales a raya) de Nick Grinde; 1939: **Adventure in Sahara** (La penitencia del Capitán Savat) de D. Ross Lederman; 1940: **Bowery Boy** (El arrabalero) de William Morgan; 1941: **Confirm or Deny** (Confirme o niege) de Archie Mayo (y Fritz Lang, sin figurar); 1943: **The Power of the Press** (El poder de la prensa) de Lew Landers; 1945: **Gangs on the Waterfront** (Pandillas del litoral) de George Blair; 1948: **Shockproof** (Los amantes) de Douglas Sirk; 1951: **The Tanks Are Coming** (Ahí vienen los tanques) de D. R. Lederman; 1952: **Scandal Sheet** (Página negra) de Phil Karlson -ver *Film* nº 29-; 1953: **The Command** (Retaguardia) de David Butler; 1955: **Prince of Players** (Príncipe de actores) de Philip Dunne; 1967: **Escape Route Cape Town/The Cape Town Affair** (Intriga en Ciudad del Cabo) de Robert D. Webb; 1973: **The Deadly Trackers** (Con furia en la sangre) de Barry Shear; 1974; **The Klansman** (Los hombres del klan) de Terence Young; 1986: **Let's Get Harry** (Rescate inernal) de Allan Smithee (psd. de Stuart Rosemberg); 1994: **Girls in Prison**, de John McNaughton -ver *Film* nº 17-.

Sólo como actor

1965: **Pierrot le fou** (Pierrot, el loco) de Jean-Luc Godard (Francia/Italia); **Brigitte et Brigitte**, de Luc Mollet (Francia); 1971: **The Last Movie**, de Dennis Hopper; 1973: **The Young Nurses**, de Clinton Kimbro; 1976: **Der Amerikanische freund/L'ami americain** (El amigo americano) de Wim Wenders (Alemania Federal/Francia), **Scott Joplin**, de Jeremy Paul Kagan; 1979: **1941** (Idem.) de Steven Spielberg; 1982: **Hammett** (Investigación en el barrio chino) de Wim Wenders, **Der Stand der Dinge** (El estado de las cosas) de Wim Wenders (Alemania Federal), **Slapstick from Another Kind** (Los extraterrestres en vacaciones) de Steven Paul; 1983: **Scotch Myths**, de Murray Grigor (Inglaterra); 1984: **The Blood of Others/Le sang des autres**, de Claude Chabrol (Canadá/Francia); 1987: **Helsinki-Napoles** (Todo en una noche) de Mika Kaurismäki (Finlandia/Suiza/Alemania/Italia), **Return to Salem's Lot**, de Larry Cohen; 1988: **Sons**, de Alexandre Rockwell; 1991: **La vie de boheme**, de Aki Kaurismäki (Finlandia/Francia/Alemania/Suecia); 1992: **Golem, le esprit de l'exil**, de Amos Gitai (Holanda/Italia/Francia); 1994: **Somebody to Love**, de Alexandre Rockwell.

Notas

1. Jean-Luc Godard en *Cahiers du Cinéma*, París, noviembre de 1957. Traducción de Elvio E. Gandolfo.

2. Entrevistado por Ronald Melzer y Fernando Martín Peña en Montevideo, marzo de 1997.

3. No es fácil ver muchas de las películas de SF y algunas nunca han sido editadas en video en Argentina, pero **El rata**, **Los invasores** (con el título *Misión en Burma*), **Shock Corridor**, **El beso amargo**, **Shark**, **Oeste sangriento II**, **Más allá de la gloria**, **Perro Blanco** y **Calle sin retorno** se pueden consultar en *La Videoteca* (Corrientes 1555).

Una bibliografía posible

Il cinema di Samuel Fuller, ed. por Piero Tortolina y Antonio Rubini; Festival de Salsomaggiore.

The Director's Event, Interviews with Five American Film-Makers, por Eric Sherman y Martin Rubin; Atheneum, New York, 1970.

Il etait une fois... Samuel Fuller, por Jean Narboni y Noel Simsolo; Cahiers du Cinéma, París, 1986.

Nosferatu, nº 12; San Sebastián, abril de 1993.

Monthly Film Bulletin, vol. 51, nº 601; Londres, febrero de 1984.

Présence du cinéma, nº 19; París, enero de 1964.

The Screen Writer, vol. 4, nº 1; Hollywood, junio-julio de 1948.

Samuel Fuller, ed. del Centro di Espressioni Cinematografiche; Udine, 1989.

Sans espoir de retour, por François Guerif y Sam Fuller; ed. Henri Veyrier, París, 1989.

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

ESCUELA SUPERIOR DE ESCENOGRAFIA Y VESTUARIO PARA CINE

CARRERAS

ESCENOGRAFIA Y VESTUARIO Duración: 3 años

Profesores:

Beatriz Di Benedetto • Marcelo Salvioli • Horacio Pigozzi
Jorge Zerda • Andrea Suárez • Guillermo Caputti • Gustavo Daloccio

Directora: **Arq. Nora Spivak**

Av. L. M. CAMPOS 889 - Tel/Fax: 771-2651 / 2736
Abierta la inscripción Informes: 18 a 21 hs.

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

¡Acción!... Se rueda
Diario de un día en el cine del mundo

La máquina por dentro

por Alvaro Buela

El cine no tiene la culpa de haber cumplido cien años en su período más esquizofrénico, cuando el polo industrial ha experimentado un desarrollo hiperbólico sin antecedentes mientras que el artístico quedó relegado y oculto, transformado en una especie de grano de arena en el zapato de algún ejecutivo. Ya no se hacen buenas películas para que las vea mucha gente, como ocurría cuando ambos polos se desplazaban juntos. Ahora se crean grandes películas que no ve casi nadie (porque las salas están tomadas por el último Disney o cualquier aspirante a Stallone) o se fabrican juguetes audiovisuales, armados con un precario concepto del relato y luego impuestos en el mercado mediante una estructura de propaganda que daría envidia al político más ambicioso.

Se podrían buscar matices, saltará algún optimista que increíblemente se haya divertido con **Batman y Robin**, y surgirán los nombres de los escasos hijos pródigos de la industria (Tim Burton, John Woo, James Cameron y pocos más) como argumento por el absurdo. Pero ni los matices ni los optimistas ni las excepciones podrán trastocar un calamitoso estado de situación que afecta tanto a un realizador europeo que quiera trabajar en su país

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

como a un espectador uruguayo que espera ver en tiempo y forma lo que el extranjero elogia, llámese Atom Egoyan, Wong Kar-wai, Abbas Kiarostami o Theo Angelopoulos. Este no es un mundo libre cuando Hollywood está de por medio.

El centenario del cine, ocurrido hace dos años, se produjo en el momento en que su vieja gloria ha quedado opacada por un monopolio salvaje que ya ni siquiera se molesta en ocultar su condición, y cuyo mayor orgullo consiste en promocionar a cuatro vientos las cifras obscenas con que contrata a un actor o en levantar un supermercado alrededor de cada producto (gorras Twister, barquitos Waterworld, calendarios Día de la Independencia). El dinero con que cuenta es suficiente para armar el gran circo, dentro y fuera de las películas, y también para conquistar a ciertos personajes de los medios a los que difícilmente pueda llamarse críticos, por más que exhiban un carnet. La crítica es un oficio noble y apasionado que requiere, además de conocimientos, una estatura moral que tiene más que ver con la búsqueda constante que con la sociabilidad, más con la independencia de criterios que con la obsecuencia. Pero es un hecho que esos personajes pululan en todas partes, haciendo alarde de una frivolidad que casi provoca envidia.

Todo está conectado: el ejecutivo en su oficina hollywoodense –tan bien parodiado por Altman en **Las reglas del juego** (*The Player*, 1992)– con ese pseudocrítico pequeño pequeño que colabora a mantenerlo en su puesto, mientras pone otra piedra en el camino de un realizador mayor aunque condenado por haber nacido en países tan poco elegantes como Irán, Egipto o India. Todo está conectado: un ejemplo de saturación visual que demanda más y más, con estos (d)efectos especiales que simulan un formato cinematográfico pero son hijos naturales del video-clip, del video-game o del video-video. Todo está conectado: la inflación del negocio con la perversión del arte. ▶

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

La batalla diaria

Ese entretejido de creación, dinero, trabajo, prepotencia, víctimas y victimarios que es el cine actual está documentado en un libro fascinante que hace unos meses comenzó a circular en Buenos Aires. No es un libro estadístico, aunque ilumine las cifras mejor que mil gráficas; no es un ensayo interpretativo, aunque analice cada ramo de la industria con nitidez cristalina. Es el *Diario de un día en el cine del mundo*, uno de los muchos eventos con que el venerable British Film Institute (BFI) festejó el centenario del cine. Respaldado en un rigor metodológico que sólo pueden cumplir los británicos, además del natural poder de convocatoria del BFI, un equipo encabezado por Peter Cowie pidió a más de cuatrocientos individuos de cuatro continentes relacionados con el quehacer cinematográfico que escribieran un diario personal de lo ocurrido en un día elegido al azar: el 10 de junio de 1993.

