Film



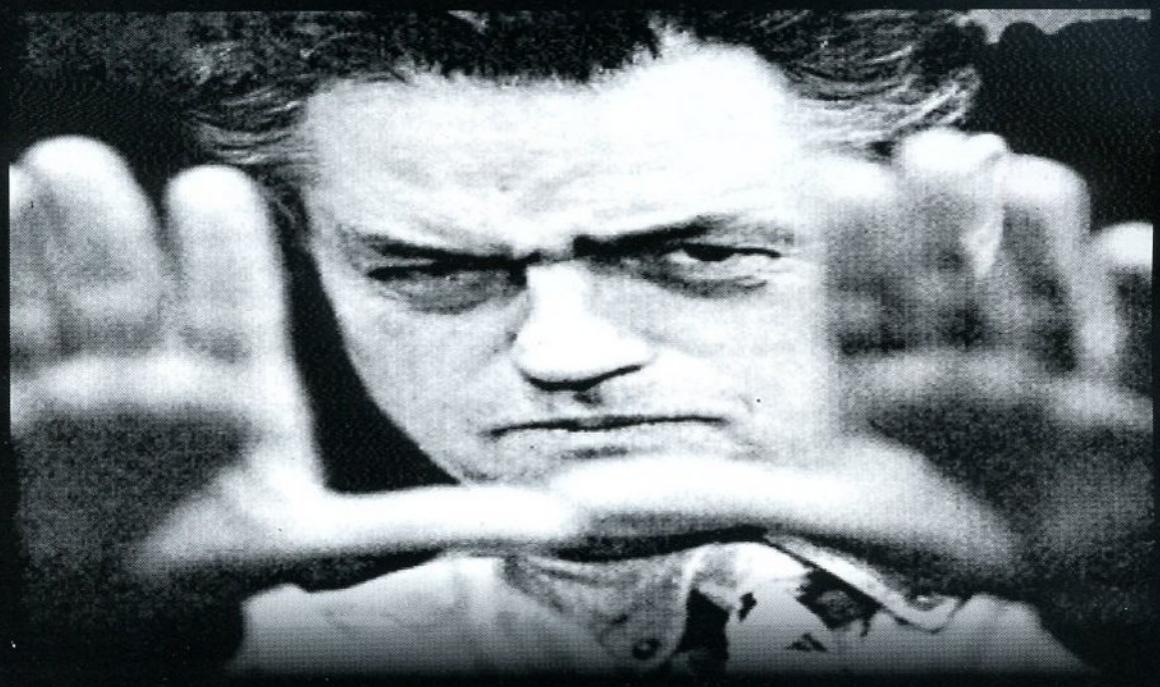
ANTO ERS
MÁS NUBES
ENTR
JOHN
CINE
PICA
UNCI
MÁS
ZUBARRY
CORTÁZAR
TABBIA

DOSSIER
SPAWN
LOBO SOLITARIO
BLAKE & MORTIMER
BATMAN
THE FLASH
DYLAN DOG

COMICS Y CINE

DEV. NRO. : 2859 FECHA: 05/08/98
VENDEDOR : 71 CASAMAYOR
IMP.BRUTO : $ 341.80
IMP.NETO : $ 239.26
0000000028592 00000
00033 9 999999 058257
FILM
DISA S.A. $ 7.00

Film33 Año 6 Abril/Mayo 98 Uruguay $40 Chile $2.000 Paraguay 10.000GS $7



Primer plano

de tu talento.

CARRERA DE DIRECCION DE CINE

Título Oficial (3 años)

CARRERA DE GUIÓN

(3 años)

- **Prácticas constantes en Fílmico y Video**
- **Completo equipamiento y materiales por alumno**
- **Docentes de primer nivel**
- **Conexiones con el medio**
- **Becas y pasantías**
- **Seminario introductorio gratuito**

Abierta la inscripción
Desc. 30% hasta el 06/03

cievyc

Cochabamba 868 - Capital
Tel.: 307-6170/7297

◆ SENIOR

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

Sumario

6 **Malón**

La cicatriz, de Steve Sekely, cine interactivo y música.

10 **Antonioni - Wenders**

Más allá de la nubes, un film singular, compuesto a cuatro manos en cuatro episodios hace ya casi cuatro años, se estrena finalmente en Buenos Aires. María Fasce asistió a su presentación en París y Alvaro Buela lo reseña desde Londres.

16 **John Sayles**

El realizador independiente estuvo en Buenos Aires para presentar **Hombres armados**. Diego Curubeto tuvo veinte minutos para dialogar con él sobre el film, pero también sobre Roger Corman y William Castle.

20 **Cine Argentino**

Tras mucha demora se estrena la extraordinaria **Picado Fino** de Esteban Sapir. Carlos Salgado vuelve a verla y conversa con el realizador. Además lo mejor de las XX Jornadas de Uncipar en Villa Gesell, reseñadas por Fernando Martín Peña.

28 Dossier **Historieta y cine**

Aunque la relación entre ambas expresiones siempre fue muy fluida, da la impresión de haberse incrementado con propuestas impensables hasta hace poco tiempo atrás. Elvio Gandolfo se inspira en Scorsese para formular algunas reflexiones sobre el tema; Fabio Blanco examina los casos de **Spawn** y **Blake y Mortimer**, viaja al Lejano Oriente para rescatar la saga del **Lobo y su Cachorro**, y además repasa los dos primeros **Batman**, **Rocketeer**, **The Flash** y la nueva encarnación de **El Fantasma**. Los méritos de **Barb Wire** y **Tank Girl** son minuciosamente observados y descriptos por Diego Curubeto, mientras Bettina Lippenholtz se confiesa enamorada de **Dylan Dog**.

50 **Tabbia**

Algunas notas sobre John Cassavetes, escritas por Alberto Tabbia y compiladas por Edgardo Cozarinsky, anticipan un ciclo retrospectivo de inusuales carcterísticas.

54 Cine y literatura argentina **Julio Cortázar**

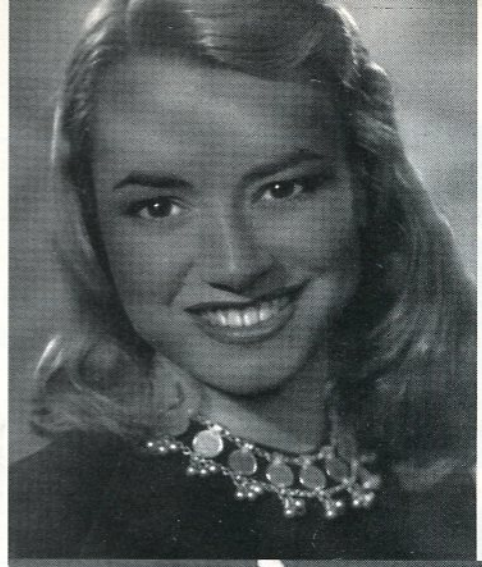
Una crítica sobre **Los olvidados** por Julio Cortázar, rescatada por Jorge M. Couselo. Ilustró Sabat, especialmente para **Film**.

58 **Clásicos Nativos**

En **Plaza de Almas** regresa al cine Olga Zubarry, después de demasiados años. Abel Posadas hilvana recuerdos

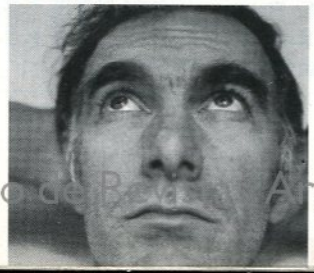
64 **Cable para mayo**

Cine y series para atravesar mayo, que viene fresco. En junio volveremos y seremos mensuales.









Film33

Abril/Mayo '98

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

DVD VIDEO

CURSOS DE
CINE PARA
ESPECTADORES

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
Fabio Blanco
Alvaro Buela
Jorge Miguel Couselo
Edgardo Cozarinsky
Diego Curubeto
Octavio Fabiano
María Fasce
Elvio E. Gandolfo
Fernando Kabusacki
María Eugenia Lara
Bettina Lippenholtz
Raúl Manrupe
Abel Posadas
Hermenegildo Sábat
Carlos Salgado
Alberto Tabbia

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:
Dylan Dog

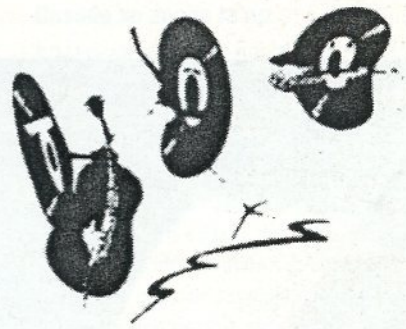
en la página anterior:
Olga Zubarry, The Flash, Michelangelo Antonioni- Wim Wenders y John Sayles

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

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

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

LIBRERIA ENTELEQUIA

"Una librería hecha a tu medida"



Comics - Cine - Música - Ciencia Ficción - Horror
Fantasía - Erotismo - Figuritas - Magic
Posters - Remeras - Maquetas - Muñecos
CD Rom - Playstation - Literatura

Talcahuano 470 • (1013) Cap. Fed.
Lunes a sábados de 10 a 20 hs.
Tel.: 371-0886

Juramento 2584 • (1428) Cap. Fed.
Lunes a sábados de 10 a 20 hs.
Tel.: 788-4521

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

clásicos pintar con luz

Sobre *La cicatriz*, de Steve Sekely
por Fernando Martín Peña



Hace pocos meses se editó por primera vez en los Estados Unidos **La cicatriz**, un *film noir* que la productora Eagle-Lion realizó en 1948. Muchos estudiosos hicieron entonces un descubrimiento que los cinéfilos argentinos ya habían hecho hace años: gracias al buen gusto de coleccionistas como el gran Alfredo Li Gotti, **La cicatriz** circuló en 16mm durante décadas por los cineclubes porteños. El año pasado, una copia del film fue comprada por la Filmoteca Buenos Aires y algo después el sello Época transcribió esa copia a video y la editó, permitiendo ahora que cualquiera pueda tenerla en su casa y sentirse un descubridor.

Como varios otros títulos de la serie negra que la Eagle-Lion produjo a fines de la década del '40 por iniciativa del ejecutivo Brian Foy (ver **Film** 29) **La cicatriz** es de una calidad excepcional y ejemplifica la poderosa influencia cinematográfica del Imperio Austrohúngaro, cuna del director Steve Sekely, del fotógrafo John Alton, y del actor Paul Henreid. Aunque habrá quien prefiera recordarlo como el galán de Bette Davis en **La extraña pasajera** (*Now, Voyager*, Irving Rapper-1942), Henreid alcanzó la inmortalidad por interpretar en **Casablanca** a Victor Laszlo, el líder de la resistencia que comparte a Ingrid Bergman con Humphrey Bogart y depende de él para escapar de los nazis. Quizá como un guiño a ese rol, Henreid denominó "Victor Bartok" a uno de los dos personajes que interpreta en **La cicatriz**, aportando así otro toque húngaro a la historia.

El otro personaje de Henreid en el film es su protagonista, John Muller, un maleante con *background* universitario y afición a la psicología. Como otros films de la Eagle-Lion, **La cicatriz** empieza en

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

la cárcel e introduce a su personaje principal por intermedio de un narrador en *off*. Muller acaba de cumplir su condena, se reúne con antiguos colegas e impulsa un golpe audaz a un garito, propiedad de un gángster importante. Implacable, el gángster hace perseguir y eliminar a todos los miembros de la banda de Muller, quien, mientras tanto, se refugia en el anonimato de un empleo oscuro. Un día descubre providencialmente que tiene un sosías en la persona de Victor Bartok, exitoso psicoanalista: el único rasgo que los diferencia es una cicatriz en la mejilla. Sabiéndose acorralado, Muller decide matar a Bartok y asumir su identidad, sin calcular que, en el cine de influencia europea, el destino no suele jugar a favor de tales decisiones.

La luz es para todos

En ocasión al *dossier* sobre cine negro publicado en el número 29 de **Film** se destacó como corresponde la importancia que tuvo el fotógrafo John Alton en la consolidación de la imagen del género. Alton, que pasó varios años de su larguísima vida en Argentina e hizo aquí sus primeros milagros con el blanco y negro, fue tan autor de los films que fotografió como sus respectivos directores, imprimiendo un estilo que desplegó todo su potencial dentro de los confines del *film noir*. Ese estilo se vincula fácilmente al expresionismo pero contuvo además una particular manera de valorar la incidencia de la luz artificial, de enriquecer la composición de cada plano con sombras que aportaban clima pero además vestían el decorado y ayudaban a ocultar la modestia de los presupuestos. Aunque ganó un Oscar por la fotografía en colores del ballet final de **Sinfonía de París** (*An American in Paris*, Vincente Minnelli-1951), Alton no duró mucho tiempo en los grandes estudios y se encontró trabajando pronto en el cine independiente de clase B, donde terminó por aportar lo mejor de su obra. Parece que era expeditivo y sumamente económico, y que con dos faroles sabía cómo proporcionar el *look* de una producción *standard* a un film de costo ridículo. Esa capacidad le complicó la vida con los sindicatos de los estudios pero lo volvió invalorable para los productores que trabajaban por su cuenta y con pocos recursos.

En **La cicatriz** su presencia es fundamental, porque, como en muchos films de Fuller, la superficie de la trama desafía constantemente la suspensión de la incredulidad para priorizar el impacto de determinadas situaciones emotivas. La riqueza de la imagen de Alton cubre en este caso ya no sólo los posibles vacíos escenográficos sino también los dramáticos: para este film casi exclusivamente nocturno, cuyo tema gira alrededor de un hombre que vive para sí mismo, que asume la identidad de otro y que finalmente quiere recuperar la propia, Alton se vale de cada plano para potenciar la subjetividad del protagonista e incrementar así la impresión de pesadilla culpable que se va imprimiendo en el cerebro del espectador. Subrayando la importancia de la mirada del otro sobre la apariencia propia, la cámara toma el punto de vista de Muller –escamoteando su imagen al espectador– las dos veces que ingresa a la oficina de Bartok y se finge éste, engañando incluso a su secretaria-amante (Joan Bennett). En cambio, lo mantiene en cuadro lo más expuesto posible en una escena magistral y prácticamente muda, en la que Muller, oculto sólo tras un modesto bigote, se ve obligado a cargar nafta y revisar el automóvil de los dos pistoleros que lo buscan para matarlo y pueden reconocerlo en cualquier momento. Sobre el final, Muller abofetea a Joan Bennett y la cámara por única vez toma el punto de vista de ella en una subjetiva dinámica, que recibe el bofetazo y a la vez revela fugazmente a Muller desencajado por la ira, convertido en un monstruo de egoísmo y furia. Esa explosión es importante porque resulta benéfica: Muller comprende que va a perder a Bennett y retrocede para recuperarla con una promesa que implica una transformación interior y real, superadora de la transformación aparente lograda con el cambio de identidad. Después de esa promesa Muller deja de fingirse Bartok pero pronto descubre que ya no puede volver a ser Muller: es muy adecuado que al final el pobre Paul Henreid quede reducido a un cuerpo anónimo, pisoteado por una multitud que no repara en su presencia.

Cuando se apaga la luz

En la escena del asalto inicial al garito la luz ingresa de manera explícita a la narrativa porque el éxito del plan depende de que uno de los cómplices de Muller la apague a tiempo y permita la fuga de todos. El sitio ya es ominoso porque está iluminado con lámparas bajas, próximas a las mesas de juego, que le permiten a Alton dejar en sombras el tercio superior de todos los planos de esa escena. Cumplido el robo, la luz no se apaga a tiempo y son de una tensión indescriptible esos instantes de demora, mientras Muller contempla impotente las lámparas del lugar y procura mantener el control de una situación que se le va de las manos.

Alton deja otras marcas de fábrica en el film. Iluminando siempre con un profundo sentido del espacio, el fotógrafo logra que cada decorado tenga su peso particular y les agrega dimensión fingiendo, por ejemplo, la presencia de la calle tras una ventana, con la luz de los faros de un automóvil que pasa, o la de un farol que, cuando un personaje se va y apaga la lámpara, se cuela en ese interior y lo llena de sombras. De hecho, Alton parece especialmente empecinado en incluir las fuentes de luz de cada plano como un elemento fuerte de la composición: todo tipo de lámparas, tubos, neones y veladores entran en cuadro como si fueran la rúbrica del fotógrafo, así como lo es también su manera de utilizar los espejos (la imagen especular es crucial en este film) y sobre todo de las persianas: todo el mundo tiene persianas rebatibles en las películas que ilumina Alton.

Es posible que en esta oda a John Alton vaya implícita cierta injusticia para con el realizador Steve Sekely, pero lo cierto es que sus méritos como narrador son más difíciles de evaluar porque la mayor parte de su filmografía es inconseguible. Es



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

más sencillo hablar de la influencia de Alton, o incluso de la de Paul Henreid, que además produjo el film, demostrando inquietudes que más adelante lo llevarían a la realización. De todas maneras, **La cicatriz** está tan llena de ideas que Sekely merece un voto de confianza. El asesinato de Bartok, indicado por la radio que deja de funcionar y la palabra *Stop* en la bandera de un semáforo, es un ejemplo de excelente cine, pero hay una idea, en particular, que impresiona por prematura ya que reapareció asimilada (por lo menos de manera ostensible) recién dos décadas después. Cuando Muller, convertido en Bartok, sale de su consultorio y descubre inesperadamente a su hermano en la sala de espera conversando con Joan Bennett, el impacto en él aparece representado por cuatro tomas sucesivas, muy breves (unos dieciséis fotogramas cada una), que van aproximándose a su rostro. El efecto es extraño y supera al que podría haberse logrado con un simple *travelling* rápido, porque el movimiento es virtual: no está en ninguno de los planos, pero aparece "fabricado" por el montaje sucesivo de los cuatro. El recurso fue utilizado notoriamente por Steven Spielberg, primero hacia el rostro de Dennis Weaver en **Reto a muerte** (*Duel*, 1971) y después hacia el de Roy Scheider en **Tiburón** (*Jaws*, 1975), en ambos casos con la intención de concentrar una gran tensión.

Luz de tus negras pupilas

También deben señalarse como un típico aporte de Alton los primeros planos femeninos que, a falta de luz artificial visible, resaltan audazmente el brillo de los ojos casi hasta el límite de lo aceptable. A propósito de las mujeres en el film, habría que decir además que Sekely-Henreid-Alton aprovecharon la relativa impunidad de la clase B para hacer su película un poco más audaz de lo que en equella época se permitía.

En cuanto sale de la cárcel, Muller es recibido por sus cómplices con una señorita cuya expresión no permite dudas con respecto a la naturaleza de sus servicios. Después, tampoco hay dudas de que Bennett se acuesta con Bartok, así como luego lo hace con Muller, sin que ello la degrade moralmente como personaje, como solía pasar en el cine de Hollywood en ese entonces. Pero en este sentido la escena más sugestiva es aquella en la que Muller descubre con alegría que la novia de Bartok no es una gorda aburrida sino una rubia espectacular (Leslie Brooks) de la que podrá gozar con la misma impunidad con la que goza de sus otros bienes.

La cicatriz
(*The Scar / Hollow Triumph*, EE.UU.-1948)

Dirección: Steve Sekely. *argumento:* novela de Murray Forbes. *guión:* Daniel Fuchs. *fotografía:* John Alton. *elenco:* Paul Henreid, Joan Bennett, Leslie Brooks, Eduard Franz, Joahn Qualen. *productor:* Paul Henreid para Eagle-Lion. *duración original:* 83'. *editó:* Época.

---

el misterio de la película interactiva

A propósito de un comercial
por Raúl Manrupe

Interior de un cine. Pasa la tanda de comerciales previos a la película. Suena un celular en la sala y desde la pantalla acusan recibo de la interrupción: el actor de la película habla con un actor en la platea.

En esta época de medios alternativos, este comercial es una experiencia audaz o al menos curiosa, que demanda toda una acción operativa con una dotación de actores para cubrir las distintas salas y funciones donde se pauta su exhibición[1]. La idea obliga a desempolvar de los archivos una experiencia similar llevada a cabo por un tal James Bauer en 1939, con la bizarra y oscura **El misterio de la dama de gris**.

Tal era el título de un corto policial de casi media hora, en el que en un momento dado la acción se trasladaba a las butacas, donde un actor en vivo intervenía en la resolución de la trama. Estrenada en el cine Avenida (alguien dijo que se dio bastante tiempo en el Real, pero es un dato a confirmar), su historia podría dar pie para una investigación o ser buen tema para un cuento extraño. Podemos aportar algo para la leyenda: hace unos años, supimos que un coleccionista de Buenos Aires tenía una copia en 35mm de la película en el barrio de Flores. Decir que había sido adquirida en Uruguay, a la viuda de un señor que interpretaba el personaje de carne y hueso, es alimentar el mito. Agregar que el señor en cuestión recorría el interior de su país con la película debajo del brazo, ofreciendo el espectáculo, ya da para un largometraje.

No volvimos a ver al coleccionista porteño. Seguirá en su local, en el subsuelo de una galería, lamentando no contar con el libreto correspondiente al actor que completaba la acción de **El misterio de la dama de gris**. La copia de la película, completa en cuanto a su entidad fílmica, debe presentar baches y silencios cuyo contenido original sólo puede imaginarse.

En este tipo de propuestas, un punto crítico es el sincronismo y en el comercial del celular se buscó deliberadamente reducir ese riesgo, que igual se mantiene en dos fragmentos de la letra. Imponderables como la capacidad de los actores para adaptarse al público de las diferentes funciones en las que se proyecta, la presencia de verdaderos celulares sonando en la sala o la contingencia de actuar a veces sólo para un par de espectadores, hacen de esta experiencia algo delicioso. Tanto como tratar de imaginar cómo fueron esas funciones de **El misterio...**, cómo reaccionaría el público y cuál fue su extraño recorrido por Argentina y por Uruguay. Será bienvenido todo aporte que permita completar la historia.

Todos los caminos conducen a Orson

En 1938 Orson Welles filmó un cortometraje con escenas de persecuciones que debían intercalarse en una puesta de la comedia teatral *Too Much Johnson*, de William Gillette, realizada por el grupo Mercury. El corto era mudo y se lo sonorizaba en la sala. Una experiencia similar tuvo lugar en los años diez, cuando el célebre productor Florenz Ziegfeld intercalaba películas realizadas especialmente a sus populares espectáculos musicales. Otro pionero en la materia fue el animador Winsor Mc Cay, que interactuaba con su dinosaurio animado Gertie para delicia de los espectadores del vaudeville en 1914.

En 1967 Arturo García Buhr dirigió en Buenos Aires la obra **Mi mujer, la sueca y yo**, una experiencia de teatro y proyección de material filmado que no tuvo una recepción crítica muy feliz.

1. El comercial en cuestión es para Movicom y fue creado por la agencia Graffiti y la productora Orly Cine con el soporte de Grupo 3. El mensaje final solicita que se apaguen de celulares durante la proyección del largo.

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

música duro de oído

por Fernando Kabusacki

Ulee's Gold, la inestabilidad del equilibrio y los pozos del género.

Bellísima desde el comienzo, la música de **Ulee's Gold** (*El oro de Ulises*, dir.: Victor Nunez) aporta inmensamente a la inestabilidad del equilibrio de su trama. Existen en ella toda clase de situaciones musicales:

Tiene la posibilidad de convertirse en una música de máximo terror (música horrenda), de suspenso (música inquietante y molesta, música que se alía y se pone en contra del espectador según un juego especulativo y cuyo ritmo de tensiones y distensiones es sintético), de romance (música *linda*, que recuerda lo que los espectadores suelen entender históricamente por amor) e incluso de máximo aburrimiento y mediocridad... Pero no hace ninguna de esas cosas, no "se convierte" en nada. Es, y sigue una trayectoria muy delicada, aparentemente pactada (con mucho tino) con el director Víctor Nunez, sobre la superficie de la película sin caer en ninguno de los pozos arriba mencionados. La música en **Ulee's Gold** es un equilibrista sobre la película, que no es sino otro equilibrista.

Uno de los factores con el que Charles Engstron trabajó magistralmente es la presencia y ausencia de los sonidos de bajas frecuencias. Las texturas sonoras parecen repetirse y citarse constantemente durante la película, pero es este juego de ausencia y presencia lo que va aliviando y cargando al espectador a través de la historia y lo protege, al mismo tiempo, de la sensación de sentirse manipulado. Tanto la fineza de los timbres utilizados como la aparente tranquilidad (y sutileza) con la que fue ejecutada esta banda de sonido (tranquilidad que permitió al compositor hacer oír su buen gusto) contribuyen en buena medida a que el espectador sienta que haber ido al cine a ver **Ulee's Gold** haya sido una excelente idea.

Copland, el sufrimiento de Freddy y el mejor tratamiento.

Sin duda, Freddy (Sylvester Stallone) debió haber sufrido enormemente al estallar su tímpano, pero éste estallido permitió el logro de un tratamiento sonoro/musical excepcional. Los sonidos "desonorizados" y las citas musicales que en la escena del tiroteo final entran y salen del plano auditivo con magistral originalidad, acompañan con precisión la constante incomodidad que las injusticias de la historia provocan en el espectador.

Es la musicalización de la frustración del espectador y el dolor de Freddy.

Es el conocido "*ahora puedo oírlo... ahora no*".

Otra de policías, porvenires e invisibilidades. En **L.A. Confidential** (*Los Angeles al desnudo*, dir.: Curtis Hanson) hay situaciones en que:



...la música entra y sale del plano perceptivo.

...se hace invisible.

...no se sabe si "hay música o no".

...la música es fina, inaudible y bella a la vez.

En **The Sweet Hereafter** (*El dulce porvenir*, dir.: Atom Egoyan):

...existen algunos acoples de guitarra eléctrica que se funden con la música o con su ausencia.

...y hacen que el límite entre la ausencia y la presencia sea imperceptible.

...la música de la película es de Michael Danna y Jane Siberry y fue interpretada por The Sam Dent Band y el Toronto Consortium (merecen ser, por lo menos, mencionados).

...hay que anotar a Jane Siberry en la lista de remomendados fuera del cine.

Titanic y la especulación

Obscenamente especulativa, esta banda original de sonido no hace sino molestar al espectador (bueno, tal vez sólo a algunos de nosotros) y hacerle desear "más arte y menos espectacularidad". Las danzas irlandesas (ejecutadas con apropiado calor) son tal vez el gran momento musical del film. El resto es especulación y la escena de la flotación, sin música, se convierte tal vez en la más sincera de la película. La música de esta película es como "*las toneladas de hierro y el error del capitán*", y es la escena de la flotación la que logra "*subirse a la cola del piano y ser rescatada*" de un barco que ya estaba hundido y de las heladas aguas de Hollywood.

Para los recomendados fuera del cine: CDs de los Chieftains.

PD: Estas líneas fueron escritas sin haber leído la crítica del *L.A. Times* ni el comentario de Marcelo Piñeyro para *Página/12*.

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

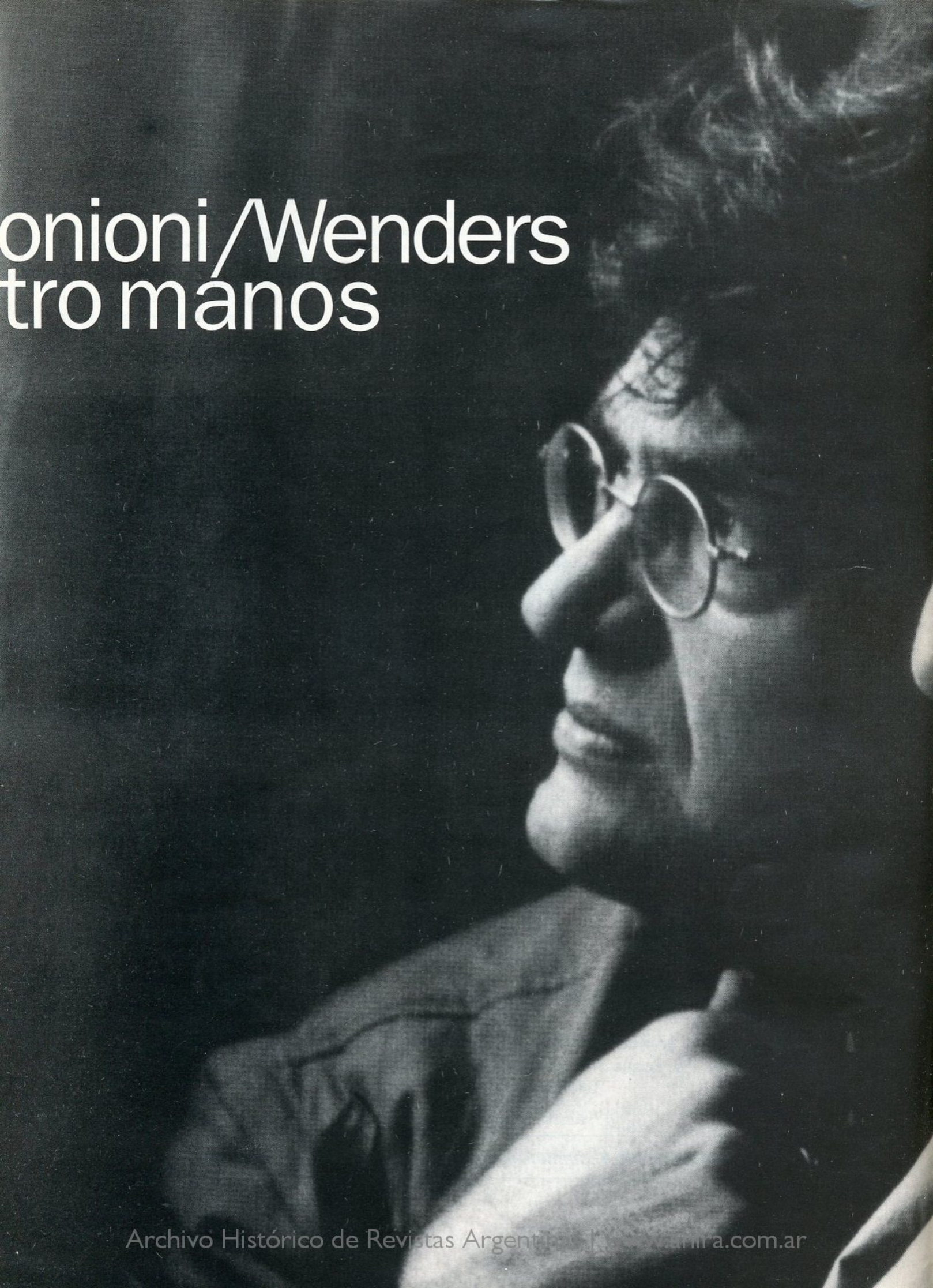
Av. Pte. Roque Sáenz Peña 616, 6º Piso, Of. 613, (1035), Bs. As.

Teléfonos: 343-6852 / 342-7551

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

Juntos desde el comienzo, saludamos a Film en su sexto año

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



onioni/Wenders
tro manos

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

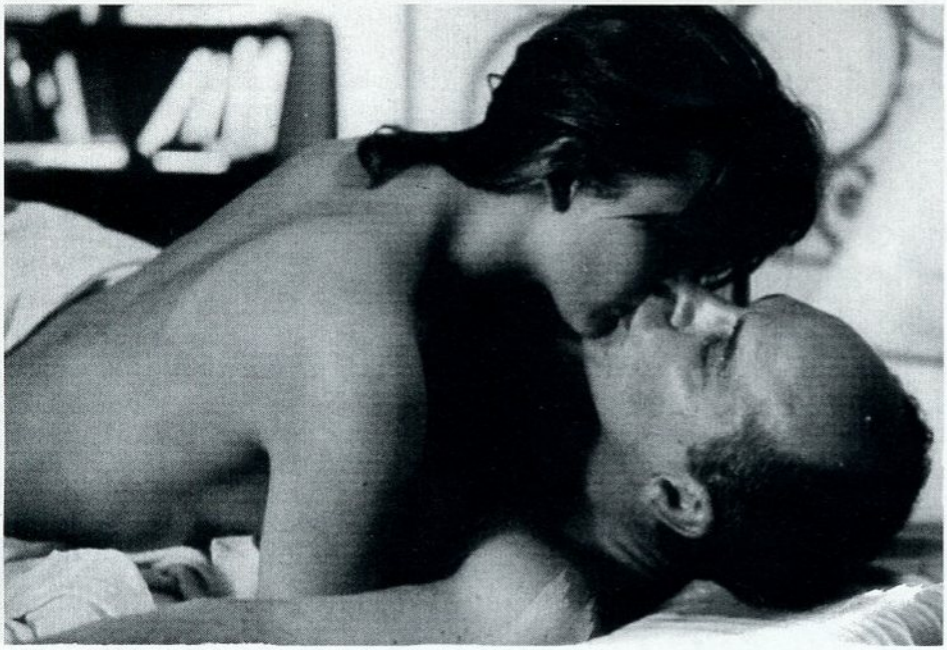


Anton
cine a cua

El proyecto era extraño: un director italiano que perdió la posibilidad de hablar, leer o escribir, eligió a un director alemán mucho más joven que él para realizar, juntos, una película. El resultado fue **Más allá de las nubes**, una serie de episodios. Las imágenes dieron a su vez lugar a un libro sobre la filmación. Para presentarlo, el diario *Le Monde* realizó un diálogo entre Wim Wenders y el público en el centro Pompidou y una serie de reportajes a protagonistas del proyecto. Un año antes Wenders había realizado **Lisbon Story**[1], y un año después realizaría **The End of Violence**, su última película hasta la fecha.

por María Fasce

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



París, una tarde fría y lluviosa. El repentino silencio se extiende rápidamente, como una nube amenazante, sobre el público en el Centro Pompidou, hasta que una mujer –siempre una mujer– esgrime el micrófono para hacer la única pregunta que no debía hacerse:

-Yo querría que nos hablara de su relación con los ángeles.

El hombre en cuestión es muy alto, se diría que no sabe qué hacer en esa silla, con los brazos y las piernas. Usa lentes y cara de tímido, y parece un miembro de la secta *amish*, con su sombrero, su camisa gris y sus pantalones con tiradores. Se llama Wim Wenders, y contesta en un francés levemente acentuado y acaso irónico, destrozando las ilusiones *new age* de la mujer.

-Después de ***Las alas del deseo*** *me dije, "¿Desde cuándo te interesan los ángeles?". Pero más tarde hice otro film con ángeles y ahora ya me he habituado a ellos.*

Luego los ángeles pasan felizmente al olvido, porque Wim Wenders ha venido a presentar el libro-diario de filmación de **Más allá de las nubes**: *"Con Antonioni hemos decidido hacer este film piedra por piedra, plano por plano, es por eso que he decidido contarlo"*.

"Hacer cine, para mí, es vivir", ha dicho Antonioni, y a sus ochenta y tres años, diez años después de una conmoción cerebral que lo dejó incapacitado para hablar, leer y escribir, decidió volver a filmar. En un reportaje de *Le Monde* del 25 de enero, Erica Antonioni asegura haber sido la primera en advertir que *"su energía estaba allí y su espíritu era siempre el mismo, a pesar de sus dificultades para expresarse"*. Actuó entonces como intermediaria, y los productores –con la aprobación de Antonioni– solicitaron a Wim Wenders como *stand-by director* o director "suplente".

Cuando le preguntan acerca de *su* film Wenders se apura a puntualizar: *"No es mi film sino el de Antonioni. He procurado no interferir y, sí, me gusta esta película. De todos modos, está demasiado cercana como para poder hablar de ella"*.

●

John Malkovich provoca la envidia de sus amigos junto a Sophie Marceau

enfrente:
Fanny Ardant

Un guión lleno de silencios

Lo primero que hizo Antonioni fue enviar a Wenders a conocer Ferrara, su ciudad natal, donde transcurriría uno de los episodios del film, y llamar a Tonino Guerra, su amigo y colaborador desde **La aventura** (*L'avventura*, 1960). *"Tonino posee la capacidad increíble de escribir un guión de Antonioni renunciando a su propio ego"*, explicó Erica Antonioni.

Para la historia general Wenders utilizó los archivos de Antonioni y sus cuadernos de notas, y Guerra escribió fundamentalmente los diálogos, que son pocos de todos modos, como si la película se hubiera contagiado del silencio del director. Luego el mecanismo era mas o menos así: Guerra enviaba el guión a medida que lo iba escribiendo, y Wenders se lo leía a Antonioni. *"Desde el primer día el film lo transformó, lo fortaleció"*, comenta Wenders, *"Estaba seguro de sí mismo y orgulloso de lo que hacía"*.

La mujer, a la que ya todos habían olvidado, encuentra finalmente la confirmación de sus sospechas, y vuelve a atreverse, esta vez sin micrófono:

-Ah, pero entonces usted ha sido un ángel para Antonioni.

-En todo caso -sonríe Wenders- *éramos sesenta y ocho ángeles.*

Sufrimiento mutuo

A juzgar por las declaraciones posteriores de Erica Antonioni y las del propio Wenders, las cosas no parecen haber sido tan fáciles. O quizás la lluvia y el tiempo habían vuelto a Wenders nostálgico, y olvidadizo esa tarde en París.

"Fue complicado", explicó Erica a *Le Monde*. *"Los dos han sufrido. Wenders cedió mucho. Las discusiones sobre el guión fueron interminables. Luego Michelangelo hizo muchos cortes en lo que había sido filmado y Wenders sufrió una sacudida. Finalmente llegamos a una solución"*.

Más diplomático, el director de **Las alas del deseo**, apuntó en el Pompidou: *"Cuando se es cineasta es difícil participar en la filmación de otro, y ver nacer una película después de haber colaborado en el guión, en el* casting *y haber entonces, inconscientemente, fabricado su propio film, muy diferente. Muchas veces pensé que lo que hacía Antonioni no funcionaría: contradecía las reglas básicas de la filmación. Pero finalmente funciona porque la puesta en escena de Antonioni responde a una lógica estética, no narrativa"*.

"¿Cuál es el problema? Si nunca hablaba de todos modos", cuenta Wenders que sonrió Jeanne Moreau cuando le advirtieron acerca de las dificultades de la filmación. Erica Antonioni parece darle la razón: *"Antonioni siempre dijo que era conveniente que los actores no comprendieran lo que actuaban"*.

"Como no habla, todo lo que hace monopoliza la atención", comentó por su parte John Malkovich, *alter ego* de Antonioni en el film. *"Basta con mirar su cara para saber si está bien o está mal. Pero lo que nunca se sabe es si es él es el que construye la escena, si te hace construirla para él, o si todo está ya construido de antemano. Yo soy un actor de teatro. El diálogo lo es todo para mí, pero para Antonioni no tiene importancia, podría hacer un film mudo"*.

Cuatro historias, una historia

Antonioni había pensado en un film hecho de episodios, entre otras cosas porque facilitaba el trabajo al permitir fraccionar la filmación en cuatro partes de dos semanas. Sin embargo, la coprodución franco-alemana que financió el film exigió una sola historia o, al menos, un "marco" que unificara los cuatro episodios.

Finalmente el film conservó la estructura pensada por Antonioni a través de los entreactos filmados por Wim Wenders –entreactos que Antonioni se negaba a aceptar en un principio: **Más allá de las nubes** se presenta como el sueño de un cineasta (John Malkovich), y cada episodio resulta la hipótesis de un film. Cada una de esas hipótesis o sueños posee su propia lógica y estilo. Pero la unidad de los cuatro episodios se ha logrado por medio del tema (cuatro historias de amores imposibles), y del personaje que interpreta Malkovich.

El primer episodio, **Cronique d'un amour insaisissable** (*Crónica de un amor inaprensible*),

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

se desarrolla en Comacchio, en el delta del Po, y también en Ferrara. Cuenta el *coup de foudre* entre un turista (Kim Rossi Stuart) y una institutriz (Inés Sastre).

El segundo episodio, **Le jeune fille et le crime** (*La joven y el crimen*) es la historia de amor de un cineasta falsamente desocupado y la bella Sophie Marceau, el personaje femenino que había estado buscando sin saberlo, que encuentra por azar en una invernal Portofino.

En **Ne me cherche pas** (*No me busques*) un rico americano en París abandona a su mujer por una amante italiana (Chiara Caselli). La esposa abandonada, Fanny Ardant, llega a alquilar el departamento de Jean Reno, abandonado a su vez por su mujer. Surge entonces, junto con el amor, un conmovedor sentido del absurdo, "*de una lógica implacable, entre Goldoni y Beckett*".

El principal *intemezzo* realizado por Wenders tiene por protagonista a Marcello Mastroianni como un singular pintor de domingo, y a una irónica Jeanne Moreau.

Las calles de Aix-en-Provence sirven de escenario al cuarto episodio, **Ce corps de boue** (*Este cuerpo de barro*), donde un tenaz Vincent Pérez persigue a Irene Jacob camino de la iglesia.

El sello Antonioni

En **Más allá de las nubes** aparece esa característica de Antonioni de poblar el tiempo y los espacios de misterio, de pulsiones y sentimientos, eliminando los detalles de una vida social anecdótica. También está presente su fascinación por las mujeres, su costumbre de rodearlas de personajes masculinos inestables.

Todo indicaría que Antonioni ha regresado para devolver al cine cierto esplendor perdido con la muerte de Fellini. Doble razón para alegrarse cuando Erica Antonioni anuncia: "*Michelangelo desea hacer aún otro film, tiene la fuerza y, como* ***Más allá de las nubes*** *tuvo éxito en Italia, Cecchi Gori, el coproductor italiano, está de acuerdo. El proyecto más probable sería* Le cerf volant, *un cuento fantástico que se desarrolla en Asia Central. Nikita Mikhalkov podría ser el* stand-by director".

"*Me parece que la realización conjunta resulta cada vez más interesante*", afirma Wim Wenders. "*Los films de los hermanos Taviani o* ***Delicatessen*** *de Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro son un ejemplo claro en ese sentido. Esa idea de los* films d'auteur *de los '50 perdió su fuerza para el cine de hoy o del futuro*".

1. Ver nota al respecto en **Film**, número 15, agosto/septiembre de 1995.

"En *Más allá de las nubes* aparece esa característica de poblar el tiempo y los espacios de misterio, de pulsiones y sentimientos... Todo indicaría que Antonioni ha regresado para devolver al cine cierto esplendor perdido con la muerte de Fellini"



Fragmentos de un maestro

por Alvaro Buela

Desde su primera exhibición mundial, en el Festival de Venecia 1995, **Par-delà les nuages** fue recibido con opiniones divididas entre quienes vieron allí una confirmación de la juventud de un maestro octogenario y quienes intuyeron agotamiento, repetición o abulia. Lo más razonable sería eliminar esos radicalismos e ir por partes, ya que la propia estructura del film así lo permite.

En cuatro episodios, basados en relatos escritos por el propio Michelangelo Antonioni en los años '50, el film pasa revista a una serie de encuentros y desencuentros entre hombres y mujeres inestables, neuróticos o incapaces de amar, enfrentados a la desarmante polaridad del deseo. Los capítulos funcionan de manera independiente, dos ambientados en Italia y dos en Francia, y están amalgamados por la figura de un director de cine (John Malkovich), que oficia de mirada omnipresente, tal vez de artífice de la existencia de los personajes, un recurso que Antonioni ya había utilizado en **Identificación de una mujer** (1982).

El primer episodio es una maravilla. Ambientada en Ferrara, la ciudad natal de Antonioni, esa *Historia de un amor que nunca existió* entre Carmen (Inés Sastre) y Silvano (Kim Rossi Stuart) recibe una puesta en escena cuya frescura hace imposible detectar detrás de cámaras a un hombre hemiplégico y anciano. La engañosa tersura con que se desenvuelve esa relación sentimental, obstaculizada por una pasión más grande que la vida, fermenta interiormente una fatalidad que el espectador advierte sólo al final del episodio, cuando la cámara se eleva por las calles semidesiertas y la música de U2 invade la banda sonora.

En la tensión que se establece entre lo ambicionado y lo imposible; en la coreografía que teje la cámara en torno a su par protagonista; en la mirada desprovista de crítica y de redención que se posa sobre esos pobres amantes, se va construyendo, serenamente, una poética de la frustración, un espejismo de amor. Desde otra puesta en escena, estamos en el terreno de **Vértigo**.

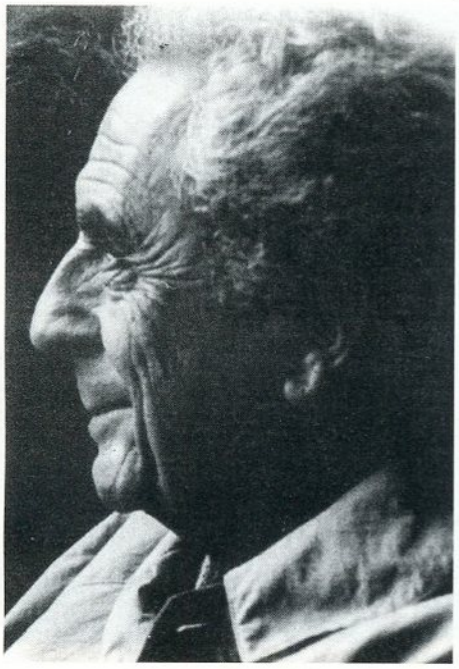
Los demás episodios no alcanzan esos niveles de sugestión ni esa concreción casi fantástica del deseo en estado puro, aunque pueden encontrarse grandes momentos en el segundo, *La chica, el crimen*, donde el director Malkovich deambula por las calles de Portofino y conoce a una joven (Sophie Marceau) que ha asesinado a su padre; y en el último, *Este cuerpo de barro*, en el que Vincent Pérez se enamora de Irène Jacob desconociendo que ella entrará al convento al día siguiente.

El tercero, en cambio, impresiona como un melodrama pasado de revoluciones, lo cual contrasta de forma chirriante con la calma reflexiva del resto del film. Básicamente trata del desgaste de un matrimonio (Fanny Ardant y Peter Weller, ambos fuera de contexto), de los celos de ella por la amante de él, y de la posible relación que la mujer entablará con el dueño del apartamento que alquila al irse de su casa (Jean Reno).

Hay algo radicalmente desajustado en el tono elegido para narrar este triángulo de cuatro, ya que nadie parece muy preocupado por el destino de los personajes, ni por los actores, ni por el espectador, como ocurre en esos unitarios de televisión que confunden histeria con intensidad.

De manera que, en conjunto, **Par-delà les nuages** rescata por fragmentos el mundo misterioso de un cineasta mayor, que aquí encuentra un mejor aliado en el fotógrafo Alfio Contini (fiel intérprete de su mirada, al mismo tiempo frontal y penetrante) que en los interludios dirigidos por un Wenders sin alas para el deseo.

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



Las fotos y las palabras

por María Fasce

Junto con el estreno de Más allá de las nubes aparecieron dos libros: *Antonioni*, de Tassoni (biografía crítica, completa y documentada) y *Avec Michelangelo Antonioni; Cronique d'un film*, de Wim Wenders, con forma de libro de arte, que da cuenta de la doble tarea realizada por Wenders: director y fotógrafo.

Es conocida la pasión de Wenders por la fotografía, "*en función del cine, como preparación de un film*", asegura en el Pompidou. "*Tomar fotos en el desierto americano, por ejemplo, me ha servido como entrenamiento mental, para poder luego encuadrar, ver mejor*". John Malkovich, *alter ego* de Antonioni en **Más allá de las nubes** –y acaso también de Wenders–, dice en un momento del film: "*Desde que saco fotos comprendo mejor la realidad*". El libro presenta las fotos de Wenders que sirvieron de matriz, imágenes en color que luego se moverán en la pantalla. Pero también las fotos de rodaje realizadas por su mujer, Donata, en blanco y negro, que poseen algo de reportaje, de documento. Los rostros expresivos de Antonioni, sus gestos, los de Wenders, anécdotas visuales, instantes fugaces de la filmación que estaban destinados a perderse. El texto de Wenders que acompaña las fotos es de una sinceridad y una lucidez poco común, y retrata sutilmente las relaciones complejas entre los dos directores.

Existe un tercer libro, anterior a ambos, en el que se habían basado Tonino Guerra y Wenders para el guión de **Más allá de las nubes**. Se trata de *Rien que des mensonges* (*Sólo mentiras*) de Antonioni. Es una recopilación de notas del director, de bosquejos y reflexiones sobre su trabajo, publicado en 1983 (edición francesa: Ramsay, 1985)

Los tres libros esperan su traducción.

ESCUELA SUPERIOR DE ESCENOGRAFIA Y VESTUARIO PARA CINE

CARRERAS

ESCENOGRAFIA Y VESTUARIO Duración: 3 años

EFECTOS ESPECIALES

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.

La producción de Film se comunica con MOVICOM

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

LA ISLA

Producción y Post-producción de Video Digital



EDICION DIGITAL NO LINEAL

Adobe Premiere

SVHS-VHS PLACA DC30
5 GIGAS DE DISCO SCSI

EDICION LINEAL

SVHS-VHS

- **TRANSCODIFICACION DE NORMA**
- **ALQUILER DE EQUIPOS:**
  CAMARAS, TRIPODES, LUCES, ETC...

CURSO DE EDICION DIGITAL

Adobe Premiere

ESTE CURSO TEORICO-PRACTICO DESARROLLA EN PROFUNDIDAD TANTO LOS ASPECTOS BASICOS DEL PROGRAMA, COMO ASPECTOS PUNTUALES (DIFERENTES SETUP, FILTROS, COMO COMPLEMENTAR CON ADOBE PHOTOSHOP ETC...) SE DESARROLLA EN 5 CLASES DE DOS HORAS DE DURACION, EN CLASES INDIVIDUALES O GRUPALES DE HASTA 3 PERSONAS.

TEL: 542-6870 / (15) 188-5759

Por la defensa de la Cultura y el Cine Nacional

TRABAJADORES DE CINE

SICA

Inscripción para cursos

Dirección de Fotografía y Cámara Rodolfo Denevi
Dirección de Arte - Escenografía y Vestuario Alfredo Iglesias
Taller de Realización Cinematográfica Hugo Lescano
Dirección de Actores para Medios Audiovisuales Ernesto Torchia

Comienzo en Abril

Adherido a la CTA y a la COSITMECOS

Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina

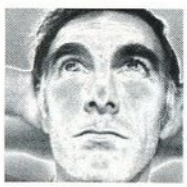
Juncal 2029 - Cap. Fed. - Tel: 806-8774 / 7544 / 0208

Saluda a Film en su sexto año

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

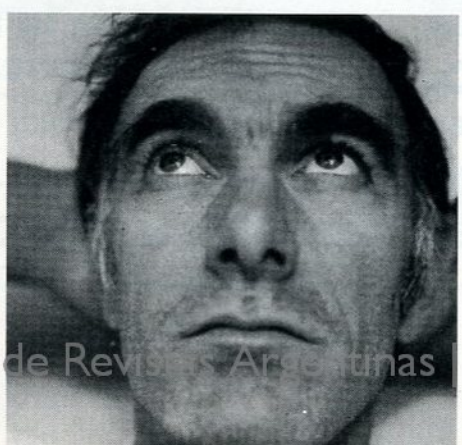
John Sayles veint independiente a

Pocos personajes del Hollywood moderno tienen tantas facetas distintas como John Sayles. Para los *fans* del cine de culto, siempre será recordado como el guionista de **The Howling**, **Piranha**, **The Lady in Red**, **Alligator** y **Battle Beyond the Stars**. Por otro lado los seguidores del cine independiente lo consideran uno de sus líderes indiscutibles, ya que viene filmando sin apoyo de los grandes estudios desde comienzos de los '80. Al mismo tiempo los productores de los estudios a veces lo convocan como *script doctor* de sus películas: sin figurar en los créditos, Sayles contribuyó en los guiones de producciones clase A como **Apolo 13** (*Idem*, Ron Howard-1995), **The Quick and the Dead** (*Rápida y mortal*, Sam Raimi-1995) y la reciente **Mimic** de Guillermo del Toro.



Pero por sobre todo Sayles es el director de películas tan excelentes y originales como **Lone Star**, **Passion Fish**, **Brother From Another Planet** y la reciente **Men with Guns**, que protagoniza Federico Luppi y que precisamente es el film que lo trajo a Buenos Aires en un gira promocional. Antes de empezar a hablar sobre este tema, Sayles escucha con cierta sorpresa una pregunta sobre su participación actoral en **Matinee** (1993) de Joe Dante, en el rol de un agitador trucho que usa el personaje de John Goodman (parodiando a William Castle) para publicitar el estreno de su film clase B **Mant!**. "*Esa es una película muy linda, porque además de lo divertido del tema, tiene mucho corazón. Yo fui a las funciones originales de varias películas de William Castle, me acuerdo perfectamente de* ***13 Ghosts*** (Trece fantasmas, 1960) *y de* ***The Tingler*** (El aguijón de la muerte, 1959)*: en el cine había una enfermera trucha que revisaba al público*".

Luego de este prologo psicotrónico para romper el hielo, empieza el *speech* sobre **Men with Guns**: "*Hacer una película hablada en español fue difícil, pero posible*" dice Sayles. "*Quise luchar contra la idea de que el cine tiene que ser solamente hablado en inglés, contra el imperialismo cultural impuesto por los Estados Unidos. Hasta en Francia se hacen películas en inglés, y se siguen usando convenciones que hacen que personajes chinos y tibetanos hablen en inglés en films como* ***Seven Years in Tibet*** (Siete años en el Tíbet, Jean-Jacques Annaud-1998) *y hasta en* ***Kundun*** (1998) *de Martin Scorsese. El idioma inglés es una imposición comercial que no tiene nada que ver con las decisiones creativas vinculadas al cine. Y esto consigue que se hagan películas tan artificiales como* ***La casa de los espíritus*** (The House of the Spirits, 1993); *Billie August me parece un director muy talentoso, pero cualquiera que trate de lograr que Glenn Close parezca latinoamericana va estar en problemas*".



Hablando en un español realmente fluido, el director John Sayles está orgulloso de haber logrado una auténtica rareza: una producción norteamericana hablada casi íntegramente en español, filmada en México con protagonistas latinos y estrenada en una versión subtitulada en el circuito de salas de arte y cine extranjero de los Estados Unidos. La película se ambienta en un país no identificado de América Latina, y Luppi interpreta a un médico conservador que al alejarse de la ciudad descubre una realidad cruel y pesadillesca plagada de grupos fascistas, campesinos indefensos, miseria e injusticia.

-¿Le costó mucho conseguir productores para un proyecto hablado en español?

John Sayles: -En un momento pensé que iba a tener que comenzar la producción con mi propio dinero, algo que está lejos de ser lo ideal. Pero por suerte gracias al éxito en el circuito del cine independiente de **Lone Star**, logré el apoyo de varios inversionistas. **Hombres armados** costó dos millones y medio de dólares, que es lo que puede costar una producción mexicana, con la diferencia que nosotros tuvimos que filmar en tres estados diferentes de México, e incluso hubo que realizar varios decorados en exteriores. Además, al ser una producción norteamericana, pagamos mejores salarios al equipo que en un film mexicano. Claro que no tuvimos que pagar

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

e minutos con un uténtico



tanto como en **Titanic**, que también se filmó en México. El circuito de cines que pueden exhibir películas con subtítulos es realmente limitado, aproximadamente un uno por ciento del total del mercado, y por eso una película como **Hombres armados** no puede ser un éxito de taquilla, pero sí puede recuperar su inversión.

-Como la película se ambienta en un país no identificado hay cierto clima fantástico llamativo dado lo político y realista del tema...

-Bueno, hay algo de leyenda, como de *El mago de Oz* o de *El corazón de las tinieblas* de Conrad. Y también algo del realismo mágico latinoamericano. Para poder hacer un film en español sobre un tema latinoamericano –aunque creo que es un conflicto universal– tuve que estudiar mucho, aprender el idioma. Yo ya había escrito una novela sobre los cubanos que viven en los Estados Unidos, *Los Gusanos*.

-¿Cómo surgió la idea de darle el papel protagónico a Federico Luppi?

-Yo lo había visto en películas argentinas como **Tiempo de revancha** (Adolfo Aristarain, 1981), **Ultimos días de la víctima** (Aristarain, 1982), y en **Funny Little Dirty War** (*No habrá mas penas ni olvido*, Héctor Olivera-1983). Y también en el film mexicano de terror **Cronos** de Guillermo del Toro. Yo escribí la última película de del Toro, el film de terror con insectos gigantes **Mimic**, y él me recomendó que llamara a Luppi. Es un gran actor, y sobre todo es un actor muy generoso con sus compañeros de elenco, algo muy importante teniendo en cuenta que trabajé con muchos actores que nunca habían filmado una película y que eran *amateurs* o bien gente de grupos de teatro campesino. Es toda gente que nunca tiene ocasión de trabajar en un film debido a tener la tez oscura: si uno ve la TV mexicana parece que estás viviendo en Suecia, porque son todos rubios.

-Su film anterior, Estrella solitaria **tiene puntos en común con un cuento de Borges, Tema del Traidor y del Héroe, que filmó hace tiempo Bertolucci en** La estrategia de la Araña**...**

-Conozco los cuentos de Borges, y vi la película de Bertolucci –hace mucho tiempo–, pero creo que la influencia que pudo tener su obra en **Estrella solitaria** es más bien inconciente. En todo caso, la obra de Borges tiene que ver con contar historias de vidas paralelas que se cruzan en un nudo, y la película tiene que ver con eso. Ese caso es como el de otra de mis películas **Passion Fish**, que puede verse como una versión de **Persona** (*Idem*., 1966) de Bergman pero con un tono muy diferente. Es que a veces las tramas son parecidas, pero al ser contadas desde el punto de vista de otro autor, producen una obra diferente. Como Kurosawa, que tomó *Cosecha roja* de Hammett para hacer **Yojimbo** que a la vez inspiro peliculas como **Fistful of Dollars** (*Por un puñado de dólares*, Sergio Leone-1964) y **Last Man Standing** (*Entre dos fuegos*, Walter Hill-1996).

-¿No le gustaría intentar contar con el presupuesto que le puede dar uno de los grandes estudios?

-Yo me manejo dentro del cine independiente, pero no tengo una relación mala con los estudios. Es más, mi próxima película, **Limbo**, es una historia de pescadores en Alaska que costará 10 millones de dólares invertidos por un estudio grande. Es una suma chica para Hollywood, pero muy grande para mí. La protagonista es Mary Elisabeth Mastrantonio. Y además estoy escribiendo el guión de la próxima película de James Cameron, un film de ciencia ficción con una invasión extraterrestre.

-Las películas que usted escribió para Roger Corman, como Battle Beyond the Stars **y** Piranha**, son algunas de las últimas producciones interesantes de su carrera como productor. ¿Hay alguna explicacion para esa decadencia en calidad de las películas de Corman?**

-Lo que pasa con Corman es que hasta 1980 los grandes estudios no hacían cine de ciencia ficcion. A partir de la ciencia ficcion clase A, Corman no pudo competir. Además antes de 1980 él podía pagar los salarios mínimos del sindicato de guionistas, pero después esos salarios subieron y él no pudo

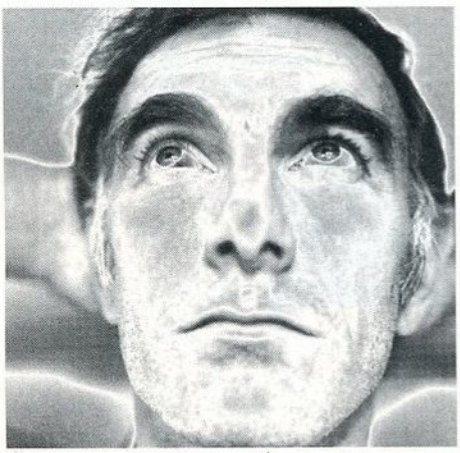


Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

pagar más buenos guiones. Empezó a hacer películas muy baratas directo para video y el cable y por eso los films son menos interesantes. Yo no tuve nada que ver con la *remake* de **Piranha** que hizo hace unos años, que se baso en mi historia original. Era fácil trabajar para Corman, porque él estudiaba los guiones con un solo asistente, y sabia muy bien lo que quería. Pero en cambio en un estudio hay como doce productores que no saben bien lo que quieren, que te dicen cómo tiene que ser el guion, y todo se vuelve mucho mas complicado.

-A pesar de que en Brother From Another Planet **hay elementos fantásticos claros, ya que se trata de la historia de un extraterrestre negro, usted nunca intentó hacer un film similar a los guiones que escribió para Joe Dante ¿Nunca pensó en dirigir un film del género?**

-Hay elementos fantásticos en **Brother from another planet** y también en **El secreto de Roan Inish**, pero mezclados con mucho realismo. Es que como guionista me encanta el cine de terror, pero como director tengo que dedicarle un año de mi vida a una película, y prefiero optar por películas más raras como **Hombres armados**. Porque hay muchos directores que pueden filmar buenas películas de terror, pero pocos que pueden encarar un proyecto como este. A mi me encanta el cine de terror, y me gustan muchos estilos de cine distinto. Me gusta el cine de Akira Kurosawa, y también me encantan las películas de Bruce Lee.



Filmografía de John Sayles por F.M.P.