Según explica Cowie en la Introducción, el objetivo "*era subrayar cómo, pese a la fascinación y atractivo ejercidos por Hollywood en todos los países, el cine adopta formas diferentes, cumple un sinfín de papeles en las diversas variedades y tiene distintos roles de función social. También nos propusimos reflejar no sólo lo que ocurre durante el rodaje de una película (que es algo que solemos escuchar y leer), sino informar sobre todas las etapas del ciclo de producción y también acerca de lo que ocurre después*". De manera que el título de la traducción española, *¡Acción!... Se rueda*, no sólo traiciona la sobriedad del inglés (*World Cinema: Diary of a Day*) sino que, al poner el énfasis en una de las muchas etapas de una película (el rodaje), traiciona además al propio libro y a las intenciones de sus autores. Afortunadamente la traición queda en eso, porque en lo que se refiere a la edición (en tapa dura, con solapa), la abundancia de fotografías en color y blanco/negro, el papel ilustración y el diseño, la editorial española Royal Books realizó un clon exacto del original inglés, con irreprochable traducción al castellano.

El mayor hallazgo conceptual del libro tal vez sea el acercamiento a esas "formas diferentes" que adopta el cine según la profesión que se desempeñe o el país en el que se trabaje. Lo que es conflictivo para un guionista y lo que es para un productor, por ejemplo; las responsabilidades de un hombre de la industria y las de una directora vietnamita que estuvo cinco años para finalizar su primer largo; lo que entiende por desesperación un francés al que le cuesta hacer cine pero tiene otros aspectos vitales solucionados, y la desesperación de un cineasta de Bosnia donde filmar es tan peligroso como respirar. Esa diversidad de texturas, que por momentos se relacionan con lo estrictamente profesional (sobre todo en Hollywood) y en otros son devoradas por el entorno, cuestionadas en su sobrevivencia. El cine es también una batalla, por más que el pseudocrítico pequeño pequeño no lo sepa.

Luces y sombras

"*Hollywood marca el signo de la jornada*", avisa el capítulo inicial. Por supuesto: el león industrial también dominó aquel 10 de junio del '93, con el preestreno de **Jurassic Park** de Spielberg, causando revuelos en las jornadas de empresarios y exhibidores de entrecasa, de Alemania, de Canadá, de Inglaterra. Dos décadas antes, George Lucas y el propio Spielberg habían establecido las fechas junio-julio para el lanzamiento de los llamados *blockbusters*, coincidiendo con el período de vacaciones de verano de los estudiantes norteamericanos. Desde entonces, ayudados por el largo brazo de la industria, impusieron esos estrenos alrededor del mundo, aunque ni sea verano ni haya vacaciones.

Un severo despliegue en la espectacularidad domina el siguiente capítulo, *De las plumas a los ordenadores*, que recopila una treintena de diarios privados de guionistas. Lo que antes eran luces, aquí es silencio y concentración. Cerca de París, en su casa de campo, Louis Malle escribe escenas para una futura película que su muerte (noviembre de 1995) dejó trunca. En Roma, padeciendo un calor agobiante, el septuagenario Dino Risi reflexiona sobre el desolador paisaje de las salas de la ciudad y del mundo, y se pegunta a quién le enviará el guión que está escribiendo. En Teherán, un resignado Asghar Abdollahi le contesta sin proponérselo: "*Nos hemos acostumbrado a pensar no sólo en el momento de escribir, sin importarnos nunca si el guión acabará filmándose*". Escritores al fin, los guionistas se permiten desplegar la prosa con mayor colorido que otros profesionales, circunscriptos en su área y poco más allá.

Es un placer deslizarse por la poesía surrealista del español Gonzalo Suárez, quien relata sus ocurrencias mientras una mosca zumba en la ventana, o por el delicado discurso con que el chino Li Shaohong, cuyo guión ha sido vetado por los burócratas oficiales, se traga la frustración. Sin otro merecimiento que ser funcionarios, Shaohong les regala un retrato memorable para que cuelguen en sus casas, al lado de la foto de Mao: "*Conozco a estas personas. De hecho las entiendo. Pasan el día entero esperando en sus puestos asignados por el Gobierno, desde donde controlan y son controladas. Su trabajo es intenso y al mismo tiempo sencillo, con normas sobre la política artística y literaria en la mano. Su salario suele ser bastante bajo, a pesar de que tienen una buena formación. Durante días y días respiran el aire turbio y el olor a tinta de la oficina y sus rostros están sombríos. La gran mayoría de ellos son personas honestas y sinceras. Desempeñan su trabajo cautelosa y concienzudamente. Cada año tienen que aprobar más de mil guiones y más de cien películas. Pero han rechazado mi guión*".

El juego de las lágrimas

Las notas del danés Kaspar Rostrup (**Días de fiesta**) consiguen transmitir en pocas líneas la soledad del guionista, tan distante del proceso colectivo que vendrá después, mientras las del sueco Olof Rhodin traslucen la mezcla de dolor y alegría que supone el oficio de cineasta independiente. "*A veces me pregunto por qué trabajo en el cine, es como darte cabezazos contra la pared*", dice. "*Sólo cuando todo está listo y después del estreno parece valer la pena. Probablemente soy masoquista*". A esa conclusión llegan varios de los autores de los diarios, tan independientes y tan marginales como Rhodin, y si no llegan es porque están en su noche de estreno. Hay una considerable cuota de locura en esta gente, la necesaria para mantener la pasión ardiendo y también para soportar los meses, los años de preparación de un producto que quizás no vean más espectadores que la propia familia. Asimismo, hay otro tanto de cordura, porque no es fácil oscilar entre el aislamiento extremo de algunas etapas del proceso (como las que seriamente se cuestiona Terry Gilliam, al borde de volverse un completo ermitaño) y la multitud expectante que espera en otras, reclamando la iluminación en quien menos parece tenerla.

Ese, el lado oscuro del cine, aflora en cada pá-

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

contacto con el oficio toma distancia. Estamos en la zona líquida de los gustos personales. Aún así, resulta mucho más gratificante que el apartado de los censores, en especial las repulsivas notas del empleado del Código de Ética del Japón, que duda entre cortar o "aclarar" *aquella* escena de **El juego de las lágrimas** donde se descubre que ella era él. Al asistir a una película mexicana ajena, Jaime Humberto Hermosillo (**Doña Herlinda y su hijo**, **La tarea**) comprueba otro mecanismo de censura en el boicot a las películas latinoamericanas, exhibidas en salas deplorables, sin publicidad o, según descubre con pesar, levantadas de cartel sin previo aviso. Por su parte el egipcio Bashir El Deek encuentra entre su correspondencia una notificación de la censura rechazando su guión, sin más explicación que rotularlo de "*contrario al orden público y moralmente ofensivo*". Ni siquiera le dieron la chance de reventarlos con un retrato lapidario, como su colega chino.

Las historias se bifurcan, se entrecruzan, se apoyan o se contradicen, pero en todo caso confluyen en una máquina poderosa y vital, que produce paraísos y pesadillas por partes iguales. Es imposible dejar una breve constancia de esa fecundidad, porque lo que se vive, lo que se goza, lo que se sufre, no conoce de teorías de la comunicación. Al igual que una buena película, simplemente se incorpora, es decir, se hace carne. Pero para sintetizar la complejidad de estos oficios relacionados al cine, y también la de este magnífico libro de libros, pueden citarse las opiniones de una modesta ayudante de montaje, la australiana Rochelle Oshlack, quien responde a su jefe Paul Cox con aplastante claridad: "*Paul se refirió al proceso cinematográfico como una* bestia. *Está en un error. Una bestia puede ser enjaulada y sedada. Este proceso creativo nunca se acaba. De un viaje catártico al siguiente, ligando y estratificando tema sobre idea sobre visión de la próxima película. La ironía de todo ello es que el espectador privilegiado de la película queda libre de la plaga y generalmente tiene una comprensión limitada de la naturaleza de su existencia*". Así es y, en lo que respecta a la bestia y al espectador, así debe ser.

¡Acción!... Se rueda.
Diario de un día de cine en el mundo.

Homenaje del British Film Institute al Centenario del Cine, en base a 420 diarios. Royal Books, Barcelona, 1995. 418 págs.

CINE TV VIDEO

Estudie con
Rodolfo Hermida
en
BUENOS AIRES
COMUNICACION

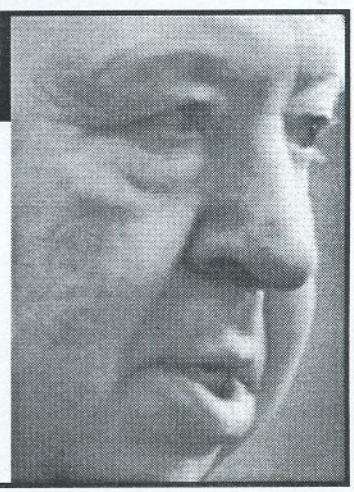
Abierta la inscripción
Ciclo '98

Díaz Vélez 3965 P.B. Capital Federal. Argentina
Tel. (54-1) 958-4395 / 4392 Fax (54-1) 981-0219

Video Club GATOPARDO

Los clásicos que estás buscando
encontralos en Videoclub Gatopardo

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



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

Westwood es uno de los lugares más interesantes de una ciudad tan diversa como Los Ángeles, y en particular su corazón: el Village, un área contigua a la UCLA. Como buen barrio universitario, tiene un aura bohemia en la que conviven algunos de los mejores cines de la ciudad, varias disquerías bien provistas y sucursales de las mejores librerías, entre ellas una enorme llamada Borders. Que en realidad es un negocio de multimedios en que los libros se alternan con videos, compact discs, CD-ROMs y un bar más o menos naturista.