JS nació en Schenectady, New York, el 28 de septiembre de 1950. Ha escrito y compaginado todos sus films. La nómina sólo incluye sus trabajos acreditados.

como autor

1978 **Piranha** (*Piraña*) de Joe Dante, c/Bradford Dillman, Heather Menzies, Kevin McCarthy, Keenan Wynn, Dick Miller, Barbara Steele, Belinda Balaski, Bruce Gordon, Paul Bartel, JS. *Libreto.*

1979 **The Lady in Red** (*La chica de rojo*), de Lewis Teague, c/Pamela Sue Martin, Robert Conrad, Louise Fletcher, Christopher Lloyd, Dick Miller. *Libreto.*

1980 **Alligator** (*El cocodrilo mortal*), de Lewis Teague, c/Robert Forster, Robin Riker, Michael Gazzo, Henry Silva, Bart Braverman, Dean Jagger. *Libreto.*

Battle Beyond the Stars (*Batalla más allá de las galaxias*), de James Murakami, c/Richard Thomas, John Saxon, Robert Vaughn, Darlanne Fleugel, George Peppard, Sybil Danning, Sam Jaffe. *Guión.*

1981 **The Howling** (*Aullidos*), de Joe Dante, c/Dee Wallace, Patrick Macnee, Dennis Dugan, Christopher Stone, Belinda Balaski, Kevin McCarthy, John Carradine, Slim Pickens, Dick Miller, JS. *Colibretista.*

1982 **The Challenge** (*El desafío*), de John Frankenheimer, c/Scott Glenn, Toshiro Mifune, Donna Kei Benz, Atsuo Nakamura, Calvin Young. *Colibretista.*

1985 **Enormous Changes at the Last Minute**, de Mirra Bank y Ellen Hovde. c/Maria Tucci, Lynn Milgrim, Ellen Barkin, Ron McLarty, Kevin Bacon. *Coguionista.*

The Clan of the Cave Bear, de Michael Chapman, c/Daryl Hannah, Pamela Reed, James Remar, Thomas Waites, John Doolittle, Curtis Armstrong. *Guionista.*

1987 **Wild Thing**, de Max Reid, c/Rob Knepper, Kathleen Quinlan, Robert Davi, Maury Chaykin, Betty Buckley. *Libreto.*

1989 **Breaking In**, de Bill Forsyth, c/Burt Reynolds, Casey Siemaszko, Sheila Kelley, Albert Salmi, Harry Carey, Maury Chaykin, Steve Tobolowski. *Libreto.*

Shannon's Deal *Asesor creativo.*

1994 **Men in War** (*Hombres de guerra*), de Perry Lang, c/Dolph Lundgren. *Argumento.*

como realizador

1980 **Return of the Secaucus 7**, c/Mark Arnott, Gordon Clapp, Maggie Cousineau, Adam Lefevre, Bruce MacDonald, Jean Passanante, Maggie Renzi, JS.

1982 **Lianna**, c/Linda Griffiths, Jane Hallaren, Jon DeVries, Jo Henderson, Jessica Wright MacDonald, Jesse Solomon, Maggie Renzi, JS.

1983 **Baby it's You**, c/Rosanna Arquette, Vincent Spano, Joanna Merlin, Jack Davidson, Nick Ferrari, Dolores Messina, Leora Dana, Tracy Pollan, Matthew Modine, Robert Downey, Jr.

1984 **The Brother from Another Planet**, c/Joe Morton, Darryl Edwards, Steve James, Leonard Jackson, Maggie Renzi, Rosette Le Noire, JS.

1987 **Matewan**, c/Chris Cooper, Will Oldham, Mary McDonnell, Bob Gunton, James Earl Jones, Kevin Tighe, Gordon Clapp, Josh Mostel, Joe Grifasi, Maggie Renzi, JS.

1988 **Eight Men Out**, c/John Cusack, Clifton James, Michael Lerner, Christopher Lloyd, John Mahoney, Charlie Sheen, D. B. Sweeney, Don Harvey, Michael Rooker, Perry Lang, James Read, Bill Irwin, Maggie Renzi.

1989 **Mountainview**; *cortometraje.*

1991 **City of Hope**, c/Vincent Spano, Tony LoBianco, Joe Morton, JS, Angela Bassett, Kevin Tighe, Josh Mostel, Joe Grifasi, Gina Gershon, Ray Aranha.

1992 **Passion Fish** (*Escrito en el agua*), c/Mary McDonnell, Alfre Woodard, Vondie Curtis-Hall, David Strathairn, Leo Burmester, Angela Bassett.

1994 **The Secret of Roan Inish** (*El secreto de Roan Inish*), c/Jenny Courtney, Eilen Colgan, Mick Lally, Richard Sheridan.

1996 **Lone Star**, c/Kris Kristofferson, Chris Cooper, Elizabeth Peña, Clifton James, Matthew McConaughey, Frances McDormand.

1997 **Men with Guns / Hombres armados**

Video Club GATOPARDO

Los clásicos que estás buscando
encontralos en Videoclub Gatopardo

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



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

CENTRO DE REPARACIONES

Video - Audio - Foto

VIDEO CAMARAS

Monitores
Transcodificadores



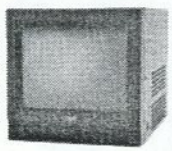
VIDEO CASETERAS



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

Junto a Film en su 6° aniversario

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



NEW CODE
ARGENTINA
CORREO
PRIVADO

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

NEW CODE®
ARGENTINA
Correo Privado

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

Picado fino

DE NUEVO CON ESTEBAN SAPIR

POR CARLOS SALGADO

Esteban Sapir tiene 30 años, tres de los cuales decidió invertir en el proceso de terminar su primer largometraje, **Picado fino**, una producción totalmente independiente realizada en 16mm que ahora, ampliada a 35mm, finalmente logró un estreno comercial. El film había tenido sus primeras exhibiciones públicas en 1996, en un ciclo de Cine Argentino Inédito que organizó esta revista en la sala Leopoldo Lugones, y desde entonces circularon versiones sobre su estreno que fueron prolijamente refutadas por la realidad. Mientras tanto, Sapir ha seguido desempeñándose como director de fotografía o cameraman de diversos films, entre ellos **Un crisantemo estalla en Cincoesquinas**, de Daniel Burman, **La vida según Muriel**, de Eduardo Milewicz y **Cohen vs. Rossi**, nueva propuesta del productor Adrián Suar actualmente en producción.

El valor del **Picado fino** justifica de sobra esta nueva entrevista al realizador, que **Film** suma a una más extensa hecha por Sergio Wolf y publicada en el n. 20 (junio/julio de 1996).

-¿Cómo se hizo Picado fino**?**

Sapir: -Se filmó en ocho semanas de 1993, durante las cuales nadie del equipo cobró un centavo. Como forma de producción, yo traté de independizarme todo lo posible de los compromisos. Fui a hablar con la gente con las cosas muy claras: "*Esto es así, no sé si en el día de mañana se va a vender, si va a dar algo... Esta es una empresa cuyo destino es, simplemente, hacer una película*". En un lugar de alquiler de equipos, por ejemplo, me dieron una cantidad de cosas durante dos meses y me dijeron: "*Si hay dinero me pagás y si no, no*". Coincidió con un momento en el que no había mucho trabajo en cine. Yo había terminado de hacer una serie de laburos que me dieron la posibilidad de juntar dinero y poder convocar a un equipo de gente muy bueno, con un nivel de compromiso que realmente fue mucho más allá del hecho de cumplir con el trabajo. La gente se enganchó muchísimo con el proyecto.

Las ocho semanas del rodaje las pasamos en la casa de mi abuela en Villa Lynch, que era como una especie de bunker donde vivíamos como si fuésemos una comunidad. Fue algo realmente muy especial. Se generó en el equipo un vínculo muy fuerte. El día de rodaje terminaba tardísimo, nos quedábamos hasta cualquier hora hablando cosas nuestras, como una especie de terapia grupal. Lo bueno era que no había ninguna presión, ninguna exigencia externa: si un día no filmábamos, no era grave, no se perdía dinero porque no había dinero que perder. Lo mismo si un día filmábamos sólo la mitad del plan. En un sentido, cuando no tenés dinero, lo que más tenés es tiempo, así que la cosa se compensaba, porque el hecho de tener tiempo es muy importante en un rodaje. Tenés la posibilidad de decir: "*Bueno, paremos dos días*", y dedicarlos a volver a pensar ciertas cosas. De todas maneras eso no sucedió demasiado porque teníamos todo bastante previsto.

-La película tiene una cantidad de tomas muy elevada para un largometraje normal.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahir



hivo Histórico de Revistas Argentinas | www.[illegible].com.ar

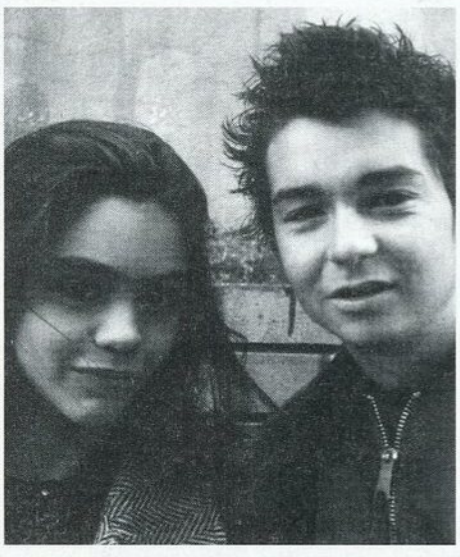
-Sí, tiene mil quinientas tomas, así que había que generar muchas imágenes por día, entre cuarenta y cincuenta. Había que trabajar muy rápido y con las ideas muy claras, saber qué era lo importante, lo que se iba a usar. El guión fue elaborado teniendo en cuenta el dinero que teníamos. Para hacer rendir ese presupuesto había que hacer un guión técnico muy riguroso, así que hubo un diseño previo obsesivo, con partes dibujadas como si fuera un *storyboard*. En cierta forma se podría decir que estaba todo en el papel y sólo había que "pasarlo por la máquina".

Muchas veces los actores y los técnicos se encontraban desconcertados, por la cantidad de planos cortos, no sabían muy bien lo que estaban haciendo, de qué cosa formaban parte. En producción, por ejemplo, se volvieron locos con ciertos objetos que había que conseguir sí o sí. Venía Paula Zyngierman, la productora, y me decía "*Mirá, no conseguí un reloj con campanilla, conseguí este otro*", y tal vez para otra película fuera lo mismo pero para esta no, no era lo mismo. A veces nos parecía un poco gracioso tener que parar hasta que apareciera el objeto en cuestión. Tuvimos ese tipo de discusiones con Paula hasta que terminó todo, vio la película y se dio cuenta por qué era tan importante que esos objetos estuviesen.

-En general, cuando hay poca plata se hace lo contrario: se buscan planos largos o se trabaja directamente en planos-secuencia para que el montaje sea más barato.

-Pero acá las tomas cortas tenían que ver con la idea inicial de la película, que era partir desde un punto de vista totalmente fragmentario. Tomás, el protagonista, tiene casi un obsesión natural por fragmentar todo lo que le sucede y todo lo que ve a su alrededor. En el rodaje, el problema fue simple por la planificación previa, y en cuanto a los escenarios, fue simple porque yo no tenía posibilidades de tener grandes escenarios, así que empecé por no necesitarlos. Traté de meterme adentro de los personajes en lugar de integrarlos a un decorado determinado, que es lo que tendría que haber hecho en un plano-secuencia. Los espacios son muy acotados, muy obsesivos, pero tienen que ver con la historia, con lo que le pasa al personaje. El sonido fue diseñado de la misma manera, lo hizo Gaby Kerpel con un criterio puramente musical y también fragmentario. El montaje, lo mismo. Yo uso siempre una palabra de Cortázar que me parece fantástica para definir ésto, que es "coágulo". La película fue un coágulo, una serie de elementos conjugados para lo mismo.

Luengo y Belén Blanco en *Picado Fino*



-A lo largo del film también usás una serie de íconos que refuerzan la fragmentación.

-Los íconos refuerzan esa idea pero también funcionan como vínculo entre escena y escena, entre dos sentidos diferentes, y hasta generan una tercera opción. Están ahí casi como un juego. Son diseños muy simples, quise que fueran lo más sencillo posible.

-¿Cómo trabajaron el montaje?

-Hicimos una transcripción a video, montamos todo en VHS y el negativo se cortó a partir de ese VHS. Miguel, el cortador del negativo, tardó como seis meses, enloqueció. Toda la gente que trabajó en la posproducción enloqueció en algún momento, entró en algún tipo de colapso. Ahí hubo que, bueno, tratar de calmar un poco los ánimos: "*Mirá, la película es así, ya no se puede hacer de otra manera, ya está hecha...*". Pero el trabajo de ellos fue muy arduo. Muchos me juraron que en su vida iban a aceptar trabajar en algo así otra vez.

Cuando tuvimos el corte de negativo terminado se tiró una copia para sincronizar todo el audio, que con Gaby nos llevó un año. Se hizo con medios bastante precarios y una intención muy autista, prácticamente todos los ruidos de la película fueron buscados en la casa de él, no salimos a tomar audio afuera. Teníamos un *sampler* que grababa hasta un minuto, tomábamos el sonido que generaba, por ejemplo, la heladera; hacíamos un *loop* y eso era nuestro sonido de ambiente. Tratamos de que tuviera algo rítmico, una cadencia constante.

Cuando terminamos el sonido pasó bastante tiempo, porque yo quería hacer las copias en Nueva York, en el laboratorio DuArt. La película es en blanco y negro y en Buenos Aires no hay laboratorio que lo procese. Allá se lo tomaron muy seriamente, me asignaron a un técnico que se especializaba en blanco y negro, que conocía bien los problemas... fue bárbaro.

-¿Diseñaste de algún modo la dirección de actores?

-Sí, yo quería una neutralidad que al mismo tiempo tansmitiera cierta vivencia de los personajes. Era difícil lograr eso. Ensayamos mucho y cada actor tuvo que buscar su propia manera de hacerlo. Les resultaba bastante más fácil a los que no eran actores. Esa marcación también generó alguna controversia, digamos, porque yo veía un gesto de más, los paraba y decía: "*No, eso no*". Pero, bueno, todos confiaron mucho en la película y al final creo que les gustó lo que hicieron.

La cuestión pasaba mucho por la interioridad de cada uno y por la relación que establecían con los objetos, creo que es muy "objetual" la película. Todos los objetos son muy importantes. Pero me parece que salió bien, lo que se ve en la pantalla es verosímil, a pesar de la intención de irrealidad que la película tiene. Pero los actores dieron cosas fantásticas: al hacer la toma del paredón, cuando el personaje de Belén Blanco descubre que Tomás la engaña, a ella le apareció una lágrima. Fue increíble, porque en apariencia no le pasaba nada y en medio de la toma salió esa lágrima como algo verdaderamente sentido. No sé de dónde salió, ni tampoco le quise preguntar, pero está ahí.

-La película tiene un humor raro, pero sostenido.

-Sí, tiene un humor bastante peculiar, triste, lacónico. Un humor sin chiste, sin intención de chiste. Fue toda una experiencia la primera proyección con público, por ejemplo, porque había partes que a mí me parecían graciosas y la gente no se reía, o al revés, se reían de cosas que a mí me parecían terribles. Es muy raro, por ejemplo, como quedó presentado el sexo en la película. Me interesaba mostrarlo como algo mecánico, algo preestablecido entre las personas. Es más fuerte, más potente, lo que les pasa a los personajes antes o después, que el acto sexual en sí. Yo creo que la película es en todo sentido *naif*, algunas ideas violentas o fuertes están como aplacadas por ese entorno *naif*, porque en definitiva los protagonistas son chicos y, por más cosas terribles que haya en el mundo, son ellos los que están frente a esas cosas y funcionan como un colchón, como una contención frente a lo terrible.

Aunque con ironía, sin cometer nunca la torpeza de la solemnidad, **Picado fino** invoca desde su título la intención de describir una percepción fragmentada. Priorizando radicalmente la subjetividad de sus protagonistas, Sapir se las arregla para edificar desde las vísceras un film que refleja en términos poéticos algo tan inasible como ese estado de alienación urbana que han instalado los tiempos que corren.

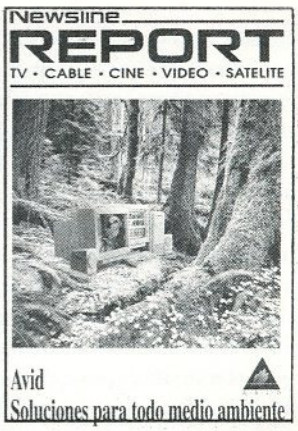
Desde su aparición en 1996, el film se convirtió en la mejor evidencia de la posibilidad de un cine joven, auténtico y sólido, en la medida que cumple con dos objetivos difíciles: por un lado desarrolla toda una propuesta estética en función excluyente de un concepto central; por el otro devuelve un retrato generacional de inusual honestidad, cargado de un desencanto autista y a la vez estoico. Tomás (Facundo Luengo) está allí a pesar de todo, con el rostro imperturbable, afirmado en una gestualidad que ha fabricado cuidadosamente, resistiendo adentro de sí mismo, fiel aunque sea sólo a su deseo de escapar "*a los países del norte*". No deja de ser una paradoja auspiciosa el hecho de que Sapir haya sabido componer un film renovador, es decir, revolucionario, sobre una generación condicionada por un entorno que nunca estuvo tan lejos de la revolución.

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







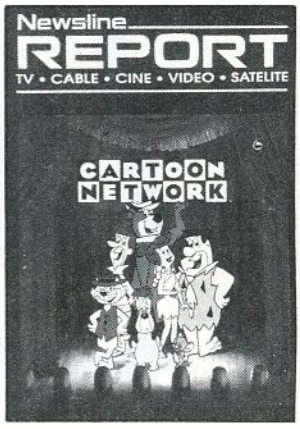


Desde hace cuatro años, la revista

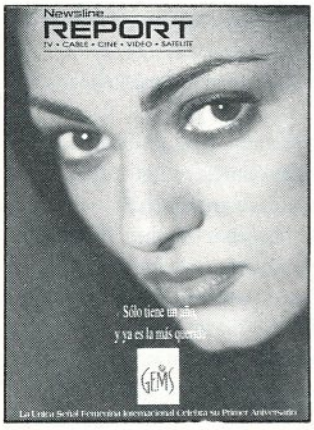


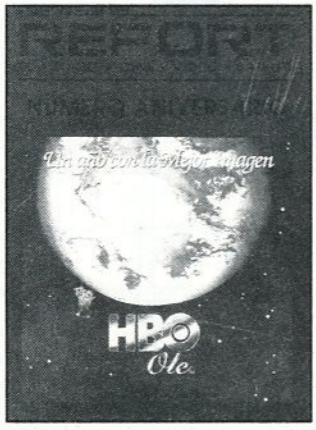






empresarial líder del sector.









Newsline
REPORT
TV • CABLE • CINE • VIDEO • SATELITE

Informacion Estrategica

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

LINCIPAR 98

Veinte años después

por Fernando Martín Peña

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

Durante semana santa tuvieron lugar en Villa Gesell las XX Jornadas organizadas por UnCiPaR, de las que debían surgir las obras que representarán a la Argentina en el próximo Festival UNICA, a desarrollarse en Austria. El jurado, compuesto por Fernando Brenner, Adrián Caetano, Rodolfo Mórtola, Adrián Bachmann y el suscripto, tenía que seleccionar setenta y cinco minutos de material a partir de unas doce horas ya preseleccionadas por los organizadores de las jornadas. Esas doce horas fueron distribuidas en tres bloques que se proyectaron entre el jueves y el viernes, ordenados según un cierto *crescendo*: cuatro de los cinco trabajos ganadores aparecieron durante las exhibiciones del viernes.

Toda muestra de esas dimensiones y características ayuda a definir alguna idea sobre las tendencias de la abundante producción independiente local. Aquí el término "independiente" parece justo porque estos cortos son siempre el resultado de pulsiones personales: ni se hacen con la expectativa de recuperar y multiplicar su costo, ni están sometidos a ninguna ley del mercado simplemente porque no hay mercado alguno para ellos. Aquí es necesario insertar una



Breve digresión petardista

En lugar de mercado, lo que hay para estos cortos es un amplio espectro de parásitos que infectan esta y otras muestras con la intención de obtener material de manera siempre gratuita. La operación es sencilla y se basa a) en la voluntad compartida por la mayoría de los realizadores de mostrar sus obras, y b) en la falta de espacios alternativos y organizados que las difundan, reemplazando la módica tarea del parásito. Dado un clima lo suficientemente neoliberal, el parásito crece y desarrolla su actividad casi siempre en programas emitidos por distintos canales de cable. Los canales de cable locales son algo así como tumores que, a pesar de estar insertos en un sistema que percibe de todo el mundo una cuota mensual, invierten en sus propios productos siempre un poco menos de lo menos posible. Y si además el realizador parasitado tiene cable... ¡¡estará pagando por ver su propio corto!! Hasta hace unos seis o siete años había gente que consideraba esto como un problema y lo discutía bastante; se ve que ahora el clima ya es lo suficientemente neoliberal.

Aquí termina la breve digresión.

(Perdón, pero es que hace poco volví a ver **La hora de los hornos**).

Vieja y querida ficción

La diversidad es una de las principales características de las Jornadas, justificada porque de la muestra debe surgir una selección de varios trabajos que el jurado considere representativa. A diferencia de lo que ocurría, por ejemplo, en pasadas ediciones del Festival de Rosario o en el primer Tiempos Cortos, muy pocos documentales valieron como para llegar a la preselección y, en cambio, hubo mayor voluntad de búsqueda en el terreno de la ficción. Además de los cinco trabajos seleccionados, algunos otros se destacaron en este sentido:

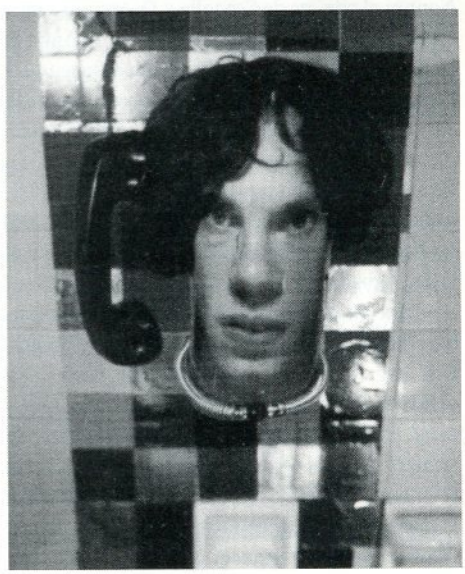
-**Diez millones**, de Sebastián Alfie (del taller MS), es capaz de transmitir con eficacia puramente visual la comprobada capacidad del fútbol para suspender los rigores de la realidad aun en las condiciones más adversas. Hay ecos de Calé en este estupendo corto y también de una situación inicial de **El centroforward murió al amanecer** (René Mugica sobre Agustín Cuzzani, 1960) en la que Javier Portales y un grupo de hinchas entran en una especie de trance fanático al evaluar la cotización de Luis Medina Castro. Otra digna representante del taller MS fue **Voto en blanco**, donde Leonardo Di Cesare volvió a demostrar el humor ácido y muy porteño de su anterior **Tape n. 12**[1]. Imaginativas operaciones políticas (la impresión de boletas para quienes decidan votar en blanco, la compra en el extranjero de vendas usadas para abastecer los hospitales locales) se desarrollan ante el espectador con adecuada naturalidad, aunque tal vez en algunos minutos más de lo que hacía falta.

-**El pisadero**, de David Settembrino, obtiene buenos trabajos de Arturo Bonín y Tito Haas en una descripción algo precaria pero atendible sobre el modo en el que el paso del tiempo aniquila antiguos ideales. Es notable el provecho obtenido de la locación, una fábrica de ladrillos del norte argentino.

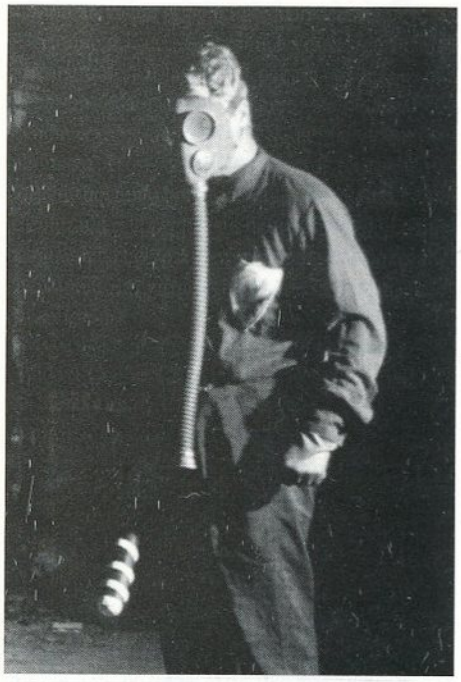
-**Me esperan**, de Nicolás Malowicki, trabaja sobre la misma fuente (de Bernardo Kordon) que en 1985 adaptó Sergio Renán en *Tacos altos*. No era difícil superar el precedente pero además Malowicki agrega interés trasladando el punto de vista sobre un hermanito de la protagonista y obteniendo de su pequeño actor una actuación memorable. Hay un par de elipsis un poco extrañas que conspiran contra los delicados tiempos que el propio Malowicki impone a la mayoría de sus escenas, realizadas con generoso despliegue de ideas visuales.

-**(Agnes)**, de Ian Kornfeld, pertenecía claramente a otro festival. A pesar del evidente esfuerzo invertido en su elaboración, era muy difícil que el jurado se sintiera favorablemente predispuesto a considerar este curioso intento de síntesis entre lo experimental y lo narrativo, sobre un ser que vampiriza la memoria de sus víctimas. Es interesante, eficaz y a la vez muy simple el modo en que Kornfeld representa el torrente de recuerdos y saberes que circula por la protagonista convertido en su propia sustancia vital, en algo equivalente a la propia sangre. El texto en francés, en cambio, pobremente justificado en el guión, recordó la ya clásica humorada de Flavio Nardini, **Qu'est-ce que c'est?** (1995).

-**Sueño profundo**, de Daniel de la Vega, había generado expectativas de emociones fuertes dada la voluntad *gore* de su anterior **La última cena**. En cambio, de la Vega presentó un ejercicio de montaje más sutil, exacerbando generosamente el viejo



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



El rebaño

en la página anterior: ***Denise***

truco del personaje que no termina de despertarse de sus pesadillas. Por alguna razón las imágenes no estaban compensadas por la banda sonora, que parecía más bien un trabajo *in progress*.

El peso de la adaptación

Dos adaptaciones potencialmente logradas se resintieron a causa de una cierta tendencia a la literalidad. **Nonna; el rito**, de de Scapolla y D'Amorin Lima, toma una de las brillantes contratapas de Antonio Dal Masetto para *Página/12* (compilada luego en el libro *Reventando corbatas*) y la trabaja de un modo muy eficaz y libre durante toda la primera mitad, con algunos hallazgos de humor impresionista. Después, uno de los personajes recita casi textualmente un largo fragmento del relato y el efecto es contraproducente: el ritmo logrado se resiente y el texto, verbalizado, se acartona.

Exactamente lo mismo le sucede a **El encuentro**, de Maximiliano Gerscovich, sobre Borges. Una larga y minuciosa introducción descriptiva obliga al espectador a agudizar la mirada, imponiéndole una determinada cadencia y priorizando siempre lo visual por encima de los diálogos, hasta el extremo de que resulta mucho más significativa la manera de hablar de los personajes que lo que dicen: en toda esa primera parte las palabras son sólo un complemento de la gestualidad de los protagonistas. La posterior inserción de una parte importante del texto borgeano dicha por otro personaje contradice la propuesta del resto y sólo cuando Gerscovich vuelve al hilo principal se aprecian adecuadamente las virtudes ciertas de su cuidada puesta en escena.

Las mejores intenciones

Un recorrido por la sección *Pantalla Abierta*, no competitiva, permitió comprobar que en el criterio de preselección prevaleció muchas veces la relevancia del tema de las obras por sobre su ejecución. En sí mismo eso no es ni bueno ni malo porque son los mismos videos, en última instancia, los que terminan por calificar la pertinencia de tal criterio. En este caso, por desgracia, quedaron en competencia varios trabajos que, al involucrarse en cuestiones complejas y dolorosas desde una mirada de vergonzosa superficialidad, recordaban aquello del mono y la navaja.

Al realizador Poli Nardi le encanta creer, por ejemplo, que a los hijos de desaparecidos apropiados por familias vinculadas a la represión ilegal les bastan un par de gritos y la lectura de Gelman para recuperar su identidad (en **El despertar**); Tejeiro y Krauss parecen convencidos de que en Cuba todo va fantástico (en **Cuba, pueblo cubano**); y Gabriel Pomeraniec está seguro de que la ley del talión traerá justicia a las víctimas del atentado a la AMIA (en **Detrás del silencio**). El hecho de no poder colocarse a la altura del compromiso que la cuestión elegida les exigía termina provocando resultados de tono tan reaccionario como el que pretenden cuestionar. Si éstos y otros videos alcanzan carácter de testimonio desgarrador es sólo por lo que revelan respecto a la alarmante incapacidad de reflexión que ostentan sus realizadores.

Los premios

El jurado eligió cinco videos para integrar la muestra que representará a la Argentina en UNICA y otorgó algunas menciones adicionales, entre ellas una a **Primer contacto**, de Fucci y Marinucci sobre historieta del gran Juan Giménez, por mejor corto de animación. **Tiempo de descuento**, ficción futurista y testimonio de una pasión (de Flavio Nardini por Racing), fue reseñada por José Martínez Suárez en el pasado número de **Film**. Los otros cuatro videos fueron, en orden alfabético:

-**Caso número 3**, video realizado por Víctor Kesselman, quien con 49 años se apresura a advertir "*No soy un joven realizador*". Basado en un relato de Dorothy Parker adaptado por Kesselman y Alan Pauls, el corto exprime nueve minutos y medio de pura histeria entre una pareja que, por lo menos de clase media para arriba, es a la vez todas las parejas. "*Me sorprendió la reacción del público; no lo pensamos como un corto de humor y sin embargo el público se rió mucho*", comenta Kesselman. Es cierto que no se trata de un corto explícitamente cómico, pero a la vez contiene una fuerte circulación de humor latente que el público descomprime al identificar situaciones personales. Kesselman sirve al relato con abundantes ideas visuales y manteniendo una deliberada discontinuidad en cada corte, hasta que la situación se alivia y la forma se normaliza. A las estupendas actuaciones de sus protagonistas aporta mucho el sutil trabajo físico de ambos. "*Hubo ensayos durante unos dos meses y medio y eso permitió trabajar cosas que por lo general se descuidan, hasta sacar todo tipo de matices*", dice Kesselman, que concentra su principal actividad en el cine publicitario. El jurado adjudicó a la protagonista Silvia Giusto, que es además bailarina y coreógrafa, una mención por mejor actriz.

-**Cuatro a cero**, de Lucas Marcheggiano, es otra obra mayor. En veinte minutos que se consumen como una mecha, Marcheggiano describe la noche de un barrabrava, que comienza en una cuidadosa planificación y termina en cualquier otra cosa. "*Armé el guión a partir de acumular situaciones que vi o escuché en la cancha*", explica el realizador. "*Voy a la cancha desde los tres o cuatro años y es una de las cosas más importantes de mi vida, no sólo por el eventual partido sino por todo lo que ir a la cancha implica. Con lo que significa el fútbol en este país, me llama la atención que no se hagan películas sobre el tema, que los principales referentes sean de los '50 o los '40, que ciertos aspectos de la realidad nunca lleguen al cine o al video. Los tipos de las hinchadas, por ejemplo, tienen códigos muy fuertes, formas de comportarse muy arquetípicas. Me atraía la idea de hacer algo con uno de ellos, pero sacándolo de la cancha, para tratar de ver cómo se desenvuelve por su cuenta. Traté de acercarme a un grupo, pero no me dieron pelota, me pidieron guita, creyeron que yo era, no sé, Subiela, que los iba a filmar y los iba a hacer ricos a todos. Fuera del grupo pude hablar con un barrabrava pero cuando le expliqué lo que quería que hiciera reaccionaba de cualquier manera, se volvía impredecible. Entonces hice un* casting *y, mientras probaba a otro personaje, le pedí a un amigo mío, Guillermo Soneyra, que le diera letra. Guillermo es un actor nato, un observador increíble, que registra todo lo que le pasa por delante, lo procesa y te lo interpreta de manera natural, parodiándolo. A pesar de eso, él nunca se pensó actor; es músico, nada que ver. Pero cuando lo vi, estuvo tan bien que decidimos hacerlo. Fuimos juntos a un lugar donde paraba gente de la hinchada de Boca, conversamos con ellos, tomamos unas cervezas y Guillermo les robó gestos, palabras, la manera de hablar...*".

Es de verdad extraordinario lo que hace Soneyra con este personaje, que entra en Ave Jungla como si fuera la cancha y hace de su improvisada noche un partido imaginario que gana por goleada. Aunque en un principio puede dar la impresión de que todo el corto depende del actor, lo cierto es que está sutilmente apoyado en cada aspecto de la puesta en escena por Marcheggiano, desde los *inserts* que comentan la acción hasta el uso obsesivo de colores fuertes, pasando por los tiempos que concede al desarrollo de cada situación y la aptitud para realizar una de las escenas más singularmente eróticas que ha dado el audiovisual argentino ("*¿De qué cuadro sos?*", pregunta Soneyra a su chica en medio del acto sexual). Como sucede con la escena del rengo en **Pizza, birra, faso**, Marcheggiano cambia violentamente la mirada del espectador sobre su personaje cuando lo demuestra capaz de lanzar decididos

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

puñetazos sobre la misma mujer con la que acaba de tener sexo y ahora quiere sacarse de encima. Su cuarto y último gol, poco después, consistirá en evitar la represalia de los amigos de la chica identificándose como miembro de la misma hinchada.

En la capacidad para atender aspectos *tapados* de lo cotidiano y en los tiempos que sabe imprimir a su descripción, Marcheggiano está cerca de su amigo y colega Raúl Perrone, para quien hizo cámara en varias oportunidades. "*Pero creo que al mismo tiempo diferimos mucho, los dos pedimos a nuestros personajes cosas muy distintas*". El jurado de Gesell consideró a **Cuatro a cero** el mejor trabajo de las Jornadas y Soneyra obtuvo además una mención por mejor actor. Una nota sobre la obra previa de Marcheggiano, que por desgracia produce menos de lo deseable, puede encontrarse en el número 5 de **Film**.

-**Denise**, de Ruy Krygier, es un disparate de asombrosa coherencia interna y rigurosa austeridad: Krygier no sólo escribe, produce, edita, dirige y compone la música sino que además interpreta a los dos personajes protagónicos[2]. A ambos lados de una puerta cerrada, el autor se desdobla en hombre y mujer, y mientras de un lado él le pide a ella que salga para unirse, del otro ella combate la tentación de acceder a tal unión. De hecho, con ayuda de entidades misteriosas convocadas mediante un simple portero eléctrico, la mujer logra neutralizar al hombre y sale de su encierro, formulando a continuación algunas reflexiones un tanto crípticas. Lo más llamativo del corto es que con esos elementos Krygier logra definir un consistente universo propio, que se justifica por permitir la deducción de cualquier subtexto, carecer de pretensiones y sostener un humor lunático, con una saludable tendencia a la autoparodia. "*No creo haber encontrado nada todavía*", argumenta el realizador, pero la principal virtud de su obra es justamente la calidad de su búsqueda. Trabajando con una cámara de VHS compacto que le da la posibilidad de insertar planos y grabar el audio a posteriori, Krygier, demoró unas dos semanas en terminar **Denise**. "*Trabajo sin guión y voy improvisando a partir de una idea. Edito en cámara y casi todas las tomas son únicas, después les hago el sonido. Muchas veces no sale: he abandonado varias cosas a medio terminar por no poder redondearlas*". Krygier ya había llamado la atención en las Jornadas del '97 con otro corto, **Javier y Arnoldo**, hecho en idénticas circunstancias y con otra situación de desdoblamiento. Como en el caso de Rubens Lumiere (ver **Film** n.32), que también produce su obra en el más completo desamparo, Krygier señala que su formación tiene vínculos con lo teatral y que jamás pasó por una escuela de cine. Es posible que la desacartonada originalidad y el estilo personalísimo de realizadores como éstos no tenga relación con esa circunstancia, pero la tentación ante sus trabajos es utilizar el término "incontaminado". Quizá habría que empezar a preguntarse algunas cosas al respecto.



Lucas Marcheggiano (izq.) y algunos actores de *Cuatro a cero*

-**El rebaño**, de Emanuel Pascual, supera un argumento elemental con hallazgos de realización, escenografía y fotografía (de Laura Larrosa y Hernán Pulido, que obtuvo una mención). Hay coherencia en la descripción de un mundo oscuro, en el que la gente habla un idioma inventado y donde cualquier pulsión recreativa pasa a ser un acto subversivo. Pascual (21 años) y su grupo están terminando de cursar en el IDAC de Avellaneda, que en general se caracteriza por sus documentales y no por sus obras argumentales. "*Al meternos con algo que se puede vincular a la ciencia ficción*", explica Pascual, "*existía el riesgo de que quedara trucho, así que en la escuela mucho no querían que la hiciéramos*". Persistieron, sin embargo, y sortearon ese riesgo cierto con soluciones escenográficas imaginativas pero también con un humor raro y constante que despega el resultado de otras visiones futuristas semejantes y lo vincula, curiosamente, con el expresionismo y la comedia muda. Sin imponerse por encima de la acción principal sino más bien apuntalándola, Pascual inserta excéntricos detalles de ambiente como un individuo que acaricia un televisor, otro que examina con mucho interés un simple pedazo de vidrio y otro que vende teléfonos celulares como si fueran ballenitas. "*Quise que todo contribuyera a dar una impresión de normalidad, de cosa cotidiana*", explica Pascual, "*tratamos de describir con la mayor coherencia posible un mundo con códigos propios*". A ese efecto y a la eficacia general contribuye mucho el simple recurso de acelerar ligeramente la acción, así como la expresividad de los rostros de todos sus intérpretes, en particular los de un par de policías que se niegan a interrumpir su almuerzo. El remate es previsible y decepcionante, pero la solidez del resto compensa esa pérdida. "*Tantas cosas cambiaron en el proceso de llevar el guión a la práctica que preferí aferrarme al final original, cuando pude haberlo cambiado también*", recuerda el realizador. "*Con el final me puse bastante terco, pero el corto se gestó sobre la idea de una chica que lleva flores en una valija y la verdad es que preferí no perder ese punto de origen*".

Final auspicioso

Sobre el final de la muestra, terminada la entrega de premios y ante el mismo público que durante tres días desbordó la sala de la Casa de Cultura, el intendente prometió ampliar el lugar. Los asistentes a las XXI Jornadas sabrán apreciarlo.

1. Ver **Film** n. 32.

La producción de Film se comunica con movicom

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

dossier CO



Cuando una forma de arte no es demasiado respetada por los así denominados círculos cultos, se pueden decir frases ridículas sin pagar ningún precio ni peaje. Hoy sería inmediatamente mirado como tonto irredimible quien dijera que la aparición de la fotografía volvió inútil la pintura. En cambio cualquiera puede afirmar muy suelto de cuerpo que la historieta es cine dibujado, o el cine historieta en movimiento. O que cada una de las dos artes le debe mucho a la otra (enfoques, encuadres) en una especie de cómodo, indefinido lecho de Procusto.

La cosa es más compleja. Más aún: es más fácil encontrar una docena de buenas adaptaciones de originales literarios, que la misma cantidad de buenas adaptaciones de originales historietísticos. Hay una diferencia radical de lenguaje. El cine, aun el más basado en el montaje, es siempre fluidez, continuidad. El potencial expresivo de la historieta, en cambio, se juega justamente a la invisibilidad y el silencio de lo que ocurre de cuadro a cuadro, al filo mismo de ese salto de uno a otro cuadrito.

Lo más parecido que hay en el cine a la historieta no es una película basada en cualquier historieta, sino el *story-board*, la minuciosa construcción dibujada de cada plano, para después filmarlos. En cine es mucho más caro conseguir la nitidez, el enfoque, el ángulo loco, el entorno parejo, sin fisuras. En historieta basta con instrumentos plásticos –lápiz, colores, incluso tamaño de la letra– para conseguir una nitidez suprema, impactante.

Para más de un director, el *story-board* tiene la redondez de una idea platónica en relación a la película terminada, con sus mil y un factores que pueden fallar. Lo dijo con claridad Scorsese cuando

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

Comics

prologó un muy extenso reportaje a Samuel Fuller: "*Ustedes saben qué es un* story-board. *Para mí un* story-board *es algo muy dinámico, muy excitante. Como un dibujo animado. Los personajes dibujados están tan vivos que se tiene la impresión de que saldrán del cuadro en carne y hueso. Creo que los films de Sam Fuller tienen el poder de los* story-boards. *En general considero que los* story-boards *tienen más poder que las imágenes del film terminado. Es muy difícil obtener la imagen exacta que se ha dibujado. Sólo los films de Fuller me parece que lo consiguen. Lo que quiero decir es que son los más logrados visualmente*."

En general no hay nada menos historietístico, o más alejado de un *story-board* (en los términos de Scorsese) que las adaptaciones de historietas al cine. Un colmo es la versión de Warren Beatty de **Dick Tracy**. Lo más conmovedor es el intento de imitar "en realidad" las imágenes dibujadas, grotescas e inolvidables de los villanos creados por Chester Gould, la incapacidad (compartida por tanto adaptador) para advertir que un modo impecable de hundir por completo toda posibilidad de hacer una historieta en cine es agregarle números musicales, el vuelco irremediable del imprescindible blanco y negro original a colores bien combinados, fuertes, tan *pop*, tan de figurín *fashion*. Lo mismo pasa con *Flash Gordon*, con buena parte de *Superman*. En general, la traición a *El Hombre Araña*, más grave estéticamente, es menos profunda, justamente por menos costosa, y por el relativo realismo dickensiano del original historietístico.

La evolución reciente de la historieta logró sacarla del marasmo en que la tenían hundida dos factores: a) el carácter aplanador que la llevó en sus formas masivas a imitar la blandura de la televisión cuando la TV le hizo perder terreno junto con el cine, y b) la disolución adonde la llevó el predominio totalitario y plástico del dibujo en los años '60 europeos. Ese gran guionista que es Neil Gaiman (*Sandman*) veía cuando chico las páginas de la revista *Métal Hurlant* francesa y soñaba con las historias que esas páginas impactantes (de Moebius, de Druillet) seguramente contarían. "*Obviamente eran historias enormes, mágicas, brillantes. Sólo unos años después pude leerlas traducidas. Descubrí que no, no, no, se trataba de palabras sin sentido con las que no pasaba absolutamente nada. No había contenido. No estoy seguro de poder volver a verlas. Fueron interesantes para mí en la época en que creía que la escritura estaba al mismo nivel del arte, y no era así. Creo que hay que tener las dos cosas, pero también creo que, como escritor, si tuviera que elegir entre una historieta realmente bien escrita pero que no estuviera dibujada de modo brillante y una historieta hermosamente dibujada pero totalmente hueca, eligiría la historieta bien escrita.*"

En términos generales, el cine siempre ha volcado, en sus supuestas mejores adaptaciones, muchos efectos especiales, mucho sonido y mucho dinero, y poca historia, poco contenido. Incluso los estupendos **Batman** de Tim Burton son más ópera, sueño abierto, inconsciente desbocado, que historieta, dibujo animado, *story-board*. Uno puede entender a qué se refería Scorsese cuando puede ver, en cine, **Forty Guns** de Fuller. El viejo hiperkinético logra, en una pantalla panorámica delirante, más delirante por ser en blanco y negro, los efectos que suelen ser la base misma de la historieta.

Una de esas bases es la libertad que tiene la historieta para variar el ancho del cuadro, que puede ser delgadísimo o panorámico, incluso respetando una altura fija. De algún modo, por el montaje, por el encuadre, por la variación de distancias, Fuller logra esa nitidez extrema, contundente, de detalle de las mejores historietas. Incluso la traslada a la nitidez y contundencia de la trama, de lo escrito, que en su potencia se acerca más a lo mítico, a la síntesis legendaria y feroz que a la realidad.

Algo parecido pasa en esa factoría creativa que son Sam Raimi y los hermanos Coen. En los tres la nitidez, el salto de proporciones, el efecto de dibujo animado o historieta está presente. Claro que a la máquina industrial-distribuidora (y a su poroso público masivo) no le atrae demasiado ese tipo de delirios, y **Fargo** parece apuntar a una naturalización del delirio hipernítido de los Coen. En ellos y en Raimi aparece lo que, por dar un ejemplo entre tantos, en **La sombra** es la mera imitación hueca de una forma supuestamente historietística. En **Darkman**, en **Simplemente sangre**, incluso en **Barton Fink** o **El gran salto** (aunque mechado con abundancia por altísimo teatro del absurdo), aparece la emoción descarnada, el ritmo febril, el poder de la imagen legendaria que tiene la buena historieta. En casi toda adaptación de historietas a la pantalla, en cambio, suelen circular mucho más las grandes extensiones de cartón pintado que el poder del trazo dibujado o el plano de color, usados en una forma expresiva tan irreductible al cine o las artes plásticas como la música a las palabras escritas.

por Elvio Gandolfo

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

El Lobo solitario y su cachorro sobre el filo de la espada

por Fabio Blanco
y Fernando Martin Peña

Qui nunc it per iter tenebrosicum
Illuc unde negant redire quemquam?
Catulo

Es curioso, pero cada vez que hay que hablar del cómic japonés no se puede evitar retroceder hasta la postguerra, durante la cual Osamu Tezuka comenzó a publicar sus primeras historietas. El éxito de esos trabajos determinó que el estilo de Osamu se convirtiera en el modelo que todos los autores de *mangá* debían seguir. ¿Quién deja de identificar, hoy en día, los enormes ojos que caracterizan a Astroboy o a Kimba, con la generalidad del cómic japonés?

Hubo, sin embargo, autores que se resistieron a adoptar ese estilo, sobre todo entre los que se dedicaban a los *kashibon mangá*, o cómics de biblioteca circulante. El material que estas bibliotecas prestaban estaba destinado a estudiantes secundarios y obreros de condición humilde; aunque las tiradas de los *kashibon mangá* eran inferiores a las de las revistas mensuales, en su momento de auge llegaron a existir 30.000 establecimientos de esta clase. *Mangá* significa literalmente "dibujos irresponsables". Para sus historias con argumentos serios y dibujos realistas, los autores del *kashibon mangá* eligieron un término más adecuado: *gekiga*, "dibujos dramáticos", un género que pronto obtuvo el éxito que merecía y trascendió las bibliotecas circulantes hasta difundirse de modos más convencionales.

Mucho tiempo después, en 1970, dos artistas del *gekiga* –el guionista Koike Kazuo y el dibujante Kojima Goseki– crearon la historia del Lobo Solitario (en japonés conocida como *Kozure Okami*), un *ronin* o samurai sin amo que junto a su pequeño hijo recorre el Japón medieval como asesino a sueldo, perseguido por la ira de un clan enemigo. La historieta, que se desarrolla a través de 28 tomos de 300 páginas cada uno, está justamente considerada como uno de los más importantes exponentes del género y fue adaptada al cine por su propio creador en una serie de seis singulares películas realizadas en tiempo récord durante 1972[1].

Recién ahora, gracias a una empresa norteamericana denominada Samurai Cinema es posible acceder en video y *laser disc* a la saga completa del "asesino del carrito de bebé", a través de *transfers* digitales de impecable calidad que respetan el formato original en el que se filmaron las seis películas. El trabajo de subtitulado electrónico fue realizado por *AnimEigo*, el mismo grupo que traduce las mejores ediciones de *mangá* que se publican en Estados Unidos. Esta gente es tan escrupulosa que incluyen extensos apuntes sobre la época, la tradición, la sociedad y la cultura durante el Japón feudal además de "notas al pié" que explican casi obsesivamente el sentido preciso de ciertos términos importantes de traducción difícil. Todo ese esfuerzo está a la altura de las circunstancias ya que permite contemplar, con la mandíbula en el piso, una de las obras más elaboradas, oscuras y fascinantes que ha dado el cine japonés.

1. El difícil arte de matar

En el siglo XV, durante el shogunato Tokugawa, la presión ejercida por el gobierno era tal, que cualquier estado feudal (o *han)* que mostrara el mínimo asomo de rebeldía podía ser completamente desarticulado y su gobernador (o *daimyo)* condenado a muerte junto con toda su familia. El oficial encargado de ejecutar esas muertes era el *kogi kaishakunin*, hombre de absoluta confianza del *shogun*, que con su *katana* daba rápido y piadoso fin a quienes debían cometer *seppuku* por orden de su superior[2]. Un guerrero llamado Ogami Itto concursa para ese puesto clave en la época en que el clan Yagyu, a cargo de los asesinatos extraoficiales, comenzaba a ejercer un gobierno en sombras, acrecentando cada vez más su influencia en los asuntos de estado. Parte fundamental de ese plan de poder era que uno de los suyos, Yagyu Gunbei, ganara el puesto de ejecutor oficial. Durante una jornada fatal y en presencia del propio *shogun*, Ogami Itto y Yagyu Gunbei se enfrentan para obtener el preciado cargo.

Gunbei es diestro pero no lleva el *bushido* en su corazón: durante un momento del combate, Ogami se coloca de espaldas al *shogun* y baja su espada. Gunbei lo cree derrotado y le perdona la vida sin advertir que, al apuntarle con la *katana* se encuentra apuntando también al *shogun*, una sutil pero imperdonable falta de respeto. Ogami Itto obtiene el puesto ante la consternación de Gunbei, que sólo comprende las causas de su fracaso cuando su padre, Retsudo, se las explica mientras le da una terrible paliza. Guerrero temible de abundante melena blanca, Yagyu Retsudo conoce perfectamente el código del guerrero: si Gunbei hubiera matado a Ogami, la emoción de la lucha le habría dado la excusa perfecta para disculparse con el *shogun*. Ahora, en cambio, se hace necesario que Gunbei cometa *seppuku* para purgar su ofensa. Retsudo decide preservar a su hijo y convocar a su *kagemusha* (un doble casi idéntico designado para personificar a un superior) para que muera en su lugar.

Cuando Retsudo presenta la supuesta cabeza de su hijo, uno de los ancianos (o funcionarios), que además se encuentra investigando las actividades del clan Yagyu, hace notar a Ogami que el muerto no ostenta en su rostro la expresión del arrepentimiento (*munebuki*) sino la de la obediencia (*juyobuki*). Fiel a su código, Ogami responde: *"Si el señor Yagyu dijo que era la cabeza de Gunbei, realmente debe serlo. Un samurai ha de entregar la vida por su clan: eso no cambia"*.

En estos acontecimientos –que tanto en la historieta como en los films son revisados en un *flash-back*– pueden advertirse los elementos que hacen parecer al Japón feudal una creación de la fantasía heroica, un universo casi tan increíble como el Japón actual. Un mundo en el que la vida de las personas, de las familias, de clanes enteros, depende de un complicado código ceremonial: ante todo, un sa-

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

murai arriesga la vida por su señor, incluso para evitar un inadvertido gesto de desagravio. En el caso de sentirse ofendido él mismo por un civil cualquiera, el samurai gritará "*¡Burei mono!*" y limpiará la ofensa con sangre, sin que nadie pueda hacerle reclamos. La muerte está de tal modo presente en cada momento de la vida y el conocimiento que se tiene de ella es tan intenso, que hasta es posible clasificar las últimas intenciones de una cabeza cercenada.

De hecho el plan que los Yagyu diseñan en contra de Ogami tiene muy en cuenta las pautas de esta sociedad guerrera: Retsudo dice que los *daimyos* de las sesenta provincias temerán al *kaishakunin*, su familia, cada vez más poderosa, será comparada a la de los Yagyu, y "*el daño se perpetuará por generaciones*". Matar a Ogami no los liberaría de esa carga: "*Necesitamos destruir su familia, eliminar su nombre de todos los registros... una estratagema que lo haga aparecer como traidor ante el* shogun". Pasan varios años durante los cuales Ogami, ejecutor por concurso y con dedicación exclusiva (al *shogun*), se vuelve célebre por su habilidad en el arte de decepar cuerpos. Por cada una de sus víctimas el samurai consagra una tablilla mortuoria *(o-ihai)* en el templo de su casa. Una noche, ninjas enviados por los Yagyu matan a su esposa, y colocan en el altar una tablilla con el símbolo de la malva rosa, blasón familiar exclusivo del *shogun*. Los oficiales que vienen a investigar la acusación de blasfemia contra Ogami no tardan en admitir que todo es un complot. Intentan asesinarlo, pero no son rivales para el *kogi kaishakunin*.

Mientras espera que otros oficiales vayan por él, Ogami vela a su esposa y pide a su hijo Daigoro, apenas un bebé, que elija su destino. Le explica que la única forma honorable de vengar al Clan Ogami es salir a los caminos del imperio y convertirse en asesino. Ante el niño coloca su espada y una pelota de las utilizadas en un juego llamado *temari*. Si Daigoro elige la pelota, su padre lo matará para que sea feliz junto a su madre en *yomi* (la tierra de los espíritus). Pero si elige la *katana* su destino será mucho peor: será como su padre, un peregrino rumbo al Infierno. "*Sé que eres pequeño*", reconoce Ogami con justicia, "*pero la sangre de nuestro clan hablará por ti*". Daigoro, por supuesto, elige la *katana*. "*Un asesino con un bebé... Que así sea, Daigoro. Ese es nuestro destino*".

Los registros históricos cuentan que en 1655, en el primer año de reinado del emperador Gokomyo, la familia Ogami desapareció sin dejar rastros. En su lugar, los Yagyu empuñaron la doble espada del asesino y del ejecutor.

2. El difcil arte de filmar

El cine de samurais es al japonés lo que el *western* es al norteamericano: un género con códigos propios, de raíces culturales auténticas, con abundante potencial mítico. Según el critico Alain Silver en su esencial *The Samurai Film*, el género alcanzó una culminación en los '50 y, como el *western*, se volvió crepuscular en los '60. Lentamente fue pasando del cine a la televisión hasta que sólo quedaron unos pocos tenaces que se obstinaron en cultivarlo con la calidad que correspondía. Entre esos pocos tenaces hubo por lo menos dos nombres ineludibles: Toshiro Mifune y Shintaro Katsu. Ambos compartieron no sólo el elenco de varias películas, sino también el éxito, la voluntad de independencia y un profundo amor por el cine de samurais. También compartieron la fecha de su extinción: los dos fallecieron durante 1997.

No faltará oportunidad de rendir homenaje al arte irrepetible de Toshiro Mifune, bien conocido en Occidente. En cambio, la popularidad de Shintaro Katsu se mantuvo local[3]. Activo en el cine desde 1954, Katsu ganó una inmensa popularidad interpretando a Zatoichi, el samurai ciego, en una serie de films que califica para contarse entre las más largas de la historia del cine: 26 largometrajes entre 1962 y 1989. La serie comenzo en la productora Daiei, que se caracterizaba por la excepcional calidad visual de sus productos. Katsu asimiló esa manera de trabajar, aprendió a respetar el potencial de trabajar con un equipo sabio y además no perdió nunca la voluntad de ser original. Así supo mantener la diversidad en cada una de las películas de la serie y, cuando la Daiei cerró a fines de los sesenta, decidió formar una productora propia que recogiera sus banderas y alzara otras. El actor y director Nakamura Atsuo recordó, en un texto publicado poco después de la muerte de su colega, que "*Lo que ambos tuvimos en común fue el deseo de ser siempre diferentes, y al mismo tiempo insistir en un* standard *técnico que permitiera incrementar la calidad tradicional de nuestras películas. Pero estos dos elementos requieren tiempo y dinero. Katsu-san, que siguió haciendo películas sin preocuparse por equilibrar los libros de contabilidad, eventualmente se hundió en deudas y no pudo ir más allá. Katsu-san fue el último actor en conocer cada aspecto del verdadero cine de samurais. Mi generación apenas recuerda el aroma de esos días y temo que este género desaparezca antes de que tengamos la oportunidad de pasar al menos un poquito a la generación siguiente*".

El lobo solitario y su hijo Daigoro se van al infierno



A comienzos de los años setenta, mientras disminuía la regularidad de Zatoichi e iniciaba como protagonista la serie del inspector Hanzo[4], Katsu-san decidió producir una adaptación del cómic de Keiko Kazuo y Kojima Gozeki que mantuviera una ejemplar fidelidad al original y al mismo tiempo una autonomía estética. El rol principal fue para su hermano, Wakayama Tomisaburo, también conocido como Kenzaburo Joh, que se había especializado en el cine de samurais junto a él y tenía en su haber numerosos titulos, casi siempre interpretando villanos. En la serie del Lobo Solitario, Wakayama se parece más a un buda despeinado que al protagonista del cómic de Kazuo y Gozeki, pero lo interpreta con tal convicción y destreza física que ese detalle se olvida pronto. Su voz grave y profunda, además, llega a convertirse en un elemento esencial de su caracterización.

Los seis títulos fueron rodados en pantalla ancha, formato característico del mejor cine de samurais y cuatro de ellos fueron dirigidos por Kenji Misumi, veterano de la serie de Zatoichi[5]. La mitad de los films fue fotografiada por el notable cameraman Kazuo Miyagawa, frecuente colaborador de Kurosawa.

Parte a causa de su origen gráfico, parte por la voluntad renovadora de su productor y parte por la crisis que el cine de samurais atravesaba en aquella época, cada episodio de la serie pone en cuestión los límites del género del mismo modo en que las películas de Sergio Leone obligaron a redefinir el *western* durante la década del sesenta. El tono promedio de la serie queda establecido con convicción desde la primera escena del primer film, cuando Ogami aparece, todavía como ejecutor del *shogun*, perfectamente dispuesto a secundar el *seppuku* de un niño de corta edad. En un verdadero triunfo del feminismo japonés, la espada de Ogami atraviesa por igual a hombres y mujeres, y debe decirse que el potencial mortal de éstas en muchas oportunidades supera al de aquéllos: en la segunda película Ogami enfrenta a un clan de terribles asesinas que para demostrar su habilidad no vacilan en trozar a un ninja demasiado seguro de sí mismo; en la cuarta una bellísima guerrera tatuada utiliza su cuerpo desnudo para paralizar a sus oponentes; en la sexta la hija de Yagyu Retsudo ensaya una técnica propia para perforar cráneos valiéndose de unos cuantos samurais decididos a dar la vida para contribuir a mejorar la destreza de su jefa.

Si bien cada uno de los films puede verse en forma independiente de los otros, en el conjunto se observa una tendencia a incorporar situaciones narrativas extrañas, a complicar los enfrentamientos del protagonista e idear audacias visuales que ro-

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

zan la abstracción experimental. Si en un principio el Lobo Solitario alterna con simples bandidos y tres expertos guardaespaldas, ya en la tercera parte enfrenta a un grupo de civilizadísimos proxenetas (o *boohachimono)* que lo someten a una terrible tortura denominada *buri-buri;* en la quinta su espada no puede atravesar a un monje bendito protegido por poderes superiores; en la sexta es perseguido por tres ninjas-zombies que poseen la facultad de desplazarse bajo tierra como si fueran topos. El número de oponentes también aumenta: mientras las dos primeras culminan en duelos desparejos pero razonables, la tercera, la quinta y la sexta terminan con Ogami enfrentando prácticamente solo a ejércitos completos que por lo menos tienen la gentileza de atacarlo en grupos.

Además de su *katana,* Ogami Itto tiene un arma de variados recursos en el propio cochecito de su hijo. Desde la segunda película de la serie se sabe que el vehículo oculta dispositivos que, accionados oportunamente, producen la rápida salida de varios tipos de armas blancas. En la tercera, que adopta un decidido tono de *spaghetti-western* al incorporar el uso de armas de fuego, se revela que el cochecito esconde además una ametralladora que el Lobo Solitario utiliza sin vacilar para reducir con rapidez el número de agresores. Entre la tercera y la sexta el cochecito se revela todo-terreno al convertirse primero en un bote y luego en un trineo.

La música de Sakurai Eiken también cambia a lo largo de la serie. Comenzando en una instrumentación moderna pero con reminiscencias tradicionales, la banda de sonido se va haciendo cada vez más *funky,* hasta abandonar casi por completo el *leit motif* principal en coincidencia con la creciente tendencia al disparate que domina los acontecimientos. En el último episodio, mientras Ogami Itto y Daigoro aparecen haciendo esquí en la nieve, la música de Sakurai roba varias notas del tema de James Bond, de manera tan impune como pertinente. En el tercero, el propio Wakayama Tomisaburo canta al final el tema triunfal de Ogami Itto y en el cuarto, durante una secuencia en la que Daigoro se pierde, un coro entona con melancolía: "*Tan triste y tan fría, la lluvia / Pone a prueba el corazón del niño / Mientras espera a su papá / Que ya está por retornar / Papá es un asesino / Eso es lo que dicen*".

3. Los dientes del cachorro

A veces, los enemigos de Ogami ven a Daigoro como una debilidad que creen poder aprovechar. Cuando alguien le señala la indefensión en la que quedará el niño si él muere, su respuesta es invariable: "*Padre e hijo vivimos en el* Meifu Mado, *la negra senda del Infierno...*". La fantástica escena sobre la que aparecen los *credits* de la primera de las seis películas muestra literalmente al samurai y a su hijo avanzando por un estrecho camino blanco cercado por altas paredes, una de fuego y otra de agua. Según las sagradas palabras de Buda, "*El río de fuego es la envidia y el río de agua es la ambición. Si un hombre puede resistir la atracción de ambos*



y penetrar en la estrecha senda entre ellos, podrá avanzar con determinación hasta las fronteras de jodo... *la tierra pura a la que llamamos Paraíso*".