Fue en Borders que encontramos, separados por unos pocos metros, dos documentos imperdibles.

El primero es un video, editado bajo el título de **The Great American West**, y que no es otra cosa que un memorable programa especial de TV estrenado en 1971 como **The American West of John Ford**. Es un magnífico tributo y una infrecuente oportunidad de ver al Maestro en cámara intercambiando chistes y comentarios con sus tres actores protagónicos por excelencia.

El programa no suele aparecer en las filmografías de sus protagonistas y tiene entre sus créditos a algunos miembros de la familia Ford, lo que en alguna medida lo explicaría: el Maestro fue siempre muy reacio a hablar de su cine pero es coherente que se haya decidido a hacerlo aceptando un homenaje de tipo familiar. El programa abre con una pretendida filmación en Monument Valley: John Wayne actúa y Ford lo dirige. Esa introducción sirve de excusa para que Wayne introduzca el tema desde el sitio que hoy se llama "John Ford's Point", una atalaya que domina las más impresionantes formaciones rocosas del valle mítico donde Ford rodara nueve de sus westerns, desde **La diligencia** (*Stagecoach*, 1939) hasta **El ocaso de los cheyennes** (*Cheyenne Autumn*, 1964).

John Wayne pasa a narrar en qué forma Ford le dio al género su tridimensionalidad desde la épica **El caballo de hierro** (*The Iron Horse*, 1924), y recuerda el primero de los viajes juntos a Monument Valley para filmar **La diligencia**. Hay una anécdota divertida que involucra a Andy Devine, conductor de la diligencia en el film y miembro de la "compañía" de actores que solía rodear al Maestro. De modo tan imprevisto como encantador, mientras Wayne y Ford evocan la anécdota, aparece el propio Devine para rubricarla. ▶

JOHN FORD
LA HERENCIA DEL POETA

POR RODOLFO OTERO

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

En el segundo bloque, filmado en la casa de Ford, James Stewart empieza por comentar los seis Oscars del director (dos de ellos por documentales) y destaca que ninguno le fue otorgado por un western. A partir de una foto en la que el propio Jimmy Stewart y Danny Borzage, el eterno acordeonista de Ford, comparten una improvisación con el director en la batería, se explora el papel de la música en sus westerns. Según Ford, la buena música era preferible al mal diálogo: de ahí los bailes comunales y las canciones folklóricas que establecían un ambiente de nostalgia. De un expresivo primer plano de Maureen O'Hara reaccionando al tema *I'll Take You Home Again, Kathleen*, Jimmy Stewart pasa a analizar una característica no siempre reconocida por los estudiosos de la obra de Ford: la fuerza de sus personajes femeninos. A través de todos sus westerns el rol de la mujer es el de la civilización, y en definitiva condiciona y se impone al del hombre: Dallas (Claire Trevor) en **La diligencia** enfrentando a "*la enfermedad social del prejuicio*", Olive Carey en **Más corazón que odio** (*The Searchers*, 1956) afirmando su esperanza de que alguna vez se podrá vivir en el desierto, Cathy Downs en **Pasión de los fuertes** (*My Darling Clementine*, 1946) llevando del brazo al mismísimo Wyatt Earp (Henry Fonda) a la iglesia.

Henry Fonda precisamente se suma al homenaje a continuación compartiendo una charla en el jardín con Ford y Stewart. Allí, éste adopta un tono de falso reproche para preguntar al Maestro si es verdad que en **El ocaso de los Cheyennes** inventó su escena (un momento cómico en el que Stewart hizo de Wyatt Earp) para permitir que el público tuviera un momento de distensión en el medio de un film especialmente deprimente, sin necesidad de hacer un intervalo. "*En un intervalo la gente se distrae, come algo, va al baño*", dice Stewart, "*así que quiero saber si es cierto que me puso Ud. en esa película sólo para evitar que la gente fuera al baño*". Mientras Fonda y el equipo de rodaje se ríen, Ford finge tranquilizarlo, le explica que no, que siempre apreció cualquier oportunidad para trabajar con Stewart y que, de todos modos, "*fuiste un flor de intervalo*".

Célebre por su tendencia a contar anécdotas apócrifas, Ford dice a continuación que contará una rigurosamente cierta: cuando conoció a Henry Fonda el actor tenía puesto el maquillaje que lo convertía en Abraham Lincoln para las pruebas de cámara en la primera de sus colaboraciones (**Young Mr. Lincoln**). Más tarde se volvieron a ver en la cafetería, Fonda ya no tenía maquillaje y estuvieron charlando durante varios minutos hasta que Ford cayó en la cuenta de que se trataba de la misma persona.

Antes del corte, Jimmy Stewart vuelve a recordar, a partir de **Sangre de héroes** (*Fort Apache*, 1948) y **Un tiro en la noche** (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), la tendencia de Ford a imprimir la leyenda sin dejar de mostrar la realidad.

Henry Fonda es quien conduce el tercer bloque, desde un baldío que fuera en otros tiempos el *backlot* de la Fox, donde él y Ford filmaron sus mejores películas juntos. El viejo John llega a intercambiar recuerdos y se nota entre ellos un afecto profundo. Ese afecto también campea en los diálogos del Maestro con Wayne y Stewart, pero en el caso de Fonda la cuestión se vuelve más intensa por tratarse de una reconciliación: este documental los reunió por primera vez desde una célebre pelea que los separó durante la filmación de **Mister Roberts** (1955).

Fonda se refiere al hombre detrás del creador: habla de su talento actoral ("*Él interpretaba el papel del viejo cascarrabias, de* cantankerous, hard-nosed director", dice, utilizando expresiones de compleja traducción) y agrega que su renuencia a hablar de sí mismo lo convertía en un hombre fácil para la convivencia pero difícil de explicar o definir. Fonda continúa demostrando, con material de otros clásicos, de qué manera Ford, como muchos de sus héroes, exhibía un exterior duro que ocultaba a un sentimental en el fondo, y presenta a algunos de los actores de la tan mentada *stock company* que aparecían una y otra vez en sus filmes: Victor McLaglen, Mildred Natwick, Harry Carey, Jr., Jane Darwell y por supuesto Ward Bond. El bloque se cierra con un gran plano general: las abundantes hectáreas de terreno donde se levantaba el estudio aparecen ahora invadidas por edificios de oficinas o cruzadas por autopistas. Fonda comenta con resignada justicia: "*También este lugar se llenó de colonos*", en referencia al tema central de muchos westerns de Ford.

La parte final vuelve a Monument Valley con John Wayne, que compara a los westerns de Pappy –como él y pocos podían llamarlo– con las ilustraciones de Remington y Russell, y dice que el hombre no se limitaba a contar una historia, sino que componía poemas sobre ella; que no elegía posiciones de cámara, sino que la usaba como un pintor. Añade que el estilo de John Ford se basaba en tres reglas: 1) no amontonar demasiadas ideas en una sola escena; 2) no hablar de más; 3) contar la historia a través de la acción. Sigue un montaje de algunas de las mejores escenas de acción en los westerns de Ford, con párrafos aparte para la habilidad de jinete de Ben Johnson ("*A Ben le encantaba cabalgar y a Pappy filmarlo mientras lo hacía*") y los *stunts* formidables de Yakima Canutt en **La diligencia**. "*Me gustaría aceptar el crédito por esas proezas*", comenta Wayne en *off*, "*pero en todos los casos fue Yakima*". Hay un comentario sobre la función de los indios en sus películas y la necesidad de reivindicarlos en su despedida del western, **El ocaso de los cheyennes**. John Wayne termina recordando la más grande de las muchas películas que hicieron juntos: **Más corazón que odio**, definiendo a Ethan Edwards como "*El personaje más fascinante que interpreté. Uno de mis hijos se llama Ethan en su homenaje*". La evocación termina en la famosa escena final, aquella que John Ford nunca quiso explicar. "*No puedo hablar por él*", dice Wayne. "*Sólo puedo decir lo que yo estaba pensando en ese momento*". El gesto de tomarse el brazo fue un homenaje a Harry Carey porque su viuda y su hijo estaban del otro lado de la cámara. Carey es reconocido como "*el hombre que enseñó a Pappy su oficio*".

En el epílogo John Ford vuelve a acompañar a su primer actor en "Ford's Point". Wayne dice que él ha vuelto para recordar, pero sospecha que Ford lo ha hecho para despedirse. Vuelven a improvisar una escena de acción, se les une Chuck Roberson –el doble de Wayne– y la situación subraya otra vez el contraste entre verdad y leyenda. Por fin, sobre una foto fija del director, su voz nos dice cómo quería ser recordado: "*John Ford, un tipo que hizo westerns*".