Pero el camino del asesino conduce al Infiemo.

En una de las historietas *(Hilo de lágrimas)* una mujer, viuda de una víctima de Ogami se enfrenta con él para cobrar venganza. En el momento del duelo, se quiebra la capa de hielo desde la cual Daigoro pesca y el niño cae al agua helada. Mientras bracea con desesperación, el Lobo Solitario no corre a ayudarlo, ante el asombro de la mujer. "*Nosotros no somos ya padre e hijo... recorremos la senda blanca de la venganza; sabiendo que estamos siempre en el campo de batalla, siempre está la muerte en nuestros corazones. Estamos listos para aceptar la inevitabilidad de todo lo que viene en nuestra dirección. Usted también debe saber que sólo hay un camino para la venganza: no se preocupe por el niño ¡Que comience el combate!*". A pesar de todo, la mujer decide arrojar la larga cadena de su arma al lago, para ayudar a Daigoro. Éste la sujeta pero, al notar que el auxilio proviene de un enemigo de su padre, la suelta y logra salir del agua, temblando, pero por sus propios medios.

Cuando un grupo de cazadores de recompensas secuestra a Daigoro (*La colina del ejecutor*) y amenaza con matarlo, Ogami les dice que lo hagan si se atreven, que no van a conseguir nada. Ellos, sintiéndose insultados, le preguntan si acaso no los cree capaces. "*En absoluto, pero si el niño muere, los mato a todos*", responde el asesino. "*Cadáveres y arena es lo único que va a quedar*".

Sin duda, Daigoro es un niño poco común. Prácticamente desde su nacimiento ha recorrido junto a su padre la terrible vida que han elegido. Casi siempre está allí, de pie, muy serio, observando sangrientos duelos y a veces, ante la sola mención de su nombre (padre e hijo no hablan demasiado), salta a la espalda de Ogami para aferrarse y soportar desde allí el combate. Otras, se guarece tras el blindaje acerado de su carrito o se tapa los oídos, sacudido por el trepidar de la ametralladora escondida en la base del mismo. En las películas, Daigoro suele tener una participación más activa en los combates de su padre que en las historietas: en la segunda activa las lanzas que surgen del carrito y matan a uno de sus atacantes; luego, impulsado por su padre, vuelve a hacerlo al atravesar una línea de ninjas cortando piernas a la altura del tobillo con las hojas aceradas que salen de las ruedas. En la cuarta Daigoro arroja una lanza a su padre cuando éste queda desarmado en medio de una batalla.

Aunque sólo tiene tres años, los expertos en el arte de la guerra que se cruzan con Daigoro, reconocen una mirada inusitada en sus ojos: son ojos *shishogan,* es decir, ojos que sólo puede poseer un guerrero que ha presenciado la muerte en incontables campos de batalla. En la historieta *El frío de la despedida,* Daigoro, que ha esperado a su padre ya muchos días, decide ir a buscarlo: sabe que puede yacer muerto y sabe también que reza en los templos por sus víctimas. Tiempo después, hambriento y cansado por la búsqueda, el niño recoge la comida ofrendada en una tumba, pero dejando a cambio su abrigo. Un samurai observa casualmente tan noble gesto y se asombra ante esa mirada que él no posee. La intriga lo domina de tal manera que, aunque advierte que Daigoro camina hacia un campo que unos labradores prenden fuego, no hace nada por detenerlo. Sorprendido por las llamas, Daigoro apenas se conmueve: hace rápidamente un círculo de matas y barro, moja sus ropas y se refugia en un mínimo charco. Pasado el fuego, los campesinos lo descubren y lo llevan para curarlo, pero el samurai se interpone con su espada. Daigoro lo enfrenta, sucio, desnudo, y con quemaduras. Levanta una rama y adopta una pose del *suio sanbato,* la escuela de esgrima de Ogami. De repente, su mirada se transforma y exclama: "*¡Papá!*". A lo lejos, el Lobo Solitario regresa. En el film que recoge ese episodio (el cuarto) el intrigado samurai resulta ser nada menos que Yagyu Gunbei, el antiguo contrincante de Ogami por el puesto de ejecutor. Ogami lo enfrenta una vez más, esta vez sin trucos, para demostrarle su superioridad y en lugar de matarlo sólo le corta un brazo. "*Usted ya murió una vez*", dice. "*No tiene sentido matar a un muerto.*"

Quizá la fascinación que Daigoro ejerce sobre los personajes que encuentra, y también sobre los lectores y espectadores, se deba a la mezcla de ferocidad y piedad que lo caracteriza. La gente se asusta de él, cuando observa que nada lo intimida y que ni siquiera llora, pero se maravilla ante sus delicados modales y su lealtad. En el quinto episodio de la serie, el niño soporta una sesión de azotes antes que delatar a una carterista y ni siquiera habla cuando la mujer confiesa, incapaz de tolerar que un niño sufra por ella.

Cuando Daigoro se enfrenta a un joven amo y sus dos guardaespaldas, responde al ataque de aquél arrebatándole la espada e hiriéndolo con ella. Los guardaespaldas se lo llevan como prisionero a la casa de su amo y allí el padre de la llorosa víctima descubre que han atrapado al hijo del famoso Lobo Solitario. Decide entonces encerrarlo y no pasarle alimento hasta que hable o hasta que Ogami venga por él. Una *osue* (sirvienta principiante) se apiada del niño y le pasa los palillos pegoteados de arroz

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

que quedan de cada cena y nieve para que pueda beber. Pronto es descubierta y castigada, y cuando piensan hacer lo mismo con Daigoro, éste clava un par de palillos en el pecho de uno de sus captores y escapa. La persecución termina en una cabaña donde Ogami se repone de sus heridas. Daigoro llega, jadeante y levanta la espada de su padre. El Lobo Solitario lo mira, cruzado de brazos y le dice: "*Daigoro, no sé en qué clase de lío te has metido pero... ¿estás seguro de que puedes resolverlo tú solo?*". A continuación Ogami se encarga de los perseguidores de su hijo y les proporciona lo que su *karma* les tenía preparado: una muerte rápida. Este tipo de historia se anticipa a una pequeña saga dentro de la historieta, durante el transcurso de la cual padre e hijo se pierden en mitad de un combate y por varios episodios corren aventuras diferentes, separados.

4. Siluetas de papel

"*Durante mucho tiempo, no pude leer las palabras de mi historieta favorita. Una amiga, Laurie Sutton, me dio una especie de guía telefónica con el dibujo de un samurai en la contratapa. Laurie me contó entonces que a los japoneses les gustan las revistas bien gordas, y me evitó horas de confusión diciéndome que aquello que había juzgado ser la contratapa, era en realidad la portada. 'Los japoneses leen de derecha a izquierda', me esclareció, 'no de izquierda a derecha como nosotros'. Por lo tanto, debidamente orientado, me senté para pasear la mirada por un capítulo de* Lobo Solitario. *250 páginas después, estaba babeando como un idiota*".

Así prologaba el dibujante y guionista Frank Miller la primera edición americana de *Lone Wolf and Cub* (First Comics, 1987), la obra que influiría tanto en su estilo. El propio Miller ilustró las tapas de los primeros 10 números (los siguientes estuvieron a cargo de Bill Sienkiewicz). Sólo llegaron a publicarse cuarenta y cinco de los ciento treinta y pico números que se hubieran necesitado para completar la saga, pero es cierto que las páginas de *Lobo Solitario* maravillan aún sin la comprensión cabal del argumento, sobre todo por las técnicas narrativas utilizadas, que el propio Kazuo Koike trasladó de manera tan fiel al cine.

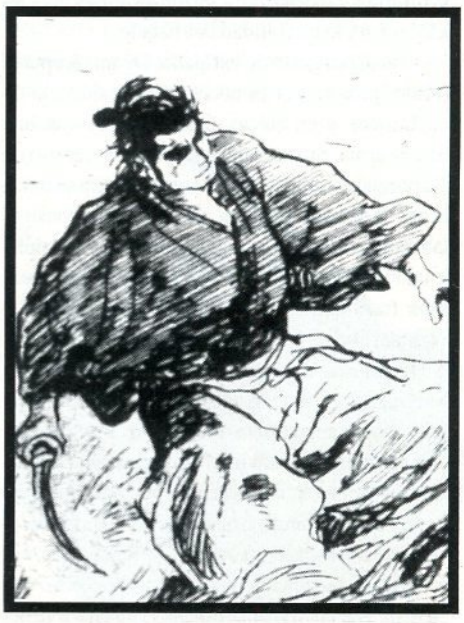
Por ejemplo, una situación tan simple como la de Ogami Itto acercándose hacia donde espera alguna trágica aventura, suele desarrollarse a través de largos cuadros horizontales que cruzan la página, en los que vemos al samurai venir desde muy lejos, como si se tratara del *storyboard* de un lento *travelling*. A veces, el personaje se acerca hasta fundirse a negro en sus ropas y reaparece en el siguiente cuadro pero de espaldas, punto de vista desde el cual lo vemos alejarse lentamente.

Otros recursos "cinematográficos" son utilizados en la representación de los *flashbacks:* un personaje recuerda y es mostrado en primer plano. Detrás suyo se ven bocetadas unas siluetas dibujadas con un tramado de finas líneas horizontales. Cuadro a cuadro, las siluetas se hacen más definidas, mientras que el personaje que recuerda se va esfumando. El *flashback* también puede aparecer como una sucesión de cuadros, que aumentan su tamaño a medida que progresa el recuerdo, para luego decrecer y desaparecer en la continuidad temporal de la que surgió.

En un episodio, Ogami y otro *ronin* (samurai sin amo) tan experimentado como él, están a punto de enfrentarse. En cuanto se miran, un oscuro entramado aparece, sobre el cual los dos imaginan por turno y durante unas 15 páginas las posibles acciones del otro. En los cálculos de ambos es Ogami el que pierde, pero en la realidad del combate el Lobo Solitario efectúa un salto inesperado y arroja su espada de manera efectiva. Su moribunda víctima se asombra, porque ese ataque no pertenece a ninguna escuela de esgrima, pero el Lobo Solitario ya no tiene escuela: "*Lo único que importa para el asesino es la muerte del oponente*".[7]

La influencia de *Kozure Okami* en Frank Miller pudo observarse primero en su propia saga con samurais, *Ronin* (DC Comics) donde utilizó recursos como los mencionados, con un dinamismo propio del cómic de superhéroes. Más adelante, el camino sin retorno elegido por Ogami, inspiró la reformulación de Batman en *Batman: Year One* y en *Batman: The Dark Knight Returns*. Curiosamente, éstas obras influyeron en films como **Robocop** (que contó con guiones de Miller en sus siguientes entregas) y en las dos primeras películas del Hombre-Murciélago dirigidas por Burton, antes de los mamarrachos de Joel Schumacher. El personaje había llegado por primera vez a Occidente en una relativa oscuridad, hacia 1974, cuando la Columbia Pictures estrenó en Estados Unidos una versión doblada y aligerada de la tercera película de la serie. En 1980 Roger Corman volvió a demostrarse visionario al comprar para distribuir los dos primeros films, aunque lo hizo combinando los dos en uno, doblándolos al inglés y retitulando el resultado **Shogun Assassin**. Ese engendro se estrenó en Buenos Aires el 20 de marzo de 1986 y anduvo bastante tiempo peregrinando por los cines de barrio. Aunque estaban mutiladas hasta la incomprensión, esas imágenes fueron para muchos jóvenes espectadores desprevenidos lo que aquella *"guía telefónica"* fue para Frank Miller.





Notas

1. Desde entonces, además de esas seis películas, la historieta ha inspirado cuatro obras de teatro, una serie de televisión y cinco discos.

2. Un poquito más y todo este párrafo podría leerse de derecha a izquierda.

3. Hubo excepciones curiosas, como Cuba, donde a falta de cine de acción norteamericano las pantallas se saturaron con imágenes de Europa del Este y de Oriente. Allí, las películas de Shintaru Katsu siempre fueron bienvenidas, hasta el extremo que el propio actor fue recibido como un ídolo popular en La Habana, a mediados de los setenta.

4. La serie del inspector Itami "the Razor" Hanzo abundaba en bizarras situaciones sexuales y no por nada el personaje era conocido también como "el brazo más largo de la ley". La primera de las películas de la serie fue reseñada en el número 30 de **Film**.

5. Los otros dos fueron realizados por Saito Buiichi (el tercero) y por Kuroda Yoshiyuki (el sexto).

6. Tres individuos temibles cuyo aspecto tomó John Carpenter casi literalmente para los villanos de su **Rescate en Barrio Chino** (*Big Trouble in Little China*, 1986).

7. Este episodio aparece adaptado sobre el final de la segunda película.

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

la rueda que se llamaba muerte

La parte que conocemos de la saga de Ogami Itto se reparte entre los enfrentamientos con aquellos que el asesino debe matar por contrato y con los que envía el Clan Yagyu para eliminarlo. Generalmente estos encuentros acaban por relacionarse: Ogami gana como enemigos a los ninjas Kurokuwa, que se habían mantenido al margen del conflicto, cuando debe matar a varios de ellos durante su labor como asesino. Sin embargo será una de las víctimas del samurai quien transformará sus métodos, e incidirá, aun muerto, en su lucha contra los Yagyu. Estos acontecimientos, relatados en la historieta *Las armas de Sakai,* inciden tácitamente en el final del tercer film del Lobo Solitario.

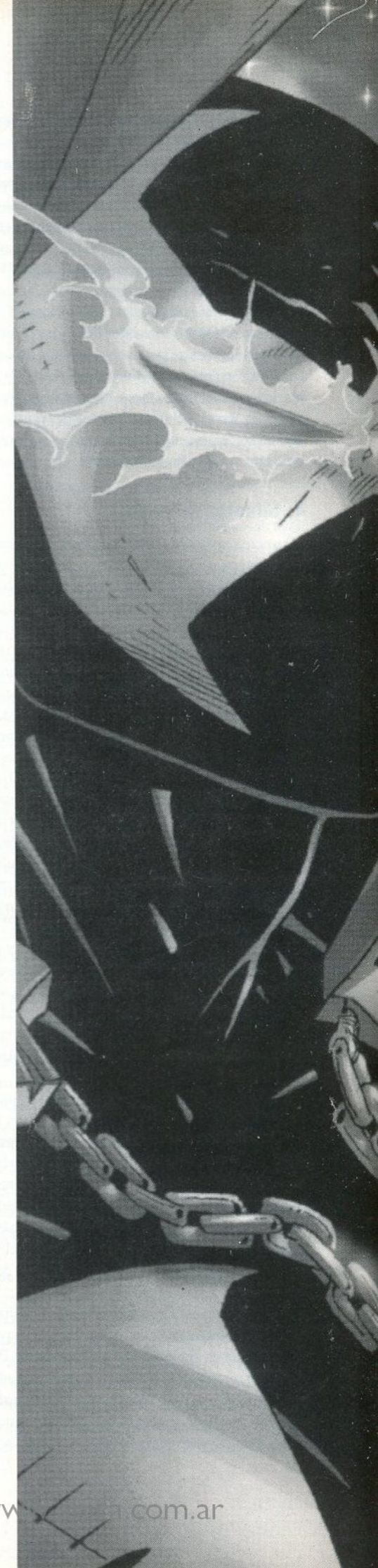
"*En el año 13° de Temmon (1545) Kanbutsu Tsuda trajo el primer mosquete a la isla principal, al sur de Tanegashima, donde un navío mercante portugués dio al Japón sus primeras armas de fuego. Tsuda contrató a Riemon Shibatsuji de Negoro-Sakamoto, para que copiase el arma, y así nacieron las* Sakaizutsu. *El gobierno de Edo designó a Shibatsuji y a sus herederos como los armeros oficiales del Shogun*". Éstos son los armeros de Sakai, quienes hacen girar la rueda del *karma* al contratar los servicios de Ogami: necesitan la muerte de un armero que trabaja para ellos, Shichirobei, "el armero silencioso", llamado así porque solamente habla de su oficio. Sospechan que esta vendiendo rifles a un *han* vecino, pero cada espía enviado a investigar aparece muerto, atravesado por muchas balas disparadas simultáneamente por un invento que el armero rebelde ha desarrollado en secreto, un peligro para la estabilidad del Estado.

Con algún gesto de antipatía, Ogami acepta el trabajo, penetra por la noche en la residencia de Shichirobei, y en efecto, éste lo espera con una extraña arma. Sin embargo, no puede hacer uso de ella porque el Lobo Solitario rompe contra su única mecha la garrafa de agua que ha traído consigo. Sabiéndose vencido, el armero pide la oportunidad de un último diálogo con sus *deshis* (pupilos) para poder transmitirles las tradiciones secretas de "la senda del arma". Ogami, intrigado por este concepto, accede. Shichirobei debe decidir a quién heredará el negocio. A la pregunta "*¿Cuál es la vida de un rifle?*", los tres alumnos responden privilegiando cada vez la precisión, la factura y el alcance del arma. El maestro rechaza estas respuestas: "*Un rifle es una herramienta para matar personas. Solamente sirve para eso*" les dice. "*¿Cómo matar más personas de manera más eficiente? Responder esa cuestión es vuestro primer deber*". También debería ser el deber de los armeros de Sakai, que se limitan a encarecer los rifles con dibujos y tallas de marfil, tarea en la que él no ha querido cooperar. Su propia respuesta es el arma que ha creado: veintiún caños que disparan simultáneamente, accionados por una mecha. Aún podría mejorarse, si se la convirtiera en un rifle de repetición con caños giratorios.

Cuando anuncia que entregará su secreto al discípulo más joven, los otros no se quejan. Para Shichirobei es evidente que sus discípulos están en combinación con los armeros de Sakai, de modo que, aprontando su invento, y con lágrimas en sus ojos, los acribilla a todos. "*Mi senda fracasó*", se lamenta. "*El mundo está en paz. La lucha terminó. El pueblo busca belleza y placer, arrogante en su orgullo. Mientras tanto, los países bárbaros nos observan con sus garras a la vista, y las llamas de la guerra arden en Occidente. Reclutar siempre caballos y soldados... Jamás olvidar la guerra en tiempo de paz: ésa es la ley del guerrero. No obstante, estos idiotas se aliaron a los armeros pensando sólo en el lucro. ¡Las armas viven! Créese un arma y la próxima la superará; una tercera volverá a la segunda obsoleta. Pueden robar mi arma y copiarla, pero en pocos días será vieja: el futuro reside en la capacidad del creador y en el esfuerzo humano. Si esta verdad se olvida, el mundo se corromperá, y será la muerte de la nación... ¿Comprende?*".

El Lobo Solitario no puede apartarse de su camino, pero aún lleva en sí la piedad propia del ejecutor: "*No hay palabras en la senda del asesino: solo presas*", responde. "*Pero nuestras metas son muy semejantes. Nuestros dos modos de ser son caminos hacia la muerte. El asesino y el armero se encuentran en el sendero de la masacre.*" Shichirobei entrega entonces a Ogami sus planos, rogándole que construya esas armas y las utilice. Gracias al temor que infundirá, sus colegas tendrán que trabajar para superarlas y podrán volver así al camino correcto. "*Acepto*" dice Ogami, al tiempo que baja velozmente su espada. El armero susurra: "*¡Maravilloso!*", y luego su cabeza se parte en dos.

Cuando los oficiales rodean al Lobo Solitario acusándolo de haber robado los planos y el prototipo del arma de múltiples tiros, él repite las palabras de Shichirobei. Después, con el invento de aquél, ultima a todos, exceptuando a los aterrados armeros de Sakai. Esa misma noche, el asesino y su hijo trabajan duro, instalando el artefacto en la base del cochecito.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.[illegible].com.ar



Spawn

el sueño americano engendra monstruos

por Fabio Blanco

1. Las aventuras de Todd McFarlane

Durante mucho tiempo, el dibujante Todd Mc Farlane trabajó para las dos principales compañías de *comics* de los Estados Unidos, D.C. y Marvel, pero fue en ésta última, donde adquirió una merecida fama que lo ayudó a independizarse y convertirse en el empresario que es hoy en día. Después de haber dibujado a lápiz *The Incredible Hulk*, el artista y los ejecutivos de Marvel Comics fueron tomados por sorpresa por el modo en que sus dibujos del Hombre Araña contribuyeron a que las revistas de *Spider Man* batieran records de venta. McFarlane dibujaba un personaje estilizado, con ojos enormes, cuyo traje marcaba un cuerpo atlético, pero delgado y anguloso.

Según McFarlane, a pesar de la cantidad de ejemplares que se estaban vendiendo, sus patrones se sentían incómodos porque, después de todo, no estaba haciendo las cosas como ellos creían que debía. Sin demasiada idea de las razones del éxito de la historieta, le marcaron varias pautas a seguir y le cambiaron al editor, es decir, al hombre que decidía la orientación de la revista. *"Siempre digo que si presento veintidós páginas en blanco y los chicos compran un millón de ejemplares (...) es porque son felices con eso, entonces yo soy feliz y vos sos feliz porque estás vendiendo cómics... para eso estás en el negocio. Pero (...) ellos van a decir: 'No nos importa que estemos vendiendo un millón. Nos importa que estamos vendiendo un millón y esto no tiene el aspecto que debería tener'. Eso fue lo que empezó a preocuparme... que de repente tuvieran todas las respuestas de nuevo"*. McFarlane abandonó primero la revista y no mucho tiempo después, la Marvel. Su idea era luchar contra el sistema que eleva a guionistas y dibujantes al rango de estrellas pero no les permite conservar la propiedad de sus creaciones. Un personaje tan personal como Elektra de Frank Miller, por ejemplo, es una propiedad de la Marvel porque apareció en una de sus revistas.

McFarlane no era el primero que se iba de la Marvel enojado con el sistema. Algo semejante había sucedido con el guionista Steve Gerber y su inesperado éxito *Howard The Duck*. Gerber exigió los derechos de autor del personaje, un pato antropomorfo que apareció como parte de un elenco secundario en el comic de *Man-Thing* , y que resultó tan popular, que en poco tiempo apareció en dos revistas, en una tira diaria y en una cantidad de *merchandising*[1]. Cuando Gerber se fue, la Marvel quiso suplantarlo, pero tanto dependía el personaje del carisma de su autor y de su humor extraño, que las nuevas historietas fracasaron y el negocio se perdió.

Además de Gerber, muchos otros se habían ido con la intención de independizarse, pero nadie antes se había llevado a los artistas más vendedores de la Marvel a trabajar en su propia compañía . En la nueva línea de comics Image, Rob Liefield, Jim Lee, Marc Silvestri, Erik Larsen y Jim Valentino podrían gozar del *copyright* de sus personajes, incluso si decidían irse a otra editorial. Si tenían éxito, serían ellos y no sólo una empresa quienes se beneficiarían con las regalías de un posible *merchandise*. Ese éxodo en masa provocó en la Marvel una alarma que McFarlane consideró positiva: *"Si más gente comercial se une a nosotros, quizás enviemos un mensaje a las compañías. Si no cambian el sistema, van a perder a sus mejores talentos, porque podemos lanzar al mercado cosas que ni Marvel ni DC pueden igualar. Si quieren seguir adelante y hacer de Dale Keown la próxima superestrella ¡Perfecto! Porque voy a conseguir a Dale Keown dentro de un año. (...) La única forma en que van a parar el éxodo va a ser cambiando las reglas. Si cambiamos aunque sea una regla, me voy a ir feliz a la tumba"*.

2. El centavo de la suerte

McFarlane tiene sin dudas el espíritu audaz de Rico McPato y la suerte de Daddy Warbucks. Cada uno de sus pasos fue dado en el momento en que el mercado le era propicio y, cuando no lo fue, el hombre



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

llegó a modificarlo para su beneficio. Durante los años que estuvo trabajando para la Marvel nunca presentó personajes propios porque no veía motivo para que la compañía se embolsase los beneficios de una creación suya. Sólo cuando vió la oportunidad de fundar Image Comics sacó del portafolios a **Spawn**, nacido hacía unos 15 años atrás. "***Spawn*** *fue creado por la época de la primera película de* ***Star Wars****; aún tengo bocetos e incluso un pequeño mini-cómic que hice con él. Transcurría en otro mundo y tenía más que ver con el futuro, pero el traje era parecido a lo que lleva ahora. Yo quería hacer esta especie de Fantasma de la Opera, ese tipo de historia tenebrosa. Pero cuando me fui de Marvel y formé Image Comics con mis compañeros, obviamente tenía que empezar con algún* comic book. *Así que desempolvé a* **Spawn**, *porque siempre fue mi favorito en el* staff *de personajes que creé para mí mismo, y decidí trasladarlo a los '90s. Actualicé su disfraz un poco, pero aún pienso que se ve un poco anticuado. Fue diseñado mucho tiempo atrás y tiene todas las cosas que el héroe clásico tiene: una máscara, mallas y un símbolo en el pecho, todos los ganchos visuales de un Superman o un Batman. Cuando renunciamos a Marvel, la moda era los X-Men y ninguno de ellos estaba usando máscara. Vestían algo parecido a uniformes de comandos. Traté de ponerlo un poquito al día agregándole púas, cadenas y un montón de cráneos, y creo que a cierto nivel funciona. Sin embargo, aún tiene ese clásico –o anticuado– traje*".

La revisión terminó en el momento que McFarlane y sus compañeros comenzaron con la compañía: "*Tuve que definir al personaje y empezar con su historia, y mucho de lo que sucede en ella tiene que ver con lo que yo hubiera hecho de haber sido* **Spawn**. *Hay ahí mucho de mi vida, en términos de metáforas y simbolismo*". Cuando el *comic book* de **Spawn** comenzó, McFarlane necesitaba vender un superhéroe: después de todo el público que lo admiraba esperaba algo que fuera como una continuación de su trabajo en *Spider Man*. Los dejó creer que así sería y poco a poco fue llevando la historieta hacia el terreno del horror y el misticismo. Pero, desde el principio, su idea fue la de convertir a **Spawn** en un ser cada vez menos humano hasta darle categoría de verdadero monstruo. Para el dibujante, Drácula es el modelo de lo que debería ser su personaje, ligado a su pesar a las fuerzas infernales y con pasiones demasiado terrenales para un "no-muerto".

Con el creciente éxito del personaje, McFarlane empezó a recibir ofertas para lanzar muñecos articulados de sus personajes, pero él ya tenía una opinión formada al respecto: "*Había gente que me decía:* 'Si usted no nos deja que nosotros le fabriquemos los juguetes, nunca va a tener juguetes'. *Era mentira, por supuesto. Lo único que te impide hacer cualquier cosa es dinero en efectivo. Si tuvieras suficiente plata, podrías construir la bomba atomica mañana mismo y volar todo el planeta. Así que lo que pasó, básicamente, fue que tenía unos pocos centavos en el bolsillo y les probé que eran todos unos mentirosos, porque ahora tengo una compañía –McFarlane Toys– que hace juguetes. Incluso se los vendo a ellos*".

La calidad de los juguetes de McFarlane Toys es notable: cada unidad recibe unas 60 aplicaciones de pintura, mientras que otras compañías se conforman con apenas 16; en lo general, tienen más plástico y están tallados con una impresionante cantidad de detalles. Lo gracioso es que ahora, algunas empresas han comenzado a darse cuenta del éxito de estos muñecos de mejor calidad, y del importante mercado de coleccionistas que los compra. El hecho de que sus nuevos juguetes, de mejor calidad, se vendan bien aunque sean un poco más caros, es un descubrimiento que le deben a McFarlane. Nadie imaginaba que la línea de muñecos de **Spawn** era otro de los escalones de este plan maestro.

3. Prometeo Desencadenado

McFarlane estaba tratando con Hollywood acerca de una película de cine, y sabía que la negociación iba a ser dura por ser alguien acostumbrado a hacer sus propios productos. Pensó incluso en comenzar su propia productora de películas, pero su idea final fue imponerse en el mercado con los juguetes, para que los ejecutivos con los que trataba, se dieran cuenta del poco riesgo que corrían con tanta publicidad.

Cuando la película fue un hecho a punto de concretarse, McFarlane se encargó de conseguir a sus amigos Mark Dippé, Clint Goldman, y Steve Williams para la dirección, la producción y la supervisión de los efectos especiales. "*No era importante para mí tener un estudio listo, modificarlo, poner estrellas en él y tener un gran éxito mientras yo sólo tenía que ir a cobrar un cheque. Por eso era crucial tener un director, productor, y un supervisor de efectos especiales, que fueran amigos y tuvieran sus contratos atados al mío. Eso me permitía tener tres pares de ojos en el* set *cada día de trabajo. De esa forma, yo no tenía que estar ahí; básicamente, tenía gente controlando las trincheras por mí*".

La calificación de la película era importante. Tenía que ser accesible al espectador en general y a los chicos de 16 años en particular, o sea, el público al que siempre apuntaron los *comics* de McFarlane. Pero además de atenuar la violencia del film, había otros cambios que hacer en la adaptación: para que hubiese algún personaje femenino importante además de Wanda Fitzgerald, se convirtió al perverso asesino Jess Chapel (un personaje creado por Rob Liefield) en Jessica Priest, agente de la A-6 y responsable del asesinato de Al Simmons, quien se transforma en **Spawn**. En la historieta, Wanda está casada con Al Simmons; en la película, cuando éste muere, apenas están comprometidos. Cuando **Spawn** la encuentra, ella se ha casado con Terry Fitzgerald, que en la historieta es negro y en la película blanco. De otro modo, tres personajes negros hubieran sido acosados por otros tres personajes blancos.

El aporte de McFarlane a estos cambios tuvo que ver, por supuesto, con el mercado: para que no fuera confundida con otra película de superhéroes y sobre todo para evitar asociaciones con los últimos films de *Batman*, el autor sugirió que la capa de su personaje no se viera todo el tiempo, como en el cómic. Las pocas veces que ésta surge de la espalda de **Spawn**, lo hace en función de una escena complementada con efectos especiales.

4. Algo gracioso ocurrió camino al Infierno

En tanto producto que integra el *merchandising* de McFarlane Productions, **Spawn** –la película– es casi perfecta: llega a una gran cantidad de público, no desvirtúa al personaje, ni su *background*, así que tanto los *fans* como los demás espectadores pueden ser satisfechos. Pero en cambio, como simple entretenimiento, deja mucho que desear.

Spawn aburre desde el primer segundo, con una larga, larguísima secuencia en que los *credits* de apertura aparecen sobre un túnel de llamas, un preludio de los espectaculares efectos especiales que cada diez segundos separan una escena de la siguiente. La música incidental, por su parte, se alterna con temas de rock que incitan a maldecir al Dolby Digital.

En una escena de los dibujos animados, Clown, el demonio que vigila los intereses de su amo Malebolgia, se masturba mientras mira una foto de Wanda, la viuda del que fuera **Spawn**. En la película, se masturba, se rasca, pede, y eructa un chiste malo atrás de otro, como si quien estuviera maldecido por el Infierno fuera el espectador. La interpretación de Clown que hace John Leguizamo era novedosa cuando Cesar Romero apareció por primera vez en el **Batman** *camp* de la TV, pero desde entonces la retahíla de chistes y *gags* que divierten poco es un terreno que Jim Carrey ha explotado industriosamente. Lo peor de Clown es el momento en que, disfrazado de porrista, comienza a cantar...

Otra gran falencia del guión y de la interpretación tiene que ver con la angustia de **Spawn**. Michael Jai White da vueltas, se sienta y proclama que no entiende lo que le pasa durante una cantidad interminable de minutos. **Darkman** (Sam Raimi, 1990) también contaba la historia de un hombre quemado que volvía de la muerte y todo el sufrimiento mental que implicaba su transformación se entendía con un par de imágenes. Pero **Spawn** *the movie* no ahorra nada y en una de sus escenas hasta permite que Clown aparezca solo, para explicar en voz alta al espectador su ridículo plan para destruir el mundo.

Que un autor consiga que su obra sea fielmente adaptada por el cine, transformando en ventajas las pocas concesiones hechas al medio, parece una hazaña que nadie más que Todd McFarlane podría haber logrado. Que la película sea demasiado parecida a cualquier espisodio piloto de la televisión no debe inquietarlo: es como un aviso publicitario de alto presupuesto que ayudará a vender más muñequitos, más historietas y a mantener así en pie a la industria de los artistas independientes.

Todo sale según el plan.

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

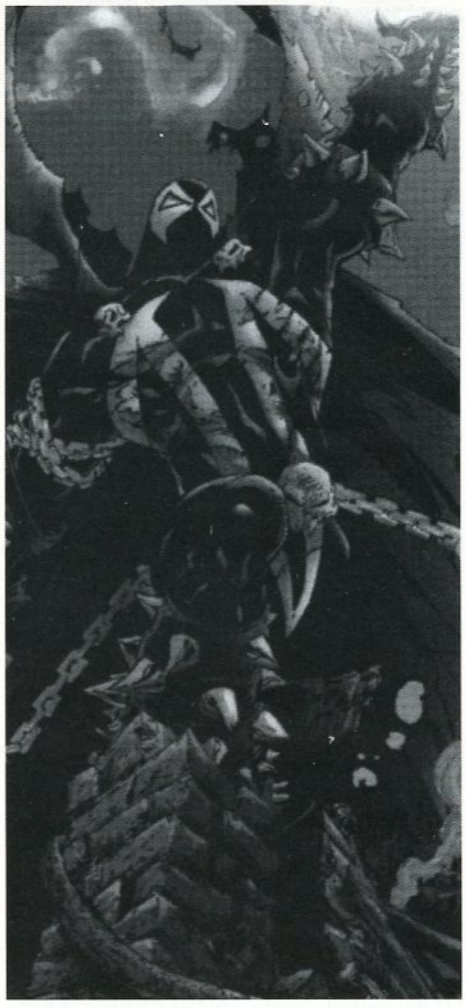
5. Fantasías animales de ayer y hoy

Sexo y violencia. La diferencia entre la película y el dibujo animado de **Spawn**, que HBO está emitiendo en horario nocturno, puede ejemplificarse con una escena que se encuentra en ambas: el momento en que **Spawn** busca su propia tumba para convencerse de que está muerto. En **Spawn** *the movie*, atenuada por los comentarios supuestamente graciosos de Clown, y unos adoradores de Satán con pinta de heavys ("*¿Por qué al enemigo le tocan los buenos y a nosotros los idiotas?*") lo que sucede cuando Simmons encuentra su cadáver es típico de cualquier film de zombies. En el dibujo animado, en cambio, el clima es trágico, opresivo; el cadáver podrido con sus medallas en el uniforme parece ser lo único que resta de un pasado honorable (aunque cuando **Spawn** recuerda su antiguo trabajo, siempre se lo ve disparando una ametralladora). De pronto, entre lo pútrido, algo brilla: es la alianza de oro en el dedo del cadáver. **Spawn** tira para quitársela, y desprende el dedo de la mano. El anillo es efectivamente suyo, y la visión de la inscripción interior le trae recuerdos de su esposa Wanda. En esos recuerdos casi siempre están desnudos y haciendo el amor, y la fugaz excepción son imágenes de su boda o de algún paseo.

El permiso que tiene el dibujo animado para mostrar escenas de sexo casi explícito es utilizada en virtud de los personajes. Y así como la desnudez de Simmons y de su esposa representan la parte aún humana de **Spawn**, el profundo deseo amoroso que lo sacó del Infierno, hay otro personaje que tiene ensoñaciones eróticas, pero de diferente naturaleza: el asesino Jess Chapel. La palabra *bizarro* parece haber sido acuñada para calificar los pensamientos de éste muchacho. Jason Wynn lo contacta en un burlesque: en el escenario una mujer practica una fellatio, mientras camareras en topless atienden las mesas. Chapel va al baño y mientras habla con Wynn sigue pensando en lo que ocurre en el escenario, mezclando en su mente esas escenas, con otras en las que está matando gente "*en algún lugar de Sudamérica*"; sale de allí con una mujer y cuando poco después la sodomiza sobre un colchón, un torbellino de recuerdos sangrientos lo acosan y lo excitan a la vez , hasta que en el momento culminante de la relación sexual grita "*¡Perdón!*".

El corrupto senador Stevens también tiene costumbres lujuriosas: cada vez que habla por teléfono con Wynn (como vemos, Wynn es el eje de la conspiración) vemos a un par de chicas que lo acompañan en la cama o haciendo un número de lesbianismo frente a él. El detalle no es gratuito (bueno, casi) ya que existe un vínculo entre el político y el asesino conocido como Kid-killer. Ambos están relacionados de una forma misteriosa que sólo se revela en el último capítulo.

Violencia y sexo. La primera temporada del dibujo animado fue pensada como una miniserie en seis capítulos y, aunque relatan la misma historia que la película y las historietas, lo hacen enmarcando



la presentación del héroe con la investigación de su ex-esposa, Wanda, acerca de unos niños asesinados. "*Creamos nuestra pequeña historia para la serie animada*" –explica McFarlane– "*basándonos en un personaje llamado Billy Kincaid, quien apareció y murió en el número 5. Construimos toda la temporada alrededor de él... el asesino de niños vuelve, y lleva seis episodios contar la historia. Yo no quería limitarme a duplicar los* comics, *porque ¿qué tiene de bueno para el* fan *de* ***Spawn*** *decir 'Vamos a ver esta cosa que reproduce mis* comic books'? *Tenía que presentar material lo suficientemente distinto como para que el más duro de los* fans *no se quedara dormido por conocer lo que iba a pasar después. Teníamos que mantener eso en mente, pero a la vez presentar material que al público que no supiera nada del* comic, *le resultara interesante*".

La policía comienza a hartarse de encontrar cadáveres en el callejón que habita **Spawn**. Los crímenes, como ya dijimos, se relacionan a la vez con la conspiración entre el senador Stevens y Jason Wynn, y con las actividades del asesino serial. Es intrigante que la misma violencia a la que ciertas historietas nos tienen acostumbrados resulte tan inquietante en el dibujo animado. **Spawn** debe ser el primer producto de este tipo que no mantiene las muertes fuera de cuadro y exhibe, en cambio, la terrorífica sencillez de una bala en la cabeza. Después de haber visto escenas de sexo explícito y caños de revólver en las gargantas, el espectador no está dispuesto a apostar por la vida de nadie. En esas condiciones llega, entonces, al momento en que un niño cae en manos del "Kid Killer" y, en la certeza de que cualquier cosa puede pasar, el temor a presenciar un crimen más horrible que el homicidio se siente como en muy pocos relatos de ficción.

La indecisión del héroe es otro elemento angustiante, porque **Spawn** demora casi seis episodios en determinar cuáles son sus verdaderas lealtades. Como tarda bastante en actuar, siempre enfrenta a algún enemigo que ya se cargó a un par de inocentes. Dentro de los primeros diez minutos del primer capítulo hay una escena en la que a un tipo le vuelan la cabeza y le salen los sesos por la frente. Alan McElroy, guionista de la serie, dice que quería que el público entendiera pronto qué tan oscura iba a ser ésta. "*La gente piensa que* ***Las Gárgolas*** *es un dibujo animado* dark. *Yo he visto unos dibujos animados japoneses donde a una mujer le llenaban cada orificio del cuerpo con objetos extraños. No es eso lo que estamos haciendo aquí, pero queremos trasladar el estilo japonés a la animación americana y hacerlo de la manera más audaz que sea posible*". Al respecto, Todd McFarlane prometió que la próxima temporada de la serie tendrá realmente el aspecto de un *anime* así como una de sus colecciones de muñecos articulados se basa en el estilo *mangá* de sus personajes.

Según McElroy, escribir la historia de **Spawn** para la película de cine y para la serie de televisión fue un desafío, porque aquélla, destinada a un público mayor de trece años, no podía contener elementos demasiado tenebrosos, la mayoría de los cuáles acabaron por formar parte de la serie. Y mientras la película cuenta, aunque morosamente, el origen de **Spawn**, los seis primeros episodios del dibujo animado brindan sólo algunas pistas e insinuaciones. Entre las últimas, destaca una breve aparición de Angela, el ángel pelirrojo con licencia celestial para cazar a los que son como **Spawn**.

McElroy realiza actualmente guiones para la historieta *Curse of the Spawn* y aunque por problemas de tiempo ya no escribirá la serie, no deja de agradecer la libertad que le permitió McFarlane: "*Lo mejor de todo es que Todd fue muy protector con mi trabajo. Yo vivo en Ohio, tuve un encuentro con la gente de HBO y me volví a casa. La única persona con la que tenía que hablar era Todd. Si HBO tenía un problema, Todd se pondría de mi lado, y los convencería de hacerlo a mi manera. Así que yo no tenía que defenderme, sólo dedicarme a hacerlo. Pude haber escrito borradores, quizás hacer un par de revisiones, pero eso fue todo. Eso nunca pasó con la película, no sé cuántos borradores hubo. Pero la serie animada tenía un plazo de entrega. Necesitaban un guión. Tenían la animación en marcha así que no había tiempo de llamarme y decirme:* 'Hey... podrías cambiar ésto?'"

Las citas fueron tomadas de la revista *Comics Scene* y de *Spawn: The Official Movie Magazine.*

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

Blake & Mortimer
Ética y estética de la línea clara

por Fabio Blanco



Para algunas personas, el conocimiento de cualquier materia debe condensarse en una frase de fácil recordación, que permita a su poseedor una certeza errónea pero total. Los sofistas de esta cómoda escuela han acuñado la siguiente petición de principios: *"La estética de Tintín es fascista"* , frase que algunos, con la misma pereza mental expelen como: *"Tintín es nazi."* Sin embargo, el comic belga en la vertiente de sus dos escuelas logró imponerse como la historieta europea por excelencia, influyendo en el estilo del resto del continente. Para empezar a explicar ese fenómeno, las frases hechas no alcanzan.

A mediados del siglo pasado, los esbozos de lo que podría ser algo más que una serie de viñetas y didascalias apareció en Europa, pero fueron los americanos quienes primero las convirtieron en verdaderos comics. Recién en 1925, el genial francés Alain Saint-Ogan comienza a dibujar las aventuras de *Zig et Puce* y nace la primera historieta francesa. Saint-Ogan usaba los globos de diálogo como en los comics americanos pero durante mucho tiempo nadie más se atrevió a utilizar la misma técnica. Su estilo sencillo, en el que las figuras limpiamente dibujadas se insertan en cuidadosos paisajes *art decó* sería la mayor influencia en la obra de Hergé, el autor de Tintin.

Ese es el origen de la línea clara. Lo demás son fantasías de los sociólogos.

1. La kermesse heroica

Hergé es un buen punto de partida para la historia: el dibujante Georges Rémi comenzó en 1929 las aventuras de Tintin para el suplemento semanal del diario católico **Le Vingtième Siècle** con *Tintin Au Pays des Soviets* donde el joven reportero viajaba a una Rusia que debía más a la prensa católica y anticomunista que a cualquier otra documentación. Más adelante, Hergé tendría la precaución de informarse mejor acerca de cada paisaje que Tintin tuviera que visitar; mientras tanto, sus historietas siguieron publicándose con mucho éxito.

En 1938 apareció la revista *Spirou* y las primeras aventuras del personaje titular, dibujadas por su creador, Rob-Vel (Robert Velter). Al poco tiempo de su debut, la revista contrató al dibujante Jijé (Joseph Gillian) quien, aunque había comenzado imitando el dibujo de Hergé, poco a poco lograría diferenciarse de aquél, consiguiendo el estilo propio que sería característico de la llamada "escuela de Charleroi" [1]. Sus alumnos dilectos fueron, entre otros, André Franquin, Peyo y Jean Giraud[2]. En 1946 aparece la revista *Tintin* en la que Hergé continúa *Le temple du soleil*, cuya publicación en el periódico *Le Soir* fuera interrumpida por la Liberación. En ella Edgar P. Jacobs tendrá un lugar permanente.

Jacobs nació en Bruselas en 1904 y desde muy joven se dedicó al dibujo y a la literatura. Tenía poco más de 15 años, y ya ilustraba catálogos para los grandes almacenes de su ciudad. Sus aptitudes para el "bel canto" lo llevaron a Francia, donde fue barítono del elenco estable de la Opera de Lille hasta 1942, cuando las leyes laborales francesas respecto a los extranjeros lo obligaron a regresar a Bélgica. Ese mismo año comienza a colaborar con ilustraciones en la revista *Bravo*, que como muchas otras en la misma época, alternaba las historietas belgas con las norteamericanas. Cuando se acabó el *stock* de planchas de *Flash Gordon*, Jacobs se encargó de terminar la aventura en cinco entregas[3]. Luego, a causa de la prohibición alemana de publicar *comics* americanos y a instancias del editor, inició una historieta inspirada en el héroe interplanetario de Alex Raymond: *Le rayon U*. Al mismo tiempo comenzó a trabajar junto a Hergé; al principio, solamente coloreaba y dibujaba los fondos de las historietas de Tintin; luego, también intervino en los guiones y en la puesta de escena. De la colaboración, que duró hasta 1947, nacieron influencias mutuas y una gran amistad.

Cuando el primer número del semanario *Tintin* salió a la calle, llevaba en sus páginas una historieta totalmente creada por Jacobs: *Le secret de l'espadon* era, como todas las historias de Blake y Mortimer, una aventura que combinaba el misterio con la ciencia ficcion. *"A pesar del éxito obtenido por* Le rayon U, *yo no pensaba en absoluto en especializarme en este tipo de historias"*–diría Jacobs– *"Al contrario, había preparado para el número 1 de* Tintin *una aventura histórica, que debía llamarse, creo,* Roland le Hardi *o* Prince Hardi... *Desgraciadamente (o afortunadamente) la maqueta de la revista decidió algo distinto.*[4]

2. Blake & Mortimer

¿Quiénes son Blake y Mortimer? El capitán Francis Blake, tan flemático como puede ser un inglés de ficción, trabaja para el MI5, pero la gravedad de ciertas amenazas lo llevan a colaborar con Scotland Yard, con el Foreign Office e incluso, con la Sureté francesa. Una de esas misiones lo envió a custodiar

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

la fabricación del Espadon, el submarino volante inventado por el Profesor Mortimer. Escocés tan exaltable como imperturbable es Blake, Mortimer resulta ser además, como puede suponerse, un científico con un extendido ámbito de erudición.

Tras amenazas terribles como La Marca Amarilla o los desastres climáticos de *S.O.S. Meteoros*, Blake y Mortimer descubren a la organización criminal que las detenta y al Coronel Olrik, que forma parte de ella. De éste archienemigo no se sabe demasiado, pero además de estar en la escuela de los que quieren dominar al mundo, es inteligente, insensible y, más notable aún, es elegante: un dandy entre los gangsters. Si bien de los dos Blake es el investigador oficial, es Mortimer quien siempre sigue la pista adecuada que lo lleva a la guarida de los malhechores o es secuestrado por ellos. En todo caso, Mortimer se entiende con el misterio, porque puede discutir con el científico malvado que posiblemente se encuentre tras él, puede ser tentado a cambiar de bando y apretar el botón que destruirá la amenaza de turno. Blake en cambio, aunque es un hombre de acción, sigue las pistas que le ofrece la investigación policial, lo cual significa que suele llegar a la resolución del caso un poco después que Mortimer.

Estas observaciones, que no hacen justicia a la complejidad de los guiones de Jacobs intentan señalar que ante la importancia de Mortimer, Blake es casi un personaje secundario. Algunos han comparado a la pareja con la formada por Tintin y el capitán Haddock, señalando que mientras en la historieta de Hergé el personaje secundario es el más rico en emociones, en la de Jacobs tanto el protagonismo como la riqueza emotiva está depositada en Mortimer. Por esto, el autor se habría permitido prescindir de Blake en *La Trampa Diabólica*, por ejemplo. Hay que imaginarse cómo serían los cuentos de Conan Doyle si el inseparable amigo de Holmes no fuera el doctor Watson sino el inspector Lestrade: ambos investigan los casos a su propio modo, se separan con frecuencia y se reencuentran en la resolución de los mismos. Claro que para que tales cuentos funcionaran, Lestrade y Holmes deberían respetarse mutuamente.

La cuestión del protagonismo es interesante: aunque el Coronel Olrik demuestra una y otra vez su peligrosidad, aparece siempre como aliado de aquellos contra quienes Blake y Mortimer se enfrentan. A la vez, la presencia reiterada de un matón llamado Sharkey, recuerda a Allan, el esbirro que Tintin encuentra varias veces, a las ordenes de diferentes villanos.

3. Un lugar en la alfombra

La elección de un escenario detenido en el tiempo, en una época indefinida, mezcla de años 40s y 90s es lo que ha permitido a personajes como Batman y Superman revivir en sus series animadas historias aparecidas en diversas épocas. En ese contexto, la ciencia ficción más ingenua conserva su verosimilitud, y todos los clichés que sostienen los relatos de aventuras, parecen frescos.

Para lograr ese ambiente que podría transcurrir en un mundo paralelo, los adaptadores de Blake & Mortimer solamente tuvieron que trasladar a la pantalla los cuadros de Jacobs.

La producción de Ellipse[5] que en febrero comenzó a presentar HBO permite evocar memorias seguramente diversas: algunos recordarán haber seguido un par de aventuras en la revista española *Cairo* a mediados de los 80s. Otros, de mayor edad, revivirán la época en que Billiken publicaba la mayoría de las historietas que aparecían en la revista *Tintin*: junto a los personajes de Jacobs aparecían, entre otros, *Dan Cooper*, *Michel Vaillant* y *Luc Orient*.

Como han hecho antes con *Las aventuras de Tintin* (sin dudas una muy buena versión animada del personaje) la gente de Ellipse abrevia los albumes de Jacobs y los divide en dos capítulos. Los episodios no se emiten en orden cronológico, por lo que se han evitado algunas referencias de la historieta a aventuras anteriores. Al revisar las coincidencias y diferencias, asombra descubrir fondos idénticos a los de la historieta y el cuidado con el que se reproducen los personajes secundarios.

Como las historietas aparecieron desde 1946 hasta 1972 se hace natural el agregado de elementos posiblemente anacrónicos. En *S.O.S. Meteoros* un noticiero de televisión suple con eficacia la información que en la historieta se daba a través de la radio y de gente que en el subte comentaba lo leído en los periódicos. En la misma historia, que transcurre en París, Blake y Mortimer se desencontraban, para encontrarse recién en el final. En el dibujo animado, ambos personajes llegan a la ciudad en un avión que peligra ante el feroz clima.

Teniendo en cuenta la cantidad de diálogos que aparecen en los álbumes de Jacobs, la adaptación debe haber requerido un coraje notable: como en la serie de Tintin, los argumentos se han simplificado, evitando la parte secundaria del guión, pero los resultados hubieran satisfecho al autor: la acción, la tensión e incluso el color de las historietas son elementos que están rigurosamente mantenidos.

Edgar P. Jacobs merece semejante fidelidad. Fue el primero que llevó el limpio estilo de Saint-Ogan y Hergé al dibujo realista. Tomaba fotografías de las "locaciones" o se documentaba con postales, pero siempre con resultados excelentes. Dibujaba prólogos a ediciones extranjeras de sus obras e incluso armaba en maquetas modelos de cada aparato que aparecería en sus historietas. "*En mis historias, escribo primero la sinopsis, que es el plan sumario del argumento; después el guión, que es el desarrollo de la sinopsis, la redacción detallada de las diversas escenas de que se compone la historia. Es muy importante que el guión esté sólidamente construido y bien documentado. Un buen "montaje" es algo esencial para la vida de una página de* comics*: tiene que ser concebido como el de una película, rápido y fértil en suspensos y sorpresas*".

Ojalá la serie provoque la reaparición de los álbumes publicados por Grijalbo; quizá una nueva generación pueda tirarse sobre la alfombra para leer las aventuras de Blake & Mortimer.



Notas

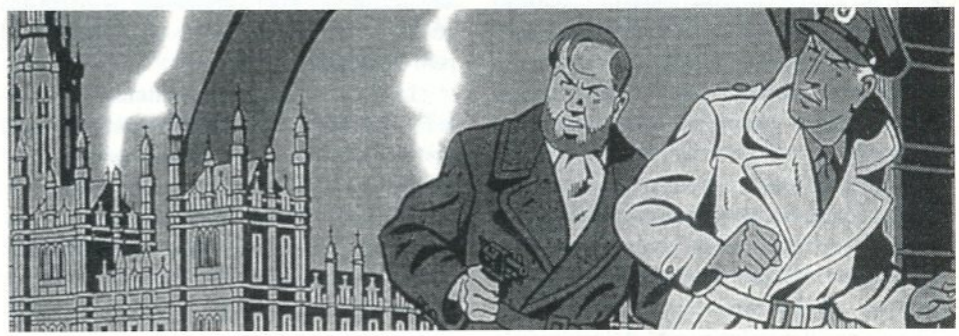
1. Franquín es el dibujante más celebrado del personaje *Spirou*, creador, además, de otros como *Gastón Lagaffe* y el *Marsupilami*; Peyo es el creador de los *Pitufos*; Giraud ha dibujado la serie *Tte. Blueberry* aunque son más famosos los trabajos que ha firmado como Moebius.

2. En Bruselas tenía su sede Editions du Lombard que publicaba la revista *Tintin*; Editions Dupuis, que continúa publicando *Spirou*, tenía su sede en Marcinelle-Charleroi.

3. Un problema parecido tuvo en Italia la legendaria revista *L'Avventuroso*, cuando se exigió que todos los *comics* estuvieran a cargo de italianos. Giove Toppi dibujó entonces a *Flash Gordon* con guiones a cargo del joven Federico Fellini, quién no solo completó la aventura, sino que aprovechó la oportunidad para escribir otra, completamente suya.

4. Citas de Jacobs: tomo II de la *Historia de los Comics*.

5. Ellipse Animation/Cactus Animation inc./MFTV Dargaud Films/France 3/Canal +/M6 (Métropole Télévision). Es una coproducción franco-canadiense con la participación del Centro Nacional de Cinematografía.



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

Filmografía comentada

Otros ejemplos recientes de *comics* llevados al cine o a la TV, seleccionados sin un criterio particular y dispuestos en orden alfabético:

Batman (*Idem*-1989) *Dirección*: Tim Burton. *con:* Michael Keaton, Jack Nicholson, Kim Basinger, Robert Wuhl, Pat Hingle, Billy Dee Williams, Michael Gough, Jack Palance.

En 1989, el **Batman** de Tim Burton, resultado de un proyecto que contaba ya con diez años, despertó los comentarios y rumores más variados. A favor o en contra, no hubo medio periodístico que no dedicara un espacio a la película, una de las más taquilleras de la pasada década. Una parte del entusiasmo de la crítica y de cierto público, provenía de la morbosa posibilidad de pensar al Hombre Murciélago como un esquizofrénico, un psicópata tan peligroso como el Joker, apenas diferenciado por su distinto surtido de "maravillosos juguetes".

Esta visión enfermiza de las cosas, nacía en primer lugar de un desconocimiento de los orígenes del personaje. Batman condensa y conserva mejor que nadie la tradición de personajes anteriores a su nacimiento, que solían aparecer en los *pulps magazines*. Se trataba de justicieros enmascarados y noctámbulos que actuaban siempre al margen de la ley, disparaban a sangre fría, tenían habilidades poco comunes para el detectivismo y el disfraz. También portaban armas exóticas, como cápsulas o pistolas de gas, conducían autos blindados y eran asistidos por mayordomos ingleses o criados orientales. Sin dudas era un mundo cercano al de la novela negra, pero uno en el que los gángsters utilizaban prodigios científicos para cometer sus crímenes, generalmente a sueldo de uno de esos sabios locos, para siempre bautizados como "supervillanos".

Lejos de aquél universo fantástico y demasiado cercana a los prejuicios del mundo real, **Batman** sufre un serio problema de verosímil, y se pregunta justamente lo que no debería : ¿Cómo aceptar que este tipo, que anda por los techos golpeando ladrones y esquivando a la policía, no es un loco o un criminal?

La película tampoco puede creer que un héroe con traje de tela sea capaz de tales hazañas, e intenta ser convincente presentando a uno que viste armadura. Incapaz del toque fantástico necesario para presentar a un vigilante enmascarado de los años '30, opta por el psicologismo fácil, sugiriendo la psicopatía del personaje (*"Sus padres fueron asesinados ante sus ojos... ¿Qué puede provocar eso en un niño de ocho años"*). Pero Batman no es un psicópata, como lo ha manifestado el propio Tim Burton. Cuando del proyecto sólo se sabía los nombres del director y de su actor principal, un *fan*, temiendo que el personaje fuera como en los '60s objeto de una comedia, le envió un mensaje en la forma de *The Killing Joke*, una novela gráfica en la que Allan Moore (guionista) y Brian Bolland (dibujante), profundizan en las torturadas mentes de Batman y de su archienemigo el Joker, mostrando las semejanzas y diferencias que existen entre ellos. Ambos han sufrido la pérdida de seres queridos, pero ante el dolor han reaccionado de distinto modo: el Joker no lo ha superado, hundiéndose en la locura; Batman, en cambio, lo ha trascendido para hacerse fuerte e impedir que otros sufran como él. "*Con* The Killing Joke" –dijo Burton– "*comprendí la filosofía que movía a Batman, qué era lo que llevaba a Bruce Wayne a ponerse noche tras noche unas calzas, una capa y una máscara y salir a rondar la ciudad. No es un borracho ni un demente, sólo una persona que busca venganza y está parado justo al borde de su locura.*"

El libro contiene, en *flashbacks*, un posible origen del Joker (*"Algunas veces me acuerdo de una manera. Otras veces, de otra... ¡Si voy a tener un pasado, prefiero que sea de* multiple choice*! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!"*). Es la historia de un pobre tipo, ex-químico y comediante fracasado, cuya vida familiar se acaba de un día para otro: su esposa embarazada muere en un accidente absurdo, poco antes de que él, en su primer y torpe intento criminal, huya de Batman sólo para caer en los desechos tóxicos que terminarán por volverlo loco.

Si bien la versión de Burton reproducía aquél accidente en la planta química, era necesaria una relación entre el origen del Joker y el de Batman, por lo que Jack Napier aparece (desde joven) como un asesino psicópata. Al transformarse, no cambia sustancialmente. Podría decirse que, salvo por una obsesión hacia lo payasesco, es el mismo criminal pero con pelo verde.

La sensación que produce **Batman** fue bastante bien interpretada por la crítica de la Associated Press, que la calificó como *definitivamente insatisfactoria*: *"...Los realizadores del* ***Batman*** *de 1989 parecen no poder decidirse. Tim Burton parece abrumado por la logística de una producción inmensamente costosa."* En efecto, la timidez de Burton desconcierta, a la luz de producciones anteriores y posteriores, más personales y mejor logradas, como **Beetle Juice** (1988) o **El Joven Manos de Tijera** (*Edward Scissorhands*, 1990). La explicación es que **Batman** fue sobre todo un film de los productores Peter Guber y Jon Peters, que presionaron todo el tiempo al director con sugerencias y aportaciones a las que no podía, en último término, negarse.



Por ejemplo, si bien la megapublicidad de la película y los rumores que sobre ella corrían se relacionaban con el éxito de *Batman: The Dark Knight Returns*, el cómic donde Frank Miller analiza al héroe desde todos los ángulos, especialmente el social y el político, las referencias a él eran un intento pobre de conformar al que esperaba un producto parecido: se veían fotos que Vicki Vale había tomado en Corto Maltese, la isla invadida por los Marines, que en el cómic desataba una crisis nacional, contenida en Gotham por un Batman anciano, al comando de una legión de jóvenes seguidores. También inspiradas en Miller eran las escenas que intercalaban los *flashes* del noticiero, pero ya dos años antes Verhoeven lo había hecho mejor en **Robocop** mostrando como la historieta, el estilo frívolo en que la televisión convierte en un *show* la miseria de los ciudadanos.

La mala experiencia con los productores llevó a Burton a asegurar que la primera película de Batman era la última que hacía. Cambió de idea, al leer el guión de la segunda parte, pero pidió libertad para hacerla a su manera. Le dijeron que sí, ¿Qué otra cosa podía hacer con ese personaje de cómic, sino una linda película de acción para los chicos?

Fabio Blanco

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



Batman vuelve (*Batman Returns*, 1992)
Dirección: Tim Burton. *con:* Michael Keaton, Danny DeVito, Michelle Pfeiffer, Christopher Walken, Pat Hingle, Michael Gough.

Así que cuando la nieve cae sobre el logo de la Warner, comienza un cuento de Navidad claustrofóbico, en una ciudad fantástica que no se compara a ninguna ciudad del mundo. Como en otros films de las últimas décadas, a la Navidad anglosajona la cubre una sombra de pagana desgracia. Mientras que en otras ciudades de la nación, edificios y aeropuertos son tomados por terroristas, los gremlins invaden pacíficos pueblos y coros que cantan villancicos son rechazados con aceite hirviendo, en Gotham City tiene lugar una suerte de Anti-Navidad: un recién nacido mutante, cuyo primer acto consiste en estrangular a un gatito con sus manos palmípedas, será (el recuerdo de Moisés es inevitable) arrojado con su cochecito a las corrientes cloacales. El destino lo arrastrará hasta el helado cubil donde los pingüinos le darán aliento para vivir y planear (siguiendo los pasos de Herodes) su terrible venganza. Truculencias bíblicas aparte, este comienzo presenta un excelente origen para el Pingüino, a la vez estremecedor y poético, mucho mejor que el ofrecido por las historietas, acerca de un chico a quien su madre loca y dueña de una pajarería obliga a usar paraguas.