Compañía de héroes

El otro documento que encontramos en Borders es *Company of Heroes*, un libro reciente y bastante poco difundido, en que el actor Harry Carey, Jr. relata la historia de su asociación con John Ford a través de las nueve películas que hizo para él.

En muchos sentidos su relato coincide con el documental y en otros lo amplía: Carey recuerda el cuero de ciervo que los navajos de Monument Valley le regalaron a "Natani Nez" ("El Soldado Alto", nombre que eligieron para Ford), recuerdo que puede verse ocupando un sitio de privilegio en la secuencia rodada en casa del Maestro. También cuenta que no sólo había música en las filmaciones de

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

Ford, sino que además algunos actores eran recibidos en el set con un tema propio el primer día de filmación: el de Maureen O´Hara era el aire tradicional irlandés antes mencionado, así como el de Fonda era *Red River Valley*.

Pero el libro de Carey va más allá, explorando con total franqueza por un lado las cualidades que lo llevaron a admirar y respetar a Ford como a una segunda figura paterna, y por otro el aspecto más oscuro de su personalidad: una veta tiránica, casi sádica, que lo llevaba a veces a humillar a sus colaboradores más cercanos.

Por las páginas del libro desfilan el padre del autor, Harry Carey, Sr., y su relación de amistad con Ford que se prolongó más allá de un distanciamiento que los separó en lo profesional; su madre Olive, quizás la única persona que nunca se dejó intimidar por el director; Charles Russell, el famoso ilustrador, recordado con afecto y simpatía; y, claro, los sospechosos de siempre, John Wayne, James Stewart, Henry Fonda, Ward Bond, Ben Johnson y el resto de la compañía.

Carey recorre su primera experiencia a las órdenes de Ford, **Tres hijos del diablo** (*Three Godfathers*, 1948), en la que Uncle Jack, que lo había visto nacer, lo trató como a un trapo de piso para que el resto del equipo no lo considerara un acomodado (el mismo tratamiento había recibido John Wayne en **La diligencia**). Cuenta cómo se logró aquella toma mágica de **La legión invencible** (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949) bajo un auténtico cielo de tormenta. Revela el papel que tuvo Paul Fix, su suegro y otro de los grandes segundones del western, como el mentor desconocido de John Wayne. Recuerda las funciones de Navidad para las familias del personal que acompañó a Ford en sus documentales de guerra y las andanzas de los dobles de riesgo, que los fines de semana no se destacaban por su sobriedad. Hay innumerables anécdotas de personajes como Ward Bond y Victor McLaglen, y alguna que demuestra la dignidad de Ben Johnson, que no se dejó avasallar por el talante de Ford, àsí como su increíble habilidad como jinete. Su recuerdo del final de **Más corazón que odio** coincide básicamente con el de John Wayne, desde el punto de vista muy especial del hijo del homenajeado. Tanto Wayne como Jimmy Stewart ("*El protagonista más agradable con que trabajé*") y Richard Widmark aparecen de cuerpo entero en diversas situaciones, y Carey se ocupa de relatar la trastienda de los problemas que separaron a Ford y Henry Fonda en **Mister Roberts**.

El libro está escrito en un estilo directo, ameno, fácil de leer, y Carey es increíblemente honesto consigo mismo al tratar sus propios inconvenientes con el alcohol. Pero por sobre todas las cosas, *Company of Heroes* es un retrato fascinante y complejo del hombre que lo motivó. En la solapa, Peter Bogdanovich deja constancia de que, "*Como Ford sigue siendo el cineasta norteamericano más venerado, y para muchos también el mejor, el libro de Carey es a la vez un valioso tesoro y una total delicia*".

The American West of John Ford

Dirección: Denis Sanders. *libreto:* David H. Vowell, *sobre idea de* Daniel Sargent Ford. *con:* John Wayne, James Stewart, Henry Fonda, Andy Devine, Chuck Roberson, John Ford. *productor ejecutivo:* Bob Banner. *productores*: Tom Egan, Daniel Sargent Ford, Britt Lomond. *duración*: 55'.

Company of Heroes

My Life as an Actor in the John Ford Stock Company

por Harry Carey, Jr., Scarecrow Press, Inc., Metuchen, 1994. 218 páginas.

●

enfrente:
Wayne y Carey intentan convencer a John Ford de lo bien que cantan

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.

YA ESTA ABIERTA LA INSCRIPCION FEBRERO 1998!!

eah Escuela Argentina de Historieta

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

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

La trayectoria literaria de Alfonsina Storni (1892-1938) es múltiple. Abarca poesía (su don más pre-ciado), prosa y teatro. También la temática es cam-biante, aunque en su

poesía el amor y la muerte son una constancia cíclica, a la que premonitoriamente se agregará la obsesión del mar. Abordó el teatro infantil –una especialidad en que está

Alfonsina Storni

inmerso su quehacer docente– y excepcionalmente el teatro para adultos con la comedia *El amo del mundo* que reafirma los reclamos de la condición femenina frecuente en sus poemas. La poeta de *La inquietud del rosal*, *El dulce daño*, *Irremediablemente*, *Languidez* y *Ocre* no tomó al cine entre sus temas, aunque algunos investigadores sospechan que lo abordó en aisladas notas periodísticas aún no rescatadas. Pero en su producción para

Un sueño en el camino
(mimodrama)
por Alfonsina Storni

Personajes: Niño, Carlitos Chaplin, Caperucita Roja, Trifón, Sisebuta, Pinocho, Cenicienta, El gigante, El enano.

Un niño muy pobre está durmiendo en mitad de un camino, entra Carlitos Chaplín y le hace cosquillas con el bastón; el niño sonríe y entonces Carlitos le hace toda clase de piruetas; por fin le pone su galera en la cabeza y va a sentarse en una piedra del camino. Viene Caperucita Roja con flores en las manos y su canasta con comida; se sienta al lado del niño, lo acaricia, se saca un abriguito que lleva y lo tapa; ve luego a Carlitos Chaplín y se va a conversar con él. Entra Trifón huyendo de Sisebuta, se acerca al niño, se queja, con gestos, de que Sisebuta lo maltrata. Sisebuta quiere pegarle a Trifón y al niño, interviene Carlitos pacificándolos y Caperucita los

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

niños se encuentra el mimodrama *Un sueño en el camino*, a continuación reproducido, y en éste se halla Carlitos Chaplin junto a Caperucita Roja, Pinocho, Cenicienta y hasta personajes de la historieta moderna como Sisebuta y Trifón. Todo es diáfanamente posible en un sueño infantil que *"debe acompañarse constantemente de una música delicada"* según acotación autoral. La bibliografía de Alfonsina Storni no especifica la fecha de su estreno pero se supone ubicable en los años veinte. Un film argentino, *Alfonsina* (dirección de Kurt Land, 1957), intentó la biografía de la escritora, más convincente en la actuación de Amelia Bence -su alumna en el Teatro Infantil Labardén- que en el guión de José María Fernández Unsain.

por Jorge Miguel Couselo

invita a comer frutas. Luego llega corriendo Pinocho, tocando una armónica; se sienta al lado del niño y le entona un motivo popular; le pone en la mano la armónica y va a juntarse con los demás que lo llaman y lo invitan a comer frutas. (Mientras comen Sisebuta se empeña en que Trifón no coma). Entra Cenicienta, triste, con su pequeño zapatito de raso y su gran cabellera rubia; danza alrededor del niño un baile melancólico; para verla danzar se le acercan todos y quedan junto al niño. Entonces vienen el gigante y el enano tomados de la mano; al verles llegar todos se regocijan y haciendo una ronda cantan la canción que se detalla al pie, alrededor del dormido, que se agita en sueños. Cuando terminan su canto cada uno recoge lo que regaló al niño y huyen. El niño se despierta; los busca inútilmente; hace gestos de que ha soñado. Busca a su alrededor algo para comer y no encuentra nada; revisa una bolsita que tiene a su lado y hace señas de que está vacía. Se tiende en el suelo y vuelve a quedarse dormido. La nieve cae sobre él.

Todo el cuadro debe acompañarse constantemente de una música delicada. La canción, cuya letra va al pie, debe cantarse a media voz.

Estamos aquí / Pinocho el glotón / Carlitos el bueno / y el gordo Trifón. / El gnomo pequeño / el gran gigantón, / y la Cenicienta / que el príncipe amó. / También Sisebuta / hasta aquí llegó, / y bailamos todos a tu alrededor. / Despierta, despierta, / la noche llegó, / están las estrellas, / la luna se alzó... / No te quedes solo / que el lobo se vio, / síguenos, nos vamos / pobre niño... ¡adiós!

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

"Me pregunto qué vale todo, el dinero, la libertad, la vida, si no tengo derecho a ofrecerte mi hombro para que apoyes tu cabeza en él, y pienso que sería capaz de todos los heroísmos y de todas las bajezas sólo por poder escribirte una carta de amor".
(Julio Ramos/Rodrigo Soler a Clara Aguirre en **Son cartas de amor**, 1943)[1]

Clásicos nativos
Amadori no escribía cartas de amor

por Marta Speroni

Es sabido que Luis César Amadori (Pescara, Italia-1902; Buenos Aires, Argentina-1977) era un empresario capaz de fabricar un producto fílmico con los ingredientes necesarios para satisfacer a los espectadores. Su experiencia teatral –revista y teatro lírico– aportaba lo suyo[2]. El aprendizaje le sirvió para convertirse en una especie de mago o prestidigitador cinematográfico, de cuya galera salían filmes convenientemente armados, aunque no siempre bien hechos. Sabía cocinar los ingredientes en base a fórmulas preconcebidas[3].

Menos explorado es el mundo personal que, a pesar de todos sus artilugios, pudo haberse filtrado en sus productos. Amadori era un fabulador-narrador que requería el aporte de un equipo técnico eficaz y las imágenes de estrellas de peso. Gran manipulador, conocía bien el gusto de la platea. Y se propuso narrar fábulas en apariencia sin moraleja, destinadas a la pura diversión, que sin embargo partían de una sólida concepción ideológica, de un asumido lugar en el mundo.

Una manera posible, y bastante agradable, de exploración y conocimiento, reside en colarse en ese universo a través del "espacio de las estrellas" –balcón, jardín, terraza, living– ámbito generalmente presente en sus filmes, en las comedias y folletines que van desde su primera película, **Puerto nuevo** (1934) hasta **Carmen** (1943). Entrando por ahí, por el espacio donde las estrellas se nos sirven en bandeja para ser admiradas y consumidas (con el encuadre, la iluminación, y la fotografía adecuadas), el espectador podrá descubrir algunos de sus trucos, los mismos que, al perfeccionarse, lo llevaron a construir su manufactura más acabada, **Dios se lo pague** (1947).

Fábulas de la mansión

En **Soñar no cuesta nada** (1941), Mirtha "Trencitas" Legrand es una huérfana que vive un sueño de 24 horas haciéndose pasar por la hija (Silvita en la ficción, su melliza en la realidad) de un próspero industrial, dueño de todo lo que se necesita para ser feliz: una casa con familia incluída, ropa, comida, alhajas, mucamos, coche propio, chucherías varias, hasta –esto va por cuenta del personaje– *"café con leche todas las mañanas"*. Pero ella sabe que sólo se trata de un cuento de hadas, que concluirá con la palabra "Fin" como todos los cuentos de hadas. Las mellizas Legrand encabezaban por primera vez un filme, secundadas por Francisco Álvarez y Roberto Airaldi.

Gran lectora de fábulas clásicas e improbables, Trencitas se introduce en la mansión porque "soñar no cuesta nada" y, con su impostura contribuye a la felicidad de los demás y a la suya propia. No despierta del sueño, lo vivirá fuera de campo cuando concluya la película, siendo adoptada por el abogado de la familia y enamorándose del hermano de su falso progenitor.

Mientras tanto, como estrella (o estrellita) del filme ha pasado su cuarto de hora con su galán en la ficción (Raúl-Oscar Valicelli). Solos en el living de la casona, vestida ella con un pijama de papá que le queda grande y bebiendo champagne con su presunto tío. Allí se considera la Cenicienta de una fábula que acabará a la medianoche, mientras admite su tendencia a "soñar". Y allí, en ese ámbito mágico, será servida por un equipo técnico con la mejor luz, la mejor fotografía, los mejores primeros planos, mientras dice sus parlamentos. Es, a no dudarlo, una "estrella" en formación[5].

Dos años más tarde, en 1943, Amadori narró otra fábula de la mansión, esta vez con una pareja deslumbrante, dueña de una química muy especial

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

–Amelia Bence, Pedro López Lagar–, recorriendo los decorados de la Sono como Clara Aguirre, una caprichosa chica rica, y Julio Ramos, un misterioso exiliado español que "es lo que parece" y "parece lo que no es". Al final se descubre que, aunque todo el mundo lo cree un republicano que ha escapado de la Guerra Civil Española, Ramos es en realidad un monárquico, con título y todo, que abandonó su patria no por política sino por amor. Y que además cuenta con un diploma concedido por la mismísima reina.

Esta historia tramposa pero entretenida fue titulada **Son cartas de amor**, a causa de un cofre de cartas de la protagonista, objeto de chantaje. Cartas que aunque se llaman "de amor", en verdad hablan "de dinero". También aquí la pareja central se exhibe en un balcón, luego de celebrar la Nochebuena con los "pobres" de la pensión, rodeada de flores, entre luces y sombras. Las estrellas dicen sus parlamentos románticos mientras la cámara parece acariciarlas logrando una atmósfera y una tersura singular. Los primeros planos acercan sus rostros a la platea, permitiendo así una mayor identificación. Estamos en 1943 y el sueño de la Cenicienta se modifica levemente.

La chica rica, vestida de novia, planta a un galán soso por un chantajista que no es tal y de quien se ha enamorado. El filme concluye en el balcón de las estrellas, esta vez unido a un ámbito más democrático, acorde con los tiempos que corren: el de la pensión familiar.

En general las estrellas que animaban los filmes de Amadori entre 1934 y 1943 no vivían en lujosas mansiones de ficción, sino que soñaban con entrar en ellas. Salvo en el caso de **Son cartas de amor**, en la cual Clara Aguirre, la citada chica rica, pasa de la mansión asexuada al balcón sexuado de la pensión, los héroes y heroínas de estas historias frecuentan desde el vamos espacios más humildes –los cuartos alquilados o ajenos– o laborales –oficinas, sets de filmación, cafés de la Boca, tiendas o escuelas–, y las peripecias de la intriga los/as llevan

Amadori con Ernst Lubitsch, hacia 1943, en Hollywood: *"¿Quién será este gordito?"*

enfrente:
Amadori con Libertad Lamarque, hacia 1939

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

a relacionarse con gente de plata ociosa u oportunos empresarios capitalistas.

Luis Sandrini (**Palabra de honor**, 1939; **El canillita y la dama**, 1938); Niní Marshall (**La mentirosa**, 1942; **Hay que educar a Niní**, 1941; **Carmen**, 1943), Paulina Singerman (**Luisito**, 1943), Libertad Lamarque (**Madreselva**, 1938; **Caminito de gloria**, 1939), Pepe Arias (**Maestro Levita**, 1937; **Napoleón**, 1940), en sus respectivos personajes, son el motor de la acción y generan la intriga, casi siempre mediante el juego con las identidades y la sustitución de roles.

El valor supremo siempre es el dinero, seguido por la fama y la gloria en el caso de los artistas, aunque todo el mundo se llene la boca hablando de amor. Inescrupulosos de toda laya acosan a los que tienen sus billeteras llenas y sus mansiones atiborradas de objetos para despojarlos y estafarlos. La misión de los héroes-heroínas/estrellas es defenderlos, aun a costa de su propia vida (**Palabra de honor**). Por supuesto, recibirán su recompensa mediante casamientos endogámicos, contratos ventajosos o regalos varios: los muebles para la boda perseguidos por Marshall en **Hay que educar a Niní**, y la casa de música que también Niní recibe al concluir **La mentirosa,** son ejemplos válidos.

Un enunciador explícito construye un enunciado fílmico para contraponer dos mundos –ricos terratenientes, empresarios *versus* empleados, terratenientes–. Abogados, falsos inspectores, sirvientes hipócritas y hasta auténticos maleantes conforman un mundo marginal en el cual se introduce el héroe/heroína pequeño burgués/a para alterar sus maniobras, salvar el patrimonio ajeno y, de paso, aniquilarlos[6].

El mundo de los empleados es gris, monótono, aburrido y sacrificado. Se ilumina sólo con las fantasías, a veces aportadas por el cine (el documental sobre los duques de Windsor en **Luisito**), por los propios sueños (**Soñar no cuesta nada**) o por la sustitución de una *vedette* famosa por una pobre cómica que canta muy bien (**Caminito de gloria**). Y aunque el poder máximo, a pesar de lo que se proclama, es el dinero y no el amor, si se tienen ambos mejor. En el fondo, las fábulas de Amadori promueven el consumismo a todo nivel. Y al abrirse el cofre de cartas, éstas jamás hablarán de amor.

El precio de la gloria

Vestido y maquillado como un "hombre del pueblo", un habitante de barrios populares, el astro Mario del Solar (Hugo del Carril) abandona el set de filmación y se introduce en un café del bajo, donde asiste a una función de títeres que manejan un viejo italiano y su hija, de buena presencia y mejor voz (Blanca-Libertad Lamarque).

Tales las primeras imágenes de **Madreselva** (1939), uno de los grandes éxitos de aquellos años. Cuando Lamarque firma contrato con la Sono, los Mentasti eligen a Amadori para dirigirla. Este concibe un libro con Ivo Pelay a partir de su tango *Madreselva*, compuesto con Canaro en los años '20, y de este libro sale un guión firmado por Oryazabal, empleado de Lumiton.