Batman vuelve presenta a tres personajes a quienes las circunstancias han obligado a convertirse en vengadores: Batman ha jurado por el espíritu de sus padres vengar sus muertes dedicando el resto de su vida a luchar contra los criminales; Catwoman quiere vengarse de Max Shreck, su "asesino", y humillar a todos los hombres que la han humillado; mientras que Oswald Cobblepot, alias el Pingüino, desea resarcirse del desamor de sus padres, ahogando a los afortunados primogénitos de Gotham en las tóxicas aguas de las cloacas ("*¡Soy el Pingüino de Hamelin!*").

La íntima aproximación a destinos tan oscuros consigue la emoción y la fidelidad a los personajes que no lograba inspirar la superproducción de 1989. Libre de presiones, Tim Burton no hace una segunda parte; **Batman Vuelve** es tan independiente de **Batman** que incluso las pocas referencias a Vicki Vale y al Joker resultan molestas.

Por varios detalles, los más devotos *fans* del murciélago, se sintieron mimados por el director: en ésta oportunidad vemos a Batman caminando junto a la policía y patrullando las calles en su batimóvil. Su presencia es aceptada como algo normal por el público, que ya no lo confunde con un criminal. El traje del héroe es más liviano y, como la arquitectura de la ciudad, mucho más fiel a los cómics; algunas imágenes, cómo la nube de murciélagos y el vuelo aladeltista de la misma escena fueron directamente extraídas de una de las historietas de Miller. Las torres gemelas de Gotham, semejantes a las de New York pero adornadas de gárgolas, son recurrentes en el paisaje del cómic. En la película, sus paredes enmarcan el cementerio donde el Pingüino homenajea a sus padres.

Hay en el film un cuidadoso y constante juego con las máscaras y con las personalidades dobles, que afecta incluso a quienes se valen de ellas: Bruce Wayne es presentado con Selina Kyle a quién ya había visto como Batman y dice "*Ya nos conocemos*". Luego se disculpa: "*Me confundí a mí mismo con otra persona*". En el baile que ofrece Shreck, son los únicos que no están disfrazados ("*Estoy harta de máscaras*", dice ella). Aunque éstas cuestiones siguen preocupando al Hombre Murciélago, ya no se trata de alguna "tortuosa esquizofrenia". Eso queda para Catwoman.

Cuando conocemos a Selina Kyle, ella es una mujer insignificante para quienes la rodean, una torpe secretaria sin suerte ni posibilidades de progresar. La vemos continuamente desplazada por los hombres (Shreck en la oficina, su ex-novio en el contestador, y en cierto modo, Batman), acosada por los llamados de su madre, y envidiando la vida sexual de su gata. Sin embargo, lo único que hace es insultarse y burlarse a sí misma, aunque con un ingenio que denota inteligencia. Cuando esa inteligencia la lleva a descubrir lo que ocultan los archivos clasificados de Shreck, éste la descubre y le pregunta: *¿Qué le hizo la curiosidad al gato?*. Selina se anima a creer que el magnate le perdonará la vida, pero ella es apenas un personaje secundario que sabe demasiado y Shreck se permite un poco de diversión antes de sacarse una molestia de encima.

Poco después Selina descubre que está condenada a vivir.

Aunque en un primer y patético momento intente ignorarlo, su vida no puede continuar igual, porque sus actos pasados han derivado en fracaso. La venganza será de ahora en adelante lo que dará sentido a su existencia: abandonará su mediocridad para convertirse en un personaje tan partícipe en la acción como Batman y el Pingüino, a quienes acompañará o enfrentará con tal de matar a Shreck.

La gata sobre el murciélago caliente, en *Batman vuelve*

En la secuencia de su transformación psicológica, todo lo que habíamos visto como comedia se transforma en tragedia. Su llegada a casa tiene la macabra impronta de la postvida: la habitación se oscurece, revelándose como una casa de muñecas que ella ensucia con un aerosol, ominosa parodia de la casita nevada que rodaba de la mano del Ciudadano Kane. Después de arrojar a la trituradora su pasado de gatitos de peluche, "pervierte" sus saberes de chica buena para confeccionar, en su propia máquina de coser, un traje a la medida de su nueva personalidad. Su estrategia consiste en trocar en peligrosos los supuestamente inocentes símbolos de femeneidad: los instrumentos de su cajón de costura se transformarán en afiladas garras, y un horno de microondas será el detonador que vuele el almacén de Shreck.

Todo el tiempo, ella pone de relieve su condición de mujer, manifestándola a través de su cínico humor ("*¡Hombres! Siempre confundiendo las armas con sus partes pudendas*") o valiéndose de ella en alguna otra forma: en su primer pelea con Batman se aprovecha de la caballerosidad de éste para atacarlo a traición; poco después utiliza la seducción para asegurarse la alianza del lujurioso Pingüino. Como no es "una niña rica en busca de aventuras" también tiene que sufrir el handicap de su condición social. Mientras que Batman elige uno de sus numerosos uniformes y parte raudo en el batimóvil, ella se contorsiona en su Volkswagen para ponerse su único traje, de manufacturación casera.

Si bien Selina es pobre, el Pingüino ha sido siempre, en el *comic* y en la televisión, un personaje de rasgos aristocráticos (en las historietas es muy culto, suele citar a Shakespeare y a Robert Frost). En **Batman Vuelve** es el legítimo heredero de una fortuna, cuya posesión le interesa menos que el cumplimiento de su venganza. A pesar de la búsqueda de su identidad, él se acepta a sí mismo como un *freak*: "*Estás celoso*" –le dice a Batman– "*porque yo soy un auténtico monstruo y tú tienes que ponerte una máscara.*" Rechaza los guantes que lo harían parecer más humano y escupe la boquilla, repudiando así su pasado "*camp*". Por las dudas, asienta el acto con un sangriento mordisco en la nariz de un asesor de imagen. Cuando el intento de ascender por medio de la política fracase, dirá a sus esbirros que ya no es Oswald Cobblepot, sino simplemente el Pingüino.

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

En cierta forma, él es la mala conciencia de Gotham, una ciudad que engendra monstruos y luego los ignora, fingiendo que no existen, tal como hace Shreck con sus negocios sucios. Rechazado por sus padres, por los gothamitas, por Shreck, por la Mujer Gato, por su banda de fenómenos de circo y por la suerte, el personaje inspira la misma lástima que King Kong o Charles Foster Kane. El pobre Oswald sólo es amado por sus padres adoptivos, los pinguinos, la familia que no supo reconocer.

Paradójicamente, el peor monstruo de Gotham no es deforme ni usa máscara, sino que es el hombre más poderoso y respetado de la ciudad. Lo que resulta estremecedor de Max Shreck es la absoluta frialdad de su carácter. Puede deshacerse de su socio o de su secretaria y luego alzarse de hombros, utilizando siempre la excusa de que están de vacaciones. Su nombre, que homenajea al actor que encarnó a Drácula en **Nosferatu**, no es casual. Max actúa como un vampiro: no sólo quiere absorber la energía de toda la ciudad y dominarla desde lo alto de su castillo; además detenta el poder de seducción como para transformar al Pingüino, que lo chantajeaba, en instrumento de su ambición. Lo convence de postularse para alcalde, y cuando las cosas resultan mal, argumenta con el furioso mutante para que lo secuestre a él y no a su hijo Chip. Tal es su poder, que en ningún momento pierde su prestigio o es tocado por la ley. Sí por la justicia, que es de otra naturaleza.

F. B.

The Flash: *Deadly Nightshade* (1990)
Dirección: Bruce Bilson. *con:* John Wesley Shipp, Amanda Pays, Alex Desert, Jason Bernard, Dick Miller y Denise Crosby.

Algunas personas continúan leyendo y coleccionando historietas mucho después de haber pasado su infancia; otras no. Estas últimas deberán cerrar los ojos para recordar, envuelto en el aroma del rugoso papel de la Editorial Novaro, a Flash, el corredor escarlata o a su sobrino Flashito (Kid Flash).

Aquél personaje, que se ocultaba tras la identidad secreta de Barry Allen, murió en 1985 en el comic seriado *Crisis in Infinite Earths*[1], sacrificándose para advertir a los otros personajes de la D.C. Comics del peligro que corrían: la serie estaba destinada a unificar los mundos paralelos que tantos problemas de continuidad daban a los guionistas, y que habían comenzado precisamente en el *comic* de Flash. En la historieta, esas otras tierras se iban destruyendo poco a poco y muchos personajes morían,siendo Flash la primera baja. A su muerte, Wally West (Kid Flash) abandonó el espantoso traje amarillo que usara junto a los *"Teen Titans"* para calzarse el traje rojo de su tío.

Cuando en 1990 Danny Bilson y Paul DeMeo llevaron a Flash a la televisión conservaron a Barry Allen, pero incorporaron el *background* provisto por la entonces nueva encarnación del personaje en los comics. Así, Flash investigaba sus nuevos poderes junto a la Dra. Tina McGee (Amanda Pays) de los STAR Labs[2]. El traje rojo, un prototipo del laboratorio, era la única ropa que no se hacía jirones cuando Barry Allen corría a alta velocidad. Otra característica que provenía de los cómics era su necesidad de renovar energías después de correr, lo que provocaba el asombro de mozos y compañeros de trabajo cuando lo veían devorar ingentes cantidades de pizza.

Con la colaboración del historietista Howard Chaykin y el guionista John Moore, los argumentos de la serie tenían un tratamiento inteligente del héroe, quien se planteaba a menudo la legalidad de sus acciones y la responsabilidad de sus consecuencias. El ambiente era otro hallazgo, ya que mezclaba elementos de la vida moderna con otros más antiguos: los autos de la policía, por ejemplo, parecían los de **Patrulla de Caminos.** La mayoría de las escenas transcurrían de noche, y los nombres de las calles de Central City eran un continuo homenaje a dibujantes y guionistas de los *comics*.

Aunque duró solamente una temporada, la serie se emite todavía por el Warner Channel y se puede disfrutar en tres videos, organizados por temas: el primero contiene el capítulo piloto, el segundo trae dos capítulos en los que Flash se enfrenta con uno de los villanos recurrentes de la historieta, el Trickster, interpretado por Mark Hammill. En los dos capítulos del tercer video, Flash une fuerzas a Nightshade, héroe de una generación anterior. Ambos capítulos son interesantes porque giran alrededor de elementos tradicionales que los relatos heroicos mantienen a través de distintos medios.

Cuando en los años cincuenta, el editor Julius Schwartz y el guionista Bob Kanigher crearon a Flash, en verdad estaban recreando a un personaje así llamado que había aparecido en los *comics* allá por 1941. En la nueva historieta[3], tras obtener sus poderes, Barry Allen se bautizaba a sí mismo The Flash, como el personaje de historietas que había leído de niño. Más adelante, los autores crearon el mundo paralelo llamado Tierra 2 para que el héroe antiguo y el moderno pudieran conocerse.

Algo así sucede en éste capítulo de la serie, que comienza en Central City en 1955. Imágenes en blanco y negro nos presentan a un villano llamado The Ghost, quien amenaza con volar la ciudad por medio de los televisores si no le pagan un millón de dólares. Sin embargo, un cartel enorme descubre un refugio secreto y surge el auto del héroe que lo combatirá: se llama Nightshade, viste capa negra, máscara y sombrero. Vence a The Ghost, aunque la guarida se incendia durante la pelea, y el héroe no logra rescatarlo. Pero The Ghost no muere, sino que se encierra en una primitiva cámara criogénica. El blanco y negro cambia a color cuando despierta en 1990. Lo primero que ve en la televisión es una propaganda de televisores: *"¡178 canales!"* – exclama– *"¡Este es el futuro que soñé!"*. Completamente conectado a redes de comunicación, ese mundo le resulta mas fácil de dominar y pronto exige a la ciudad el millón que no le pagaron en 1955. El doctor Desmond Powell, quien secretamente era Nightshade, siente la obligación de vestir nuevamente el disfraz y enfrentar a The Ghost. Pero los años pesan y Flash tiene que darle una mano.

En el transcurso del capítulo, el joven y el viejo héroe hablan de la soledad que implica su heroísmo, de la necesidad de ocultar su identidad para proteger a los amigos y de las dudas que les trae

Tim Burton (der.) dando instrucciones



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

actuar ilegalmente. Con muy poca sutileza, el nombre Nightshade se convierte en "La Sombra", en la traducción de AVH. El personaje, que admite haber leído demasiados *pulp magazines* de joven, refleja elementos de *The Shadow* y de *El Avispón Verde* (la ropa, el refugio, un arma que dispara dardos somníferos). Su encuentro con Flash es un comentario acerca de la tradición heroica que saltó de los *pulps* y la radio a los *comics*.

En el otro capítulo incluido en el videocassette, un impostor que se hace llamar Deadly Nightshade comete varios crímenes que implican injustamente al Dr. Powell. El falso Nightshade utiliza dos ametralladoras y viste un exo-esqueleto bajo las ropas. Mata a sangre fría a un grupo revolucionario y luego a un delincuente reformado; poco a poco, policías, abogados y periodistas se convierten en su blanco, por una razón u otra. El fanático personaje se parece mucho a la versión actualizada de The Shadow que Howard Chaykin guionista de la serie, escribió para la D.C. Comics en 1986, por lo que puede ser un guiño autoparódico. También podría verse como una inversión de la figura de Batman: Deadly Nightshade resulta ser un joven millonario, hijo de un gángster que quiere saldar a su manera los crímenes de su padre.

En éste capítulo aparecen Dick Miller (magistral como siempre), interpretando a un viejo soplón que ayuda al verdadero Nightshade y Denise Crosby como una psicóloga que usa ropa muy ajustada.

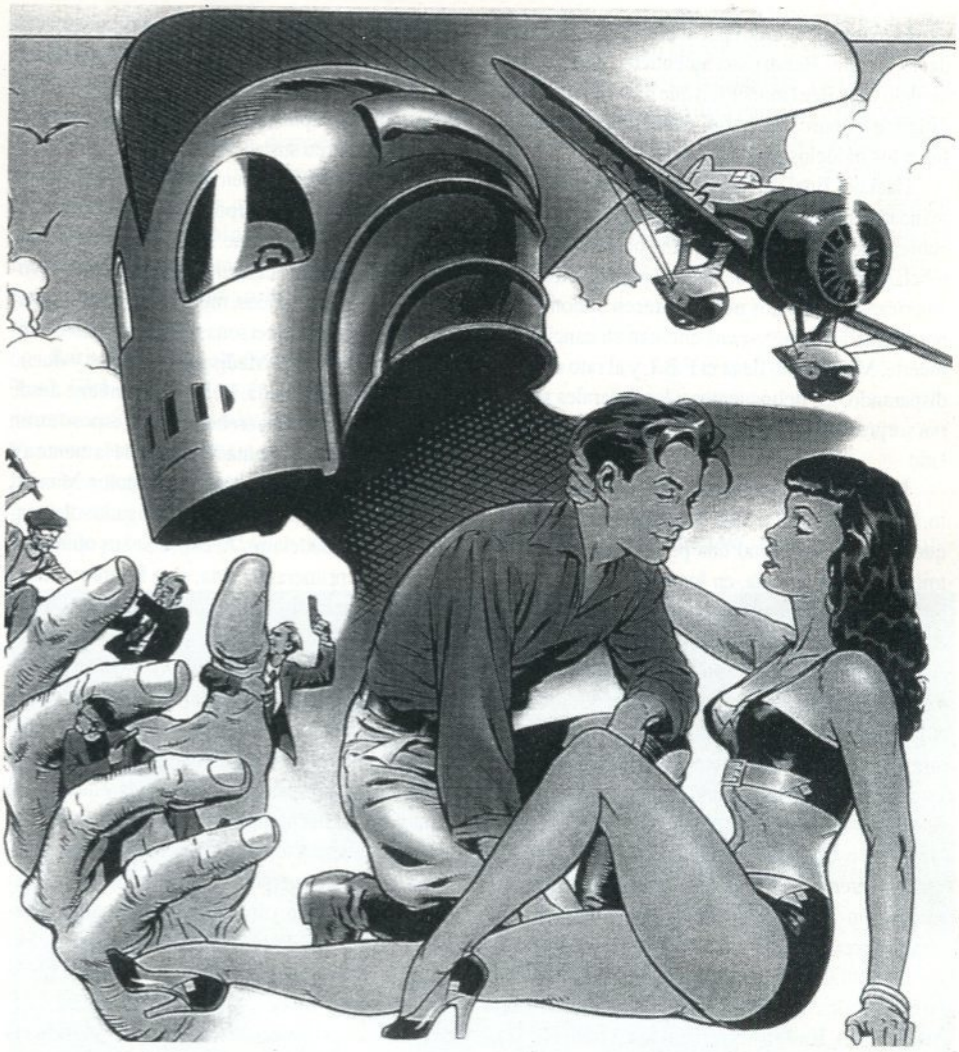
F. B.

The Rocketeer (*Idem.*, 1991)
Dirección: Joe Johnston. *con:* Bill Campbell, Jennifer Connelly, Alan Arkin, Timothy Dalton, Paul Sorvino, Terry O'Quinn, Ed Lauter, James Handy.

No es la primera vez que algo así sucede: en 1981 la revista *Starslayer* necesitaba cubrir sus últimas páginas y le pidieron a Dave Stevens que las ocupara con lo que se le ocurriese. Stevens, un ilustrador que a pesar de su juventud siente fascinación por la cultura *pop* de los '20 y los '30, unió su pasión por los seriales, los *pulp magazines* y las *pin-ups* e inventó **Rocketeer**, una historia que transcurre en 1938. En ella un aviador, Cliff Secord, encuentra una mochila-cohete robada e intenta utilizarla en un espectáculo, para ganar mucha plata y retener a su novia.

De apenas 12 páginas, el cómic tuvo tanto éxito entre los lectores que pronto pidieron al autor que continuara la historia. Stevens la completó en cuatro capítulos más y luego dibujó apenas un par de historias largas publicadas por Dark Horse Comics, pero sin la intención de dedicarse completamente al cómic.

En 1985 Danny Bilson y Paul DeMeo decidieron que podían hacer una película con el personaje y se reunieron con Stevens para escribir un guión. Pronto descubrieron cuántos elementos de la historieta realmente no podían pasar al cine. En el cómic, Betty, la novia de Cliff Secord trabaja posando para un fotógrafo de Hollywood que le toma fotos "artísticas" y termina por llevársela a Europa. En algunas viñetas, la chica aparece vistiendo lencería, en otras está desnuda y cuando la rescatan de unos secuestradores nazis la descubren atada, amordazada y encogida en el asiento trasero de un auto. Lo mejor de todo es que Betty es idéntica a Betty Page. En la película, la novia de Secord se llama Jenny (la interpreta Jenniffer Connelly) y es una actriz que flirtea con Neville Sinclair, (Timothy Dalton), un actor británico que espía para los nazis. Sinclair quiere llevar la mochila-cohete a Alemania y utiliza a una banda de gangsters para conseguir el aparato. El F.B.I. por su parte desea devolverlo a su inventor.



Viñetas de Rocketeer

Aunque no se mencionan sus nombres, los que acosan a Cliff Secord en la historieta en nombre del dueño del cohete, son perfectamente reconocibles para los lectores de *pulps*: el tipo que parece un gorila y el caballero elegante con un estoque oculto en el bastón son Monk y Ham, dos de los ayudantes de **Doc Savage**. Doc mismo aparece en el último capítulo para ayudar al Rocketeer en su pelea con los espías nazis. Peevy, el mecánico amigo de Cliff, cree saber que el misterioso hombre de ciencia y aventurero es Howard Hughes; Monk y Ham, divertidos, se lo dejan creer. Lamentablemente, no había posibilidad de incorporar a Doc Savage a la película: en primer lugar, desde que George Pal destrozó al personaje en 1975 (**Doc Savage, The Man of Bronze**, de Michael Anderson, con Ron Ely) la compañía que posee los derechos ha venido rechazando cada propuesta de adaptar sus aventuras al cine o la televisión. En segundo lugar, aunque sea triste admitirlo, aún en Estados Unidos, Howard Hughes es el personaje increíble mejor conocido de los dos.

En la oficina de Hughes le muestran a Cliff Secord la razón por la que debe devolver el invento: en un dibujo animado robado a los alemanes, soldados nazis provistos de mochilas-cohetes atacan numerosos puntos del mapa. A pesar de lo amenazador que resulta, el estilo del dibujo y la animación son deliciosos. El joven, aunque convencido de que debe devolver el aparato, sabe que debe actuar una última vez como el Rocketeer y, colgándose del prototipo de aeroplano gigante de Hughes y ante el regocijo de éste, sale planeando del lugar.

Si bien una película con un personaje que fuera el doble de Betty Page y con un ícono popular como Doc Savage de personaje secundario, hubiera sido digna de verse, Stevens, Bilson y DeMeo tuvieron al menos la satisfacción de ver realizada una minu-

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

ciosa reconstrucción de época: la torre y los aviones de las carreras Bendix son auténticos, y también el modelo Gee-Bee (modelo Z) que pilotea Secord. El dirigible es puro escenario, pero extremadamente fiel a los modelos de la época.

Hacia el final de la película los gangsters comandados por Eddie Valentine (Paul Sorvino) descubren que han estado trabajando para un nazi y se rebelan: son la escoria del hampa pero primero son americanos. Soldados nazis aparecen a montones, por lo que las *tommy-guns* entonan su canción de muerte. Muy pronto llega el F.B.I. y al rato de estar disparando, los delincuentes y los federales se miran sorprendidos, al descubrir que están del mismo lado.

Rocketeer se estrenó en 1991 y no fué un éxito. Según Bilson y DeMeo la culpa fue de la Disney que la promovió como una película de entretenimiento para la familia, en lugar de dirigirla al público que ve películas de acción. Para Stuart Gordon, el problema con **Rocketeer** residía en el personaje, quien, según el director, no experimentaba ningún cambio durante el transcurso del film. Gordon estaba muy interesado en el éxito del Rocketeer, porque preparaba la adaptación cinematográfica de Iron Man. Cuando la película fracasó, el proyecto de encarnar al Hombre de Hierro en la piel de Paul Newman o Clint Eastwood fue cancelado, y aún está en veremos. Otras consecuencias debidas a la realización de **Rocketeer** fueron los intentos de otras empresas de capitalizar la publicidad del film: las distribuidoras de video pusieron en primer plano los seriales de la Republic **King of the Rocket Men** (1949), **Radar Men from the Moon** (1951), **Commando Cody Sky Marshall of the Universe** (1952) y **Zombies of the Stratosphere** (1958) en los que el Rocketeer se había inspirado. La editorial Innovation Comics, por su parte, hizo la operación inversa, encargando una adaptación en historietas de **King of the Rocket Men**.

F. B.

Phantom 2040 (1994) *Serie de animación*

Cuando en el número 26 de *Film* se reseñaron algunas adaptaciones de **The Phantom**, la creación de Lee Falk, hubo una breve referencia a esta serie animada, que narra las aventuras de un futuro sucesor del Espectro-Que-Camina. La acción de **Phantom 2040** transcurre en Metropia, una megalópolis que, por ciertas referencias del argumento, podría ser Nueva York. Comienza cuando el joven Kit Walker descubre la tradición de su familia, y se ve obligado a continuarla. Sus mentores en esa empresa serán Gurán, de la tribu Bandar de Bengala, y el Profesor Archer, especialista en literatura policial y ligado por lazos familiares al detectivismo.

Para Kit, ser el Fantasma implica sacrificios y un duro aprendizaje: su nuevo trabajo lo aleja definitivamente de sus amigos de la Universidad; conoce a la oficial de policía Sagant Cruz, quien está enamorada de él, pero que tiene la obligación de perseguir al Fantasma. También es duro para Kit aceptar el código que implica no matar; aunque le cuesta varios capítulos controlar su temperamento, al fin adquiere la paciencia y la estabilidad emocional que requieren sus acciones.

La serie se articula en base a dos ejes: el enfrentamiento con la Corporación Maximum y el misterio acerca de lo que sucedió dieciséis años atrás, cuando en un accidente ferroviario que involucraba desechos tóxicos, murieron el Fantasma n° 23 y otros cientos de personas. En el accidente también murió Maxwell Madison, el creador y dueño de Maximum. Su viuda, Rebecca, mantiene desde entonces los patrones cerebrales de su esposo en un gran complejo de computadoras, donde la mente así encerrada manifiesta su confusión y dolor. Max Jr., su hijo, es un muchacho esquizoide ligado solamente a su gato, Baudelaire. Al expresar sus opiniones no utiliza la primera persona, sino la tercera en referencia al animal: "*Baudelaire dice que...*" o "*A Baudelaire no le gusta...*"

La meta de Rebecca Madison es construir Cyberville, una ciudad aislada del medio ambiente, en la que solo podrán vivir algunos elegidos. Su oficial de operaciones es Graft, un héroe de la Guerra de los Recursos, que peleó en la Antártida y que perdió la mayoría de su cuerpo en el Amazonas. Sólo quedan de él cabeza y torso, que son colocados con dolor en diferentes cuerpos mecánicos; Graft es un exidealista amargado y trabaja obligado para la Corporación ya que de negarse lo abandonarían por siempre en una cama de hospital. Quien también conspira en contra de Cyberville es John Uno, líder de los países orbitales, un fanático que opina que el espacio debe ser el habitat del hombre, y desde su estación, llamada Dykstra, intenta destruir Metropia.

Una característica de la serie es su permanente alusión a personajes literarios: el profesor Archer, por ejemplo, cuenta que su tatarabuelo era detective en donde ahora están las islas de San Francisco (Lew Archer, claro). Sobre su escritorio reposa la estatua de un halcón, al que llama Sidney. Otro personaje, dedicado a la venta de información y al que nadie ve en persona, sólo a través de los hologramas que utilizan para comunicarse, se hace llamar Sr. Cairo.

Incluso hay estrellas invitadas: en un episodio, Rebecca necesita al técnico más experimentado en computadoras y hace arrastrar hasta su presencia a Cordwainer Bird, el personaje creado por Philip José Farmer. También hay referencias a otros medios: un empresario, reacio a hacer negocios con Rebecca es el señor Akira, de Neo-Tokio; sus robots guardianes visten quimonos y portan espadas samurais. Las alusiones a **Star Trek** son más sutiles y probablemente sólo los *fans* más trastornados las captan en menciones a Dixon Hill, Talos IV, el aluminio transparente, etc.

Kit Walker vivía con su tía Eloise, una anciana armada con dos 45s y siempre dispuesta a disparar, pero luego se trasladó con ella a la selva fantasma que crece bajo Metropia; allí, en el lugar donde ocurrió el accidente, las plantas que dejara el anterior fantasma han purificado la tierra, eliminando los tóxicos que la envenenaban. Junto a ellos vive también Sparks, un niño de extracción "*latina*", cuyos padres fueron secuestrados, y a quien Kit ha tomado en adopción. En una ocasión, aparece un amigo del padre de Kit que se hace llamar Steel, pero todos podemos adivinar de quien se trata: es un mago de pelo blanco, capaz de las más increíbles ilusiones; comenta que su *partenaire*, un hombre de raza negra, se quedó a vivir en Africa cuando el Fantasma vigésimo tercero logró la independencia del continente.

Entre los aliados de esta "familia" se halla Heisemberg, un *biot* (así llaman a los robots) que puede hacerse líquido para adoptar cualquier forma y que carga su cerebro electrónico en una valija. Vive con Betty, una anciana que toca el saxo por monedas e intenta explicarle el espíritu del *blues*. Cuando Betty guarda su instrumento puede leerse en el estuche y alrededor del escudo con el águila: "*Presidente de los Estados Unidos*". Heisemberg se ha propuesto liberar a los biots de su esclavitud dotándolos de conciencia; mientras lo intenta, descubre que algunos de ellos son humanos disfrazados en busca de mejores condiciones de trabajo.

Hay mucho más en **Phantom 2040**: heroísmo, eutanasia, parricidio, traición, drogadicción y caminos sin retorno para muchos personajes. Los principales escritores de la serie son Judith y Garfield Reeves-Stevens, también autores de novelas de ciencia ficción (*Prime Directive*, Pocket Books, 1991) y Len Wein, un veterano de la historieta entre cuyas creaciones destaca *Swamp Thing* (La cosa del pantano).

F. B.

Tank Girl (1995) *Dirección:* Rachel Talalay.
con: Lori Petty, Ice-T, Naomi Watts, Don Harvey, Jeff Kober, Reg E. Cathey, Malcolm McDowell.

Barb Wire (1996) *Dirección:* David Hogan.
con: Pamela Anderson Lee, Temuera Morrison, Victoria Roell, Jack Noseworthy, Steve Railsback.

A mediados de los años '90 Hollywood decidió que lo que el público necesitaba era una nueva **Barbarella**. Buscaron *comics* para inspirarse y sacaron de la galera dos megafracasos memorables del cine fantástico reciente, **Tank Girl** y **Barb Wire**. Además de licuar preocupantemente las cuentas bancarias de sus productores, ambos films tienen muchas cosas en común, incluyendo el debut protagónico de sus respectivas actrices, la actitud feminista y la ambientación en un futuro más o menos próximo gobernado por fuerzas fascistas. En los dos hay toques sexys, aunque por supuesto la presencia de Pamela Anderson Lee en **Barb Wire** acentúa un erotismo siliconado que hace que la pobre Lori Petty parezca una víctima del hambre en Biafra. Otros dos puntos en común es que ambas películas tuvieron muy malas críticas –algo injusto, a pesar de que ninguna de las dos pueda ser considerada precisa-

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

mente una obra maestra– y que en ninguno de los dos casos llegaron a estrenarse en un cine argentino (**Tank Girl** fue editada en video, algo que no sucedió con **Barb Wire**).

Cuando en 1995 se estrenó **Tank Girl**, la primera gran producción de la realizadora Rachel Talalay, se convirtió en todo un símbolo de que en el Hollywood de los '90 convenían las megaproducciones de 100 millones de dólares con algún Stallone o Schwarzenegger, que aunque fracasen siempre terminan teniendo una buena *performance* fuera de los Estados Unidos y en video, y no una película de 30 millones como **Tank Girl** que no termina dando ningún dividendo en ninguna parte. Tanto para la directora como para la protagonista el proyecto parece haber tenido resultados nocivos: ni Rachel Talalay volvió a dirigir una película desde **Tank Girl**, ni Lori Petty volvió a participar en ninguna producción importante, ni siquiera como actriz de reparto.

Quizá el problema estuviera en el *comic* original, una historieta de culto australiana –de Jamie Hewlett y Alan Martin– que en realidad no era un asunto tan popular ni original como para invertir treinta millones. De cualquier manera hay docenas de megaproducciones hollywoodenses que tuvieron mucho mayor éxito con fórmulas mucho más convencionales, apoyándose quizá en un actor realmente popular que convoque al público por sobre el material. Porque más allá de su debacle comercial, **Tank Girl** es un producto imaginativo, con momentos formalmente brillantes, lleno de chistes que dan en el blanco y escenas de acción que funcionan realmente bien.