El argumento en sí es irrelevante. Trabaja con elementos crudos del folletín de la Novela Semanal, de donde se extrae la idea de la hermana mayor, con talento para la música y el canto, que renuncia al amor en favor de una hermana menor y por una promesa. Sin embargo, la dama renunciante se hace cargo de una gloriosa carrera en el teatro lírico y, aunque pierda el amor y las delicias del hogar, gana lo que en el film es valorizado desde el padre represivo hasta el último extra: el triunfo, los aplausos, el dinero, la buena vida, en síntesis, la gloria. Como dice la misma Blanca: "*lo que anhela todo artista*". Blanca deviene Gloria Selva. Y paga su precio. Pierde el amor por su carrera y todo lo que ella implica.

Amadori construye un relato impecable, sin ahorrar los primeros planos de las estrellas, en general cuando cantan (Lamarque, del Carril) y también cuando expresan sus emociones. La cámara repite un movimiento de acercamiento-alejamiento, que puede acabar en plano medio o en primer plano para subrayar la acción. Hasta se permite entrar en subjetiva en un salón, acompañando a la diva hacia un espejo, mientras los invitados a una fiesta se apartan a su paso, hasta que la imagen de Gloria Selva se refleja por fin en todo su esplendor.

Los planos subjetivos, no siempre elegidos por Amadori en sus productos, pasan a ser subjetivos irreales en la secuencia final, cuando Del Solar y Delia (la hermanita, Malisa Zini) se casan en la iglesia, con entrada triunfal de la novia y su séquito, picados desde arriba y desde abajo, y hasta primeros planos o planos detalle durante la ceremonia (en el intercambio de anillos). En el coro, la diva Gloria Selva canta y llora, con velo blanco, comparada con la mismísima virgen, hasta hundir su rostro en un gran ramo de flores. El espectador aprende que la gloria exige un precio y que nada, aun en el cine, es gratis[7].

Amadori repitió la fórmula de **Madreselva** en **Caminito de gloria** (1939), también con Lamarque, y en **Carmen** (1943), una parodia interpretada por Niní Marshall. En los tres últimos filmes es posible observar la dicotomía del personaje central femenino Blanca/Gloria Selva (**Madreselva**), Marta Rinaldi/Luisa Maraval (**Caminito**...) y Niní Rodríguez/Carmen la de Triana (**Carmen**). En todos los casos se opone la vida de barrio con destino de esposa-madre a la diva famosa y rica. La Madre y la Gloria (Selva).

Todas sueñan con el triunfo y la fama. La trayectoria de cada una va del sueño al logro del mismo (**Madreselva**), la fama mediante una identidad falsa (**Caminito de gloria**) y la fantasía onírica, golpe en la cabeza mediante (**Carmen**), de la que Niní Rodríguez despierta para integrarse a la realidad de la costurera teatral-ama de casa-espectadora.

"*Hace un momento era diva, era una mujer fatal, era Carmen la de Triana, y ahora dejé de soñar, yo sé lo que soy, lo que será toda mi vida y lo que quiero ser: una costurera porteña, humilde y tal vez, porque no, feliz*", dice Niní, autoproclamada Carmen la de Junín y Corrientes, al concluir **Carmen**.

Es posible soñar en el cine, pero hay que volver a casa a reanudar la vida común y corriente. El prestidigitador Amadori ejecuta un último truco mientras cae el telón.

Yo te lo arreglo todo

En 1937, con **Maestro Levita**, Amadori confeccionó otra fórmula eficaz y exitosa. Su estrella de turno era su capocómico favorito, Pepe Arias, con quien ya había probado suerte en sus dos primeras producciones, **Puerto Nuevo** (1934) y **El pobre Pérez** (1936), la primera de ellas codirigida con Mario Soffici[9].

Maestro Levita es un film que aparenta ser un homenaje al maestro rural, dispuesto a todo sacrificio por la educación y la salud de sus alumnos, jamás recompensado por el gobierno que en la práctica parece haber abandonado su escuelita, a la que todo le falta. Fundada por un tal Eduardo Lerena, heredada por su viuda Elena, la escuela depende de la beneficencia de la clase alta.

El personaje de la viuda (Mecha Ortiz) es presentado al principio como la rica frívola, liberada y desenvuelta, capaz de la burla cruel, pero evoluciona hasta convertirse en una santa, que muere en una epidemia por cuidar sin descanso a los enfermitos-alumnos de Levita.

En esta historia, la clase alta está compuesta por frívolos, decadentes y estafadores. Una fiesta de beneficencia en favor de las escuelas rurales evidencia ser una reunión celebrada en primer término para la diversión personal. La propia Elena casi es estafada por un novio que pretende casarse con ella para quedarse con su dinero y escapar con la mejor amiga de la viuda. Ambos son desenmascarados por Levita.

Este héroe capaz de "*arreglar todos los problemas ajenos*", se ocupa de alumnos poco brillantes y excesivamente infantiles, que llegan apenas hasta la tabla del dos y lo llaman Maestro Ciruela, entre otras ocurrencias. El propio Levita es corto, a pesar de sus máximas constantes respecto de la honestidad, o las buenas costumbres y Sarmiento, maestro inmortal. Inocente y crédulo, lleva la manía de la enseñanza hasta el extremo de considerar que "*enseña* (en cierto momento a los canillitas de la ciudad) *por que no ha aprendido a vivir*".

¿Y que es aprender para el enunciador de **Maestro Levita**?

Canillitas en torno a Levita que les enseña a leer en los diarios:

Chico primero: *-En la Rural se vendió una vaca por 35.000$*

Chico segundo: *-Vale más una vaca que un chico.*

Levita: *-Sí, pero si el chico es estudioso puede hacerse rico y tener estancias con así de vacas de 35.000$.*

Chico primero: *-Y entonces, ¿cómo usted que estu-*

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

dió, no tiene nada?.
Levita: *-Porque yo aprendí a enseñar, pero no aprendí a vivir* (en plano medio). *¿Ustedes no han visto que a los profesores de box, cuando suben al ring siempre les dan el pesto? Y los maestros de canto, ¿no son siempre todos afónicos? Pues lo mismo me pasó a mí. Yo me he pasado tantos años enseñando a vivir a los demás que no aprendí yo* (a primer plano).

Amadori y su equipo repitieron la fórmula en distintos productos menores, como **El canillita y la dama** (1938), **El haragán de la familia** (1939), **El Profesor Cero** (1941), un Sandrini y dos Arias, siempre con el héroe arreglalotodo desplazándose entre dos espacios: la lujosa mansión propia o los modestos cuartos alquilados; siempre con ricas herederas de por medio, de las que se enamoran sin esperanzas, ya que ellas prefieren abandonarlo por un tercero mucho más buen mozo, a quien como un objeto más se llevan a la mansión[10].

Vale la pena destacar **Napoleón** (1940), centrado en la figura de un mozo de cabaret sin familia (otra vez Pepe Arias), que compra con sus ahorros la pensión donde comparte el techo con un grupo de coperas, las adopta como sus hijas y se convierte en padre postizo. Al creer que va a morir, cumple los sueños de las chicas, que quieren dejar esa vida o casarse. Y acaba atrapado en su propio ensueño, brindando con champagne en una pensión que, como por arte de magia, termina pareciéndose a un set de filmación, con todo el elenco reunido festejando el fin del rodaje.

Napoleón es el arreglalotodo que a pesar de predicar los valores del ahorro y la austeridad, termina gastando todo su dinero o regalándolo al saber que le quedan pocos meses de vida. Cuando el diagnóstico se revela erróneo, es salvado de la ruina por una ex-copera, casada mediante la farsa del *pater familia* con un estanciero comprensivo, quien le devuelve la pensión con la plata del marido, haciendo posible el brindis final.

En este film curioso, que parece decir, en el estilo propio de su director, que en el cine todos los sueños son posibles por obra de la magia, Amadori, narrador preferentemente objetivo, recurre a planos subjetivos que buscan la empatía del espectador y se centran en las figuras de las coperas, a las que el enunciador sirve con deleite[11]. Y de pintura de ambientes costumbrista –el cabaret, la pensión– el film deviene una nueva fábula.

Señores y señoritas

Casi inmediatamente después de **Napoleón**, Amadori, que ya había trabajado con Niní Marshall en **Hay que educar a Niní** (1941), volvió a utilizarla en **Orquesta de señoritas** (1942), un film que contiene todos los elementos propios de la fórmula héroe arreglalotodo: situaciones farsescas, sustitución de roles, ciudad corrupta, campo purificador, personajes que hablan de orden, moralidad y amor, mientras practican todo lo contrario, poniendo al dinero en primer plano.

Como siempre Niní, en este caso directora de una orquesta de señoritas en café de barrio incierto, también actúa en función de los demás, tratando de sacar una tajada de toda la confusión, pero apoderándose del film poco a poco.

Aunque la dirección es de Amadori, sobre guión de Conrado de Koller y Ariel Cortazzo, hay que sospechar que el ritmo ágil, los chistes verbales y los gags constantes pertenecen a la cosecha de Marshall, que solía escribir sus propios diálogos en el cine.

Omnipresente en su doble rol Niní/Giovannina Riegadera, la actriz se las ingenia no sólo para lograr que el tío del campo termine por firmar el cheque, regalo de boda a su sobrino casado con una de las señoritas de la orquesta, concediéndole además un cargo como representante en la ciudad de su fábrica de velas, sino también para tergiversar las mismas intenciones del enunciador, arrebatándole la fórmula, la galera de mago y "arreglándolo todo a gusto y paladar".

El enunciador predica el orden y la moralidad, en la figura del hipócrita tío del campo, a cargo de Francisco Alvarez, que aparenta de día lo que no hace de noche. Pero en **Orquesta...** hay un límite marcado por el escenario –zona de los cómicos–, donde todo puede cambiarse, desordenarse y ser más auténtico. Aunque Niní diga en la primera secuencia del filme: "*Que desafinen en la orquesta pase, pero en la vida no se los voy a permitir*", lo que se lee al final es "*Que desafinen en la vida, pase, pero en la orquesta no se lo voy a permitir*". Y el espectador es convocado como divertido cómplice.

En **Orquesta...**, la estrella, como Norma Desmond, acaba quedándose con la película y devora al director, que en un inesperado *cameo* hasta la observa desde una de las mesas del café La Azucena. Pero como Marshall es generosa, dedica "su" producto a los cómicos, valorizando su tarea diaria (pase lo que pase, la orquesta de señoritas sigue tocando y su directora mientras arregla entuertos, la dirige), respetando sus elecciones y modificando la misma estructura del conjunto artístico-musical: si bien la chica de la mandolina (una muy joven Zully Moreno) se casa, se retira y pasa a integrar el *status quo* del ama de casa mantenida, tres nuevos integrantes masculinos (el hermanito, el maestro de música y el admirador del café) entran a al orquesta, alterando, desordenando y sexualizando el espacio propio. Literalmente expulsados en la figura del tío el orden y la moralidad, el escenario se mantiene como ámbito intocable al que se debe defender, y en él se exhiben, se expresan y existen los cómicos, los músicos de la orquesta que acaba siendo "*de señores y señoritas*".

En un epílogo singular, la cámara enfoca un cartel donde se lee "Gran conjunto Sinfónico Lisístrata". Mientras se escucha la misma música que acompañaba los títulos al comienzo. La cámara se centra en el personaje del admirador forzudo tocando la flauta, se aleja y aparece el hermanito con el violoncelo y el profesor de música con el acordeón, los tres rodeados por el conjunto de señoritas. Vestida con un traje blanco con blusa de lentejuelas negras, una Niní radiante dirige a todos, y a cada hombre en especial. Panorámica de la orquesta y ... Fin.

Casi podría decirse que **Orquesta de señoritas** es más una película de Niní Marshall que un film de Amadori. A decir verdad, y gracias al admirable histrionismo de la estrella, una verdadera carta de amor.

Notas

1. Este artículo surgió a partir de un trabajo sobre *Cine Argentino 1933-1943*, que está siendo realizado por un equipo conformado por Paula Félix-Didier, Mónica Landro, Abel Posadas y quien esto escribe.

2. Según la revista *Film* del 15 de junio de 1941, Luis César Amadori se convertía en propietario exclusivo del Teatro Maipo para esa fecha.

3. Al hablar de este realizador hay que tener en cuenta los productos de la Metro de comienzos de los años '30.

4. Desde las reseñas de **Los martes orquídeas**, Mirtha Legrand fue comparada con Deanna Durbin –cfr. *Revista Film* (25 de julio 1941). En calidad de tal y junto con su hermana Silvia fue utilizada por Amadori-Argentina Sono Film también en **Claro de luna** (1942).

5. Estos productos de la instancia narrativa Sono contaban con un calificado elenco al servicio de las estrellas: Alberto Etchebehere en la fotografía, Mario Maurano en la música y Jorge Garate en el montaje son tres nombres que no pueden dejar de mencionarse.

6. Los términos *enunciador*, *enunciatario* y *enunciado* están utilizados aquí según lo propuesto por Francesco Casetti en *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, Colección Signo e Imagen, 1996.

7. *Ibid* (6). Por su parte, la definición que Christian Metz da sobre sintagma descriptivo en su *Ensayos sobre la significación en el cine*, Barcelona, Planeta, 1973, bien puede aplicarse a la imagen final de la diva que se transforma por relación espacial en un *spot* publicitario.

8. La codirección resulta más que evidente en **Puerto Nuevo** (1934). El *travelling* dedicado a Alicia Vignoli, que se interna entre la miseria de los *atorrantes* no tiene nada que ver con Amadori. Este se dedicó, más bien, a los números musicales.

9. Dentro del armado del relato del film *standard*, a Amadori le corresponde el haber sabido usar a las estrellas por medio del plano de interpelación: se seduce al enunciatario mediante el brillo y al propio tiempo se lo interroga sobre la identidad de quien vende el producto.

10. Por desgracia, estas manufacturas entran en lo que Christian Metz denomina "*gramatical y semánticamente incorrectas*" (*ibid.*6), no sólo en cuanto a banda de imágenes, sino también por las incoherencias en la banda sonora.

11. Cualquiera puede ver que en la secuencia final , la escalera de la pensión ha desaparecido. La actriz Victoria Cuenca abre la puerta como si entráramos a un set de filmación y descubrimos allí a todo el elenco reunido festejando. No es un error: en ese aspecto Amadori era un perfecto conocedor del público.

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

cable

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

La selección de títulos obedece a tres criterios de prioridad, aunque ninguno de ellos es excluyente:

a) Que el material pueda verse en idioma original, ya sea con subtítulos o mediante la opción *sap*.

b) Que su duración original no esté alterada. Es increíble la cantidad de material que en la programación oficial de los canales viene con el aviso "Este programa ha sido modificado para que su contenido sea apto para todo público".

c) Que sobre gustos no hay nada escrito.

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

Producción
María Eugenia Lara

Imperdibles

A.K. (Francia, 1985) de Chris Marker. Film and Arts, miércoles 31, 20:00hs. 70'. *Este magnífico documental pudo ser apenas el* making of **Ran**, *pero la realización de Marker, maestro del género, lo convierte en un film de visión imprescindible. Ideal para borrarse de la cena familiar de fin de año.*

Dama por un día (*Lady for a Day*, 1933) de Frank Capra. Bravo, lunes 22, 6:30 y 17:30hs. 96'. *Uno de los primeros verdaderos clásicos que produjo el cine norteamericano sonoro, infinitamente superior a la* remake *que el propio Capra dirigió en 1961.*

El dorado (*Idem.*, 1967) de Howard Hawks. Bravo, domingo 21, 6:30 y 12:00hs. 126'. *Remake de* **Río Bravo** *en clave semi-paródica. John Wayne manco y Robert Mitchum con muletas valen por toda una cuadrilla de asesinos. Falta una presencia femenina como la de Angie Dickinson, pero James Caan es más eficaz que Ricky Nelson.*

Huracán de pasiones (*Key Largo*, EE.UU.-1948) de John Huston. Bravo, jueves 18, 22:00hs. 101'. *Bogart, Bacall, Edward G. Robinson, Lionel Barrymore y Claire Trevor se sacan chispas en este estupendo film noir. Por si hiciera falta más, fue escrito por Richard Brooks, tuvo música de Max Steiner y fotografía del maestro Karl Freund. ¿Qué talco?*

Más allá de la gloria (*The Big red One*, EE.UU.-1980) de Sam Fuller. Cinemax, sábado 13, 8:15hs. 113'. *Obra maestra autobiográfica. Cuando Stanley Kubrick estrenó* **Full Metal Jacket** *y la crítica argentina la recibió como "la mejor película de guerra de todos los tiempos", muchos se preguntaron "¿Cómo? ¿Y* **Más allá de la gloria***?".*

Ugetsu (*Ugetsu monogatari*, Japón-1953) de Kenji Mizoguchi. Film and Arts, miércoles 31, 23:05hs. 96'. *Este relato de fantasmas, clásico del cine japonés, es perfecto para desconectar el teléfono y consolidar así la decisión de borrarse de la cena familiar de fin de año. El film requiere concentración y los petardos pueden molestar, de manera que conviene verlo con poderosos auriculares.*

¡Vámonos con Pancho Villa! (México, 1935) de Fernando de Fuentes. Bravo, sábado 27, 22:00hs. *Formidable film épico realizado con sorprendente seguridad por de Fuentes, con varios años de adelanto sobre el resto del cine de su país. Una de las pocas grandes películas sobre la Revolución Mexicana.*

Recomendables

Assunta Spina (*Idem.*, Italia-1948) de Mario Mattoli. Bravo, lunes 22, 14:00 y 21:00hs. 75'. *Clásico melodrama del cine italiano y paradigmático trabajo de la Magnani.*

La calle sin retorno (*Street of No Return*, Francia/Portugal-1989) de Sam Fuller. CVSAT, martes 23, 22:00hs. *Ver dossier.*

Centenario del cine: Cine japonés (*Century of Cinema: Japanese Cinema*, Inglaterra/Japón-1995) de Nagisa Oshima. Film and Arts, viernes 26, 21:30hs. *Lo que Oshima cree que vale la pena del cine de su país es realmente digno de verse. Esperemos que no la pasen en japonés sin subtítulos, como la última vez.*

Giordano Bruno (*Idem.*, Italia-1973) de Giuliano Montaldo. Bravo, viernes 19, 22hs. *Tensa reconstrucción de los últimos años de vida de Bruno, muy apoyada en el trabajo protagónico de Gian-Maria Volonte. En Buenos Aires estuvo prohibida durante una década.*

Lucio Flavio, el pasajero de la agonía (*Lucio Flávio, o passageiro da agonia*, Brasil-1977) de Héctor Babenco. Fox, martes 16, 9:30hs. *Segundo largometraje del realizador argentino. Ver* Film *29.*

La mano del extraño (*The Stranger's Hand*, Inglaterra/Italia-1954) de Mario Soldati. Film and Arts, domingo 28, 2:30, 10:30 y 18:30hs; martes 30, 23:30hs; miércoles 31, 15:30hs. *Estupenda intriga sobre relato de Graham Greene, con Alida Valli, Trevor Howard, Richard Basehart y un extraordinario Eduardo Ciannelli. Durante años fue una curiosidad de cineclubistas, imposible de conseguir en video o de ver por TV.*

Sin pasar por el cine

Dead Presidents (1995), de los hermanos Hughes. HBO, miércoles 31, 22:15hs. 119'. *Segundo film de los jóvenes realizadores negros de la imponente* **Menace II Society**. *Las críticas lo han glorificado con generosidad.*

Searching for Bobby Fischer (1993) de Steven Zaillian. I-SAT, viernes 26, 22:45hs. 110'. *Opera prima de Zaillian, sobre historia real de un ajedrecista precoz. A Maltin le gusta mucho más que, por ejemplo,* **Taxi Driver**.

Tank Girl (1995) de Rachel Talalay. Cinecanal, jueves 18, 22:00hs; domingo 28, 23:55hs. 104'. *Divertida adaptación del cómic homónimo, políticamente incorrecta y saturada de ideas. Éstas no siempre resultan pero las que lo hacen, alcanzan.*

Todos a la cárcel (España, 1993) de Luis G. Berlanga. Fox, sábado 27, 10:00hs. 95'. *Uno de los últimos films del maestro español, coherente en tono con lo mejor de su obra.*

Ciclos posibles

Michael Powell x 5

Cinco hombres (*49th Parallel*, Inglaterra-1941) Film and Arts, martes 23, 21:30hs, miércoles 24, 5:00, 12:00 y 13:30hs. 107'.

The Life and death of Colonel Blimp (Inglaterra, 1942) Film and Arts, sábado 27, 23:00hs; domingo 28, 15:00hs. *Ver* Film *nº 29.*

Narciso negro (*Black Narcissus*, Inglaterra-1946) Film and Arts, sábado 20, 22:00hs; domingo 21, 6:00 y 14hs. 99'.

Las zapatillas rojas (*The Red Shoes*, Inglaterra-1948) Film and Arts, jueves 25, 20:00hs; viernes 26, 4:00 y 12hs. 133'.

El pimpinela escarlata (*The Elusive Pimpernel*, Inglaterra-1950) Film and Arts, miércoles 24, 0:00, 8:00 y 16hs. 109'.

Tres rostros para el miedo (*Peeping Tom*, Inglaterra-1960) Film and Arts, miércoles 24, 20:00hs; jueves 25, 4:00 y 12:00hs. 109'.

Las primeras cuatro fueron hechas en colaboración con Emeric Pressburger; la última supuso para Powell el escarnio universal y sólo los años la rei-

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

vindicaron. Todas alcanzan la categoría de imperdibles.

Cine argentino

Donde mueren las palabras (1946) de Hugo Fregonese. Space, viernes 19, 16:30hs. *Ópera prima de un realizador de primera línea -había sido codirector de* **Pampa bárbara**- *y uno de los trabajos de equipo más consistentes de Artistas Argentinos Asociados. Contribuciones del músico Juan José Castro, la coreógrafa Margarita Wallman y la máscara de Enrique Muiño, más la fotografía de José María Beltrán.*

Gente en Buenos Aires (1974) de Eva Landeck. Volver, martes 30, 23:30hs. *Película que no merecería haber caído en el olvido. Exenta de énfasis y con solvente manejo de la narración, una mirada sobre los jóvenes de aquella generación del '70.*

La hora de María y el pájaro de oro (1975) de Rodolfo Kuhn. Space, jueves 18, 13:15hs. *La puesta en escena supera con creces el guión de Eduardo Gudiño Kieffer y ejerce una curiosa fascinación sobre el espectador. Dora Baret intenta devorar, literalmente, a Leonor Manso.*

El loco Serenata (1939) de Luis Saslavsky. Volver, martes 16, 12:00hs. *Subversión del tiempo y del espacio en este intento de Saslavsky por utilizar a Pepe Arias en un rol diferente.*

Paula cautiva (1963) de Fernando Ayala. Volver, lunes 15, 23:30hs. *Una muestra del final del sueño frondizifrigerista, que sigue en pie a pesar de las debilidades del guión de Ayala y Beatriz Guido. Con Susana Freyre y Orestes Caviglia en memorables interpretaciones.*

Shunko (1960) de Lautaro Murúa. Volver, lunes 15, 10:30hs. *Sorprendente ópera prima del talentoso Murúa, con guión de Augusto Roa Bastos y basada en la novela de Jorge W. Abalos. Una de las pocas películas argentinas de la época que lanza una mirada lúcida sobre el interior del país.*

La trampa (1949) de Carlos H. Christensen. Volver, martes 16, 23:30hs. *La excelente fotografía de Alfredo Traverso al servicio de un efectista Christensen: para observar el momento en que Zully Moreno descubre* Algo horrible en la leñera *(Anthony Gilbert), es decir, el cadáver de Juana Sujo, gentileza del gatuno George Rigaud.*

Series

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

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

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 19hs.

***Más allá de la gloria* (*The Big Red One*, 1980), de Samuel Fuller**

Día x día

sábado 13
Más allá de la gloria (Cinemax, 8:15hs)

lunes 15
Shunko (Volver, 10:30hs); **Paula cautiva** (Volver, 23:30hs)

martes 16
Lucio Flavio, el pasajero de la agonía (Fox, 9:30hs); **El loco Serenata** (Volver, 12:00hs); **La trampa** (Volver, 23:30hs)

jueves 18
La hora de María y el pájaro de oro (Space, 13:15hs); **Tank Girl** (Cinecanal, 22:00hs); **Huracán de pasiones** (Bravo, 22:00hs)

viernes 19
Donde mueren las palabras (Space, 16:30hs); **Giordano Bruno** (Bravo, 22:00hs)

sábado 20
Narciso negro (Film and Arts, 22:00hs)

domingo 21
Narciso negro (Film and Arts, 6:00 y 14:00hs); **El dorado** (Bravo, 6:30 y 12:00hs)

lunes 22
Dama por un día (Bravo, 6:30 y 17:30hs); **Assunta Spina** (Bravo, 14:00 y 21:00hs)

martes 23
Cinco hombres (Film and Arts, 21:30hs); **La calle sin retorno** (CVSAT, 22:00hs)

miércoles 24
Cinco hombres (Film and Arts, 5:00, 12:00 y 13:30hs); **El pimpinela escarlata** (Film and Arts, 0:00, 8:00 y 16:00hs); **Tres rostros para el miedo** (Film and Arts, 20:00hs)

jueves 25
Tres rostros para el miedo (Film and Arts, 4:00 y 12:00hs); **Las zapatillas rojas** (Film and Arts, 20:00hs)

viernes 26
Las zapatillas rojas (Film and Arts, 4:00 y 12:00hs); **Centenario del cine: Cine japonés** (Film and Arts, 21:30hs); **Searching for Bobby Fischer** (I-SAT, 22:45hs)

sábado 27
Todos a la cárcel (Fox, 10:00hs); **¡Vámonos con Pancho Villa!** (Bravo, 22:00hs); **The Life and death of Colonel Blimp** (Film and Arts, 23:00hs)

domingo 28
The Life and death of Colonel Blimp (Film and Arts, 15hs); **La mano del extraño** (Film and Arts, 2:30, 10:30 y 18:30hs); ; **Tank Girl** (Cinecanal, 23:55hs)

martes 30
La mano del extraño (Film and Arts, 23:30hs); **Gente en Buenos Aires** (Volver, 23:30hs)

miércoles 31
La mano del extraño (Film and Arts, 15:30hs); **A.K.** (Film and Arts, 20:00hs); **Dead Presidents** (HBO, 22:15hs); **Ugetsu** (Film and Arts, 23:05hs)

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

Show Room: Pizzón 1335 Capital Federal Argentina • Main Office: 2785 NW 82nd Ave. Miami Florida 33312.

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

TODOS SOMOS IGUALES.
LA DIFERENCIA ESTA EN LOS DETALLES.

STONE
JEANS PHILOSOPHY

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

Eastman

EXR

FILM

SYSTEM

BY KODAK

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