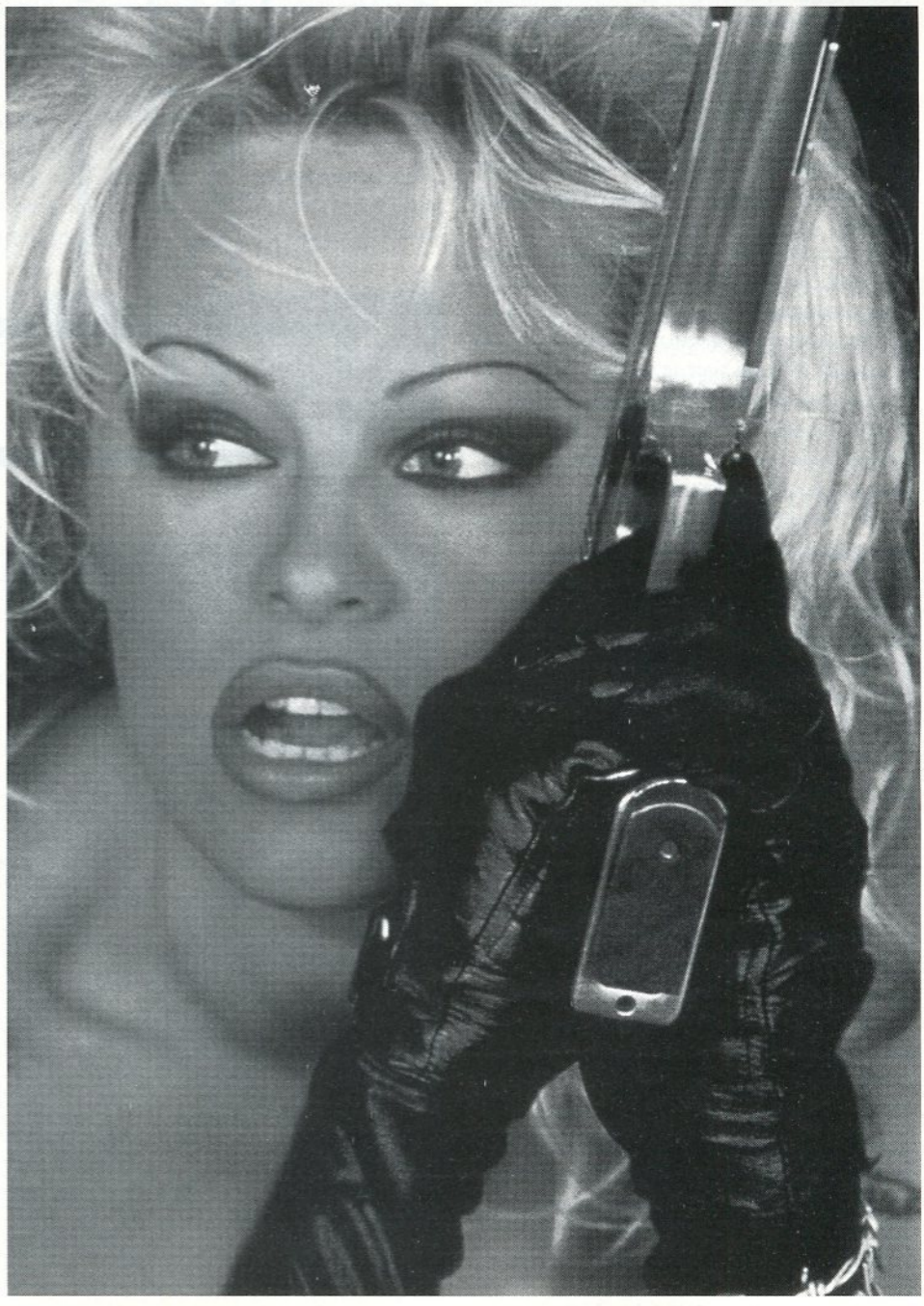
Lori Petty es la chica del tanque al que se refiere el título: en un mundo postapocaliptico donde el agua es escasa y vale oro, Malcolm McDowell es un tirano que todo lo domina y que extrae hasta el agua de los cadáveres de sus víctimas (gracias a efectos especiales muy convincentes de Stan Winston). La protagonista es una rebelde que al perder a todos sus seres queridos luego de un ataque de los hombres del dictador, se resiste todo lo que puede a formar parte de ese ejército fascista. Finalmente roba un tanque junto a su amiga Jet Girl (Naomi Watts) y emprende una peregrinación para asociarse con unos peligrosos mutantes –*rippers*– liderados por Ice T.

Precisamente el gran problema de **Tank Girl** está en estos destripadores mutantes: mientras no se los ve generan suspenso y el espectador se los imagina verdaderamente temibles. Cuando bien promediada la proyección finalmente aparecen, la decepción es grande: la caracterización de canguros humanoides (también cortesía de Stan Winston) es demasiado *naif*, y le quita fuerza al estilo de *comic* adulto que tenía el film. La duración de 104 minutos es simplemente excesiva. Además, el encuentro con los *rippers* trae también un estancamiento de la acción, un cambio de clima que ni siquiera el espectacular desenlace termina de redimir del todo.

Entre lo mejor se puede mencionar el montaje con cuadritos al estilo *comic*, una alucinante escena de animación y un extrañísimo numero musical en un burdel –donde Iggy Pop recibe un justo castigo por depravado–. La directora Rachel Talalay, que empezó como asistente de producción en **Polyester**, el film de culto de John Waters, luego trabajó como productora en **Hairspray** y después debutó como directora de **Pesadilla 5** (también dirigió un interesante film de terror con computadoras enloquecidas, **Ghost in the Machine**), es una de las pocas cineastas del Hollywood moderno y sería una lástima que el fracaso de su última película la deje demasiado tiempo inactiva.

Barb Wire tiene un poco menos dinero que **Tank Girl**, pero a su favor cuenta con los irreemplazables efectos especiales de Pamela Anderson. Precisamente su presencia hizo que casi todo el mundo se burlara despiadadamente de la película que lanzaría a la chica *Baywatch* como estrella de cine (ella ya había aparecido en un par de producciones B que casi nadie vio). A la hora de los Razzie (el anti-Oscar para las películas malas) **Barb Wire** mereció un premio en la categoría "peor revelación estelar", por supuesto para Pamela. El film también fue nominado en los rubros "peor actriz", "peor canción original", "peor película", "peor guión" y "peor pareja", una nominación especial también para Pamela. Que haya recibido un solo premio es un síntoma de que había un montón de películas peores.

Barb Wire: "*Play it again, Pam*"



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

Fuera de broma, **Barb Wire** puede no ser una película muy brillante, pero es divertida y tiene muchos detalles bastante particulares que sin duda con el paso del tiempo la irán convirtiendo en objeto de culto. La escena en que Pamela mata a un individuo clavándole el taco de su zapato no tiene desperdicio ("*Don't call me babe*", dice ella siempre antes de matar a un hombre). La trama toma varios elementos prestados de **Casablanca**: en el año 2017 los Estados Unidos son un desastre, hay un gobierno fascista, la gente sólo acepta dólares canadienses, todo el mundo quiere conseguir pasar la frontera hacia el Canadá y hay una sola ciudad libre donde la bella **Barb Wire** regentea una disco *punkie*. Aunque a esta versión pechugona de Bogey sólo le interesa hacer negocios, también tiene buen corazón y termina enfrentando al poder totalitario. A pesar de Udo Kier en el rol de ayudante de Barb, y Temuera Morrison como su ex amante (es decir el equivalente de Ingrid Bergman), a la película le faltan buenos actores de reparto, y le sobran tomas con filtros color ambar-marroncito tipo publicidad filmada en piloto automático. Aunque la idea es atractiva, el guión de Chuck Pfarrer e Ilene Chaiken tiene un desarrollo episódico, y se toma demasiado tiempo antes de plantear el conflicto principal de la historia.

Pero escenas como la que Barb hace de prostituta y participa en un juego sadomasquista, las torturas con electroshock y sobre todo el baile *stripper* de Pamela sobre un trapecio recibiendo chorros de agua en las siliconas (que se aprecian mejor en la versión *uncut* de *laserdisc*) no tienen desperdicio. De todos modos, los *fans* a muerte de Pamela preferirán el video porno casero que filmó ella misma junto a su marido Tommy Lee.

El director David Hogan filmó una secuencia (*U Got the Look*) de la película de Prince **Sign O' the Times**, y fue director de segunda unidad en **Batman Forever** y **Alien 3**. Desde **Barb Wire** hizo una sola película, **Most Wanted**, entretenimiento de acción descerebrado con Keenen Ivory Wayans, Jon Voight y Robert Culp. Tuvo críticas pésimas en los Estados Unidos, y eso que no actuaba Pamela.

Diego Curubeto

Notas

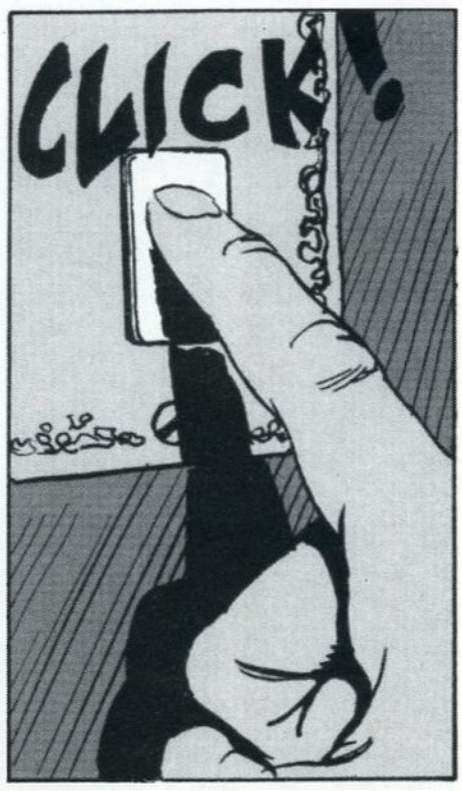
1. Editado en castellano hace poco por la editorial Vid. Barry Allen también resucitó pero esa es otra historia.

2. Laboratorios que aparecen con frecuencia en la serie *Lois & Clark*

3. En *Showcase # 4, 1956*

Dylan Dog la actitud posmoderna

por Bettina Lippenholtz



Así como hay *films* que toman diversos elementos de la historieta sin adaptar ninguna en particular, hay historietas que se nutren libremente del cine. *Dylan Dog*, creada en Italia por Tiziano Sclavi, es una de ellas. Su protagonista es inglés y vive en el número 7 de Craven Road, una casa que tiene un timbre que grita. Trabajó en Scotland Yard, pero después eligió ser investigador de pesadillas, denominación cuyo significado exacto confiesa ignorar.

Dylan Dog comenzó a publicarse en 1986 y en la actualidad constituye un verdadero fenómeno: 800.000 copias mensuales de tirada, entre inéditas y reimpresiones, tres Horror Fest desarrolados en Milán en nombre de *Dylan Dog* (con invitados como Darío Argento y Robert Englund), una lluvia incesante de pedidos de *merchandising*, coediciones y derechos cinematográficos y televisivos, remeras, prendedores, congresos (en Nápoles, el año pasado se llevó a cabo un congreso sobre el fantástico en el que varias ponencias trataron sobre *Dylan Dog*), muestras, calcomanías y afiches.

Mirando hacia atrás sin ira

¿Qué es la posmodernidad?. Es un concepto que incluye la presencia y la coexistencia de una gran cantidad de rasgos muy diversos pero subordinados. En el caso de la escritura del texto, el posmodernismo propone un territorio delimitado, cercado por el mismo texto. Fuera de él todo referente textual deja de serlo (sólo puede incorporárselo a través del discurso). Esta escritura trata de plasmar, no sin cierto desdén, ciertas técnicas como el collage, la multiplicidad y la yuxtaposición que habrían quedado sin terreno propio ante la agonía del discurso moderno. De manera tal que esta escritura se interesa por sí misma desde lo no permanente, desde los saberes parciales o fragmentados. Es en definitiva una escritura de lo múltiple, de lo plural, un *zapping* simultáneo que encuentra una estabilidad en un estadio paradójico carente de esfera de representación convencional. Una escritura de significantes lúdicos en una sociedad de significados inestables.

De golpe, parece que el ser humano vive todos los tiempos simultáneamente. Los posmodernos dicen que hay un desván del que se puede sacar lo que se quiera, y lo hacen, porque nada nuevo puede suceder, ya todo ha acontecido. Y de ese maravilloso desván aparece la moda retro, el *revival*, el homenaje, la posibilidad de regresar a la década del '60, del '40, del '20... Así, el posmodernismo puede derivar en una ensalada: en la película **Blade Runner** conviven distintas razas, distintas épocas y en **Brazil**, ambientada en el próximo siglo, los teléfonos son de 1940. Todos mezclan. Todos quieren una Ferrari '92 o un Studebaker '57.

La lógica del presente lo ha invadido todo. Se trata de priorizar la novedad, lo efímero, la seducción de lo inmediato porque nada dura. El principio es la inconstancia, la norma es el cambio, la búsqueda incesante de placeres inmediatos. La virilidad

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

deja de asociarse a la fuerza y la femeneidad a la pasividad: *Dylan Dog* es tal vez el único héroe sin mandíbula de hierro y carácter de duro: con su cara atormentada, él también se hace preguntas y sufre. La posmodernidad se preocupa por revisar las características de los géneros en el arte popular: un ejemplo es la llamada paraliteratura compuesta por los *comics*, las fotonovelas, los *fanzines*, las novelitas en serie de amor, de *western* o de misterio. Al recuperarlas, lo que se intenta es localizar y comprender los grandes ejes estéticos que atraviesan todo el campo de trabajo de estos productos paraliterarios: por ejemplo la serie gótica, la detectivesca, la de ciencia ficción, la *noire*, la fantasía, etc. La antigua obra de arte se ha transformado en un texto cuya lectura se realiza sobre la base de la diferenciación y no de la unificación.

Rupert y Groucho

Todos estos son materiales que los posmodernos no se limitan a citar, como habrían hecho un Joyce o un Mahler, sino que incorporan en la propia sustancia de sus obras. *Dylan Dog* es un poco de ciencia ficción, un poco novela policial y, sin identificarse con ninguno de sus precedentes, los lleva al límite a todos, volcándolos en un gigantesco *pastiche*.

La incorporación de elementos cinematográficos es constante: Dylan vive en la calle Craven Road, que recuerda al director de **Pesadilla en lo profundo de la noche** y **Scream!**; en el episodio *Memorie dall' invisibile* evoca el cine de Darío Argento y de Lamberto Bava; *L'alba dei morti viventi* cita desde su mismo título a la película homónima de George Romero; el propio Dylan está interpretado gráficamente a partir de la figura del actor Rupert Everett (que ha filmado películas de terror en Italia) y su inseparable acompañante Groucho no es otro que Groucho Marx. Personaje que dice chistes terribles exactamente en los momentos en donde la tensión se hace insoportable, Groucho sirve para el doble objetivo de subrayar la seriedad de su compañero y amortiguar el tono oscuro de los temas que toca el *comic*, introduciendo una sana dosis de humor negro.

Pero la reelaboración del horror en *Dylan Dog* debe observarse en un plano mucho más jerarquizado que el de la mera cita cinematográfica: como eje estético de construcción textual es, tal vez, la más pregnante de las numerosas variables trabajadas. En *Dylan Dog* el encuentro del horror con el receptor contemporáneo produce un efecto *retro*, es decir, la recuperación del horror gótico. *Dylan* propone historias espeluznantes que abren la puerta a un mundo oscuro hecho de misterio y de magia, de horror, de sueño pero también de reflexión, para exorcizar los miedos más recónditos que el mundo contemporáneo suscita en nuestro subconsciente.

Esto ya sería suficiente para reflexionar sobre una superficial relación con el barroco (época productora de monstruos). Todos los grandes prototipos de monstruo, los de la mitologia clásica, como el minotauro o la esfinge, son al mismo tiempo maravillas y principios enigmáticos. Son desafíos llevados a dos campos especulares que constituyen la experiencia humana: el dominio de lo objetivo, es decir el mundo fuera de nosotros, y el de lo subjetivo, es decir, nuestro espíritu. El monstruo es el fruto de las culpas no expiadas.

Dylan Dog propone recuperar el placer del miedo. El viaje mensual del investigador de pesadillas conduce a los lectores a través de los más inquietantes territorios del horror (y por consiguiente de su psique).

La cultura del horror es reconocida como territorio legítimo de indagación y debate. En la historia de las artes figurativas se ha impuesto siempre el problema de difundir la existencia de los principios del mal y del sufrimiento en la vida del hombre. La religión, las creencias populares y la imaginación han enriquecido así las materializaciones de nuestras pesadillas dándoles apariencias y valores distintos según las épocas, pero poniéndolas siempre como referente, quizás como la tentativa de exorcizarlas y volverlas inocuas. Todos los temas tratados en la antiguedad vuelven a tratarse posmodernamente: el Diablo no es más que el personaje que aparece a menudo bajo el papel de un refinado corruptor; las brujas desnudas untadas con unguentos subidas a la escoba no serían otra cosa que personajes que utilizan sustancias alucinógenas y el "vuelo" es ahora un arquetípico viaje mental no distante del *trip* psicodélico. Algo semejante ocurre con los zombies que aparecen en los films de Romero asaltando supermercados y estaciones televisivas para reivindicar, también para ellos, el derecho al consumo de mercaderías.





Héroe inusual

Los monstruos ponen en discusión la identidad. Materializan miedos escondidos y fantasmas inconscientes que están potencialmente en todos. Inquietan y perturban porque vuelven visible una cosa que ya está en nosotros y se teme. El gusto por lo terrorífico aparecería como una manifestación de un público hastiado de toda otra excitación, y que, colmado de problemas económicos, busca la diversión en zonas más insólitas. Este efecto catártico se obtiene cuando se es capaz de objetivar críticamente las propias obsesiones en la imagen horrorosa. El gusto por el horror aparecería como una expresión de neurosis, el buscar y volver objetivo, en situaciones históricas particulares, la parte negativa de la propia personalidad.

La relación de *Dylan Dog* con una psicosociología del horror contemporáneo –a diferencia del gótico– debe observarse no sólo en su propuesta textual sino también en su recepción: *Dylan Dog* es un *comic* apoyado en la soledad del protagonista que, no obstante, hace cómplice de sus andanzas a los lectores expresando sus pensamientos como si hablara en voz alta, aprovechando la ausencia de testigos en el interior de la viñeta. *Dylan Dog* es algo más que una invitación a reflexionar: es una compulsión a hacerlo. Los jóvenes se comunican con él, esperando aprender algo del investigador de pesadillas: las cartas para Dylan Dog al editor Sergio Bonelli son más de 500 al mes.

La identificación de los jóvenes no se produce tanto con Dylan amenazado por el mal, sino con las horribles criaturas que pululan en el *comic* (símbolo de psicologías traumatizadas). Un buen ejemplo es el citado *Memorie dall'invisibile* donde el narrador en primera persona es un individuo atormentado por el que probablemente sea el más terrible de los males: la indiferencia de los otros. En el episodio *Jekill!* aparece el tema stevensoniano del desdoblamiento de la personalidad. En ambos casos, y en muchos otros, resulta evidente que el horror no es más que un receptáculo, un artificio a través del cual se afrontan discursos realmente serios atrayendo así la atención del público joven.

Para comprender mejor esta caracterización del *comic* y su receptor, basta pensar en su héroe protagónico. Si la noción de héroe en el *comic* involucra una genealogía de fantasía, tendencia ética hacia el bien, entre otras convenciones, el caso de *Dylan* presenta una genealogía inversa: su origen se vincula con la noción de antihéroe. Ex-alcohólico, ex-policia y físicamente vulnerable, Dylan está lejos del héroe clásico tanto en su iconografía como en su perfil psicológico, aun cuando asume roles protagónicos del combate contra el mal. Además, la

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

semejanza con Rupert Everett sugiere ambigüedad sexual o por lo menos una asexualidad propia de la década del '80: Everett ha personificado homosexuales en varios films, como **Another country**, **El hombre de los anteojos de oro** o la reciente **La boda de mi mejor amigo**.

El sentido psicosocial de la lectura contra el monstruo sacralizado por la pesadilla pasó de un plano literal a un plano simbólico cuando Dylan Dog se convirtió en ícono de campañas gráficas contra la droga y el sida, en afiches construidos sobre juegos de palabras como "*Per i 'viaggi', meglio il treno!*", "*Non 'ero' perche sono*", "*Ne' eroe ne'eroina*".

La moda de la nostalgia

Entre las tendencias del fenómeno posmoderno se destaca la moda *revival* como intento de recuperación nostálgica por el pasado. Según Umberto Eco la respuesta posmoderna a la modernidad consiste en revisitar el pasado con ironía, con alevosía, de manera tal que ésto resulte su única relectura posible puesto que negarlo conduciría al silencio. El juego de miradas que establece la posmodernidad entre su necesidad de pasado y estos productos culturales evocados, se define por un cambio del sistema de referencias modélicas sociales y culturales a un sistema de representaciones icónicas vistas desde la fascinación sin ideología.

Los elementos de *revival* en *Dylan Dog* se incluyen en esta línea: el policía (cordial en relación a la ley y a las relaciones humanas), el automóvil (un Volskwagen escarabajo descapotable), el jazz (Dylan toca el saxo cuando debe concentrarse y mantenerse tranquilo) y el elemento más importante, no sólo del *revival* sino de la recuperación de motivos del policial clásico: la pareja detective-ayudante.

Corresponde preguntarse qué tipo de público lee *Dylan Dog*. Se puede trazar un espectro que va desde una primera fase, el lector comun de *comics*, hasta una última fase que aspira a un lector "intelectual" o por lo menos depositario de una suma de saberes en correlación con los saberes de la emisión. Porque además de las citas cinéfilas, *Dylan Dog* presenta recursos como la reescritura, que funciona a manera de reactivación del circuito social del texto. Se reescribe a Edgar Allan Poe, a Wilde, a Stevenson y a Milton, entre otros. Habría, sin embargo, dos niveles en el trabajo de reescritura: un nivel situado en el plano de los enunciados (títulos, escritores, menciones, nombres) y el otro en el plano de la representación (cuando el relato retoma otro relato, como *La caída de la casa de Usher* de Poe).

La ramificación de *Dylan Dog* en diversas prácticas sociales y culturales está implicando un proyecto de extensión que hace pensar en una megalomanía. Diversificarse, expandirse, multiplicarse, todas actitudes que subrayan y definen en forma categórica la indudable actitud posmoderna de *Dylan Dog*.

Bibliografía comentada

Varias de las historietas mencionadas en este dossier son difíciles de encontrar hoy en día, a menos que se encuentren recopiladas en algún libro. Es el caso del *Flash* de Carmine Infantino.

Si el interesado maneja el inglés, en las ediciones originales de Dark Horse pueden disfrutarse *Rocketeer*, *Tank Girl* y *Barb Wire* aunque esta última heroína apareció en castellano en la revista *Dark Horse comics* (Símbolo editorial) de brevísima duración. Hace unos años, Perfil publicaba una colección de *comics* entre los que se hallaban el *Flash* protagonizado por Wally West (editado como *Flushman* por razones legales) además de *Superman*, la *Liga de la Justicia* y *Batman*. Dos de las series del hombre-murciélago fueron *Batman: Año Uno* de Frank Miller y *Una Muerte en la Familia* de Jim Starlin. Después, la colección se derrumbó y fué desplazada por la española *Forum* y la mexicana *Vid*.

Vid ha publicado recientemente en dos tomos que aún se encuentran en algunos quioscos: el *Dark Knight Returns* de Frank Miller y la *Crisis en Infinitas Tierras*. Mientras tanto siguen distribuyéndose los primeros números de *Spawn* y también una colección de álbumes con las aventuras del *Tte. Blueberry*, la obra de Giraud (Moebius) y Charlier, desde su inicio, a un precio razonable. Todos los álbumes de *Blake y Mortimer* han sido editados por Grijalbo. Aunque solamente se dejan ver las colecciones de *Asterix* y *Lucky Luke*, esta editorial ha publicado también varios álbumes de *Spirou y Fantasio*.

No sabemos si *Lobo Solitario* tiene traducción castellana. En inglés, puede leerse en las revistas de First Comics y en portugués en las de Sampa editorial.

Finalmente, aunque lo mejor de *The Phantom* siga siendo la tira dibujada por Ray Moore, se puede recomendar una historieta argentina en la vena del héroe que sigue la tradición familiar y, como *Spawn* y *Phantom 2040*, presenta versiones alternativas de sus personajes, correspondientes a distintas generaciones. Creada por Toni Torres y Mariano Navarro, *Caballero Rojo*, la historieta que inventa el origen y la historia del legendario personaje de *Titanes en el Ring* es un excelente ejemplo de lo que puede hacerse en el *comic* cuando se saben combinar las raíces nacionales y universales del medio.



Dylan Dog entra en una presunta casa maldita, en el relato *La casa degli uomini perduti*

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

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

eah
Escuela Argentina de Historieta

Guión de historieta
Dibujo de historieta
Historieta humorística
Ilustración

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



YA ESTA ABIERTA LA INSCRIPCION FEBRERO 1998!!

eah
Escuela Argentina de Historieta

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

Isla Digital A.V.

Digital Studio

Edición Off Line de Video

FX

Digitalización Fotográfica

Edición Off Line de sonido

Grabaciones en CD-ROM

Producción Integral

*Calidad Studio 4:2:2 YUV - Betacam Digital.
*Formatos: Betacam Digital y SP, DV, Umatic, SVHS, VHS.
*Nivel de Compresión 2:1 Broadcast.

*Efectos, filtros y transiciones.
*Titulación con tipografías en 2D y 3D.

*Retoque fotográfico cuadro por cuadro.
*Manipulación de fotos y gráficos, filtros y efectos.
*Diseño de logos.

*Grabación de estudio, locución, sonidos y musicalización.
*Ecualización, limpieza, efectos y fabricación de sonidos.
*Mezcla y edición hasta 1000 canales.
*Calidad DAT.

*Video en alta calidad.
*Bajadas de audio CD.
*Multimedia para presentaciones.

*Filmación de eventos, clips ,educativos y promociones.
*Toma de sonido en exteriores hasta 4 canales.

Digital Studio

Reservas de Horarios al Tel: 856-8296

e-mail: bl854041@bed.buenayre.com.ar

Descuento especial para estudiantes de cine y video

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

Notas sobre el cine de John Cassavetes

Un solitario en buena compañía

por **Alberto Tabbia**

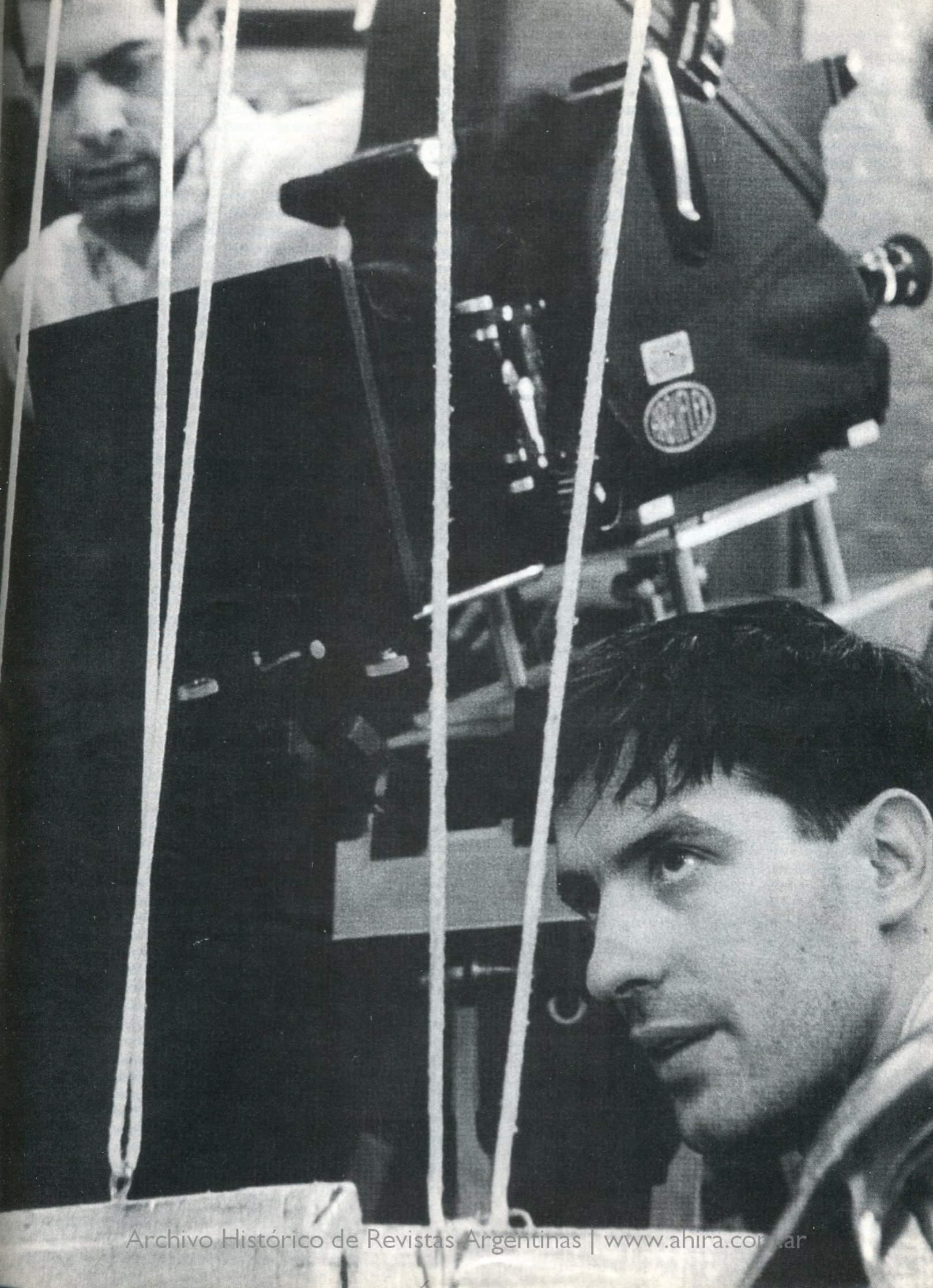
Presentación

Estas notas parecen ser la única parte redactada de un trabajo que, como tantos otros, Alberto Tabbia renunció a completar. Entre sus papeles, cuadernos y carpetas he hallado material para varios volúmenes. En este caso, al prepararlo para la publicación, elegí dos tipos de caja: uno mayor para el cuerpo principal del texto, otro menor para las acotaciones, escritas en los márgenes o abrochadas a la página, que representan ese talento para la digresión que los amigos de Alberto tanto apreciaban en su conversación.

No es fácil ser el albacea de un amigo cuyo mejor trabajo él mismo se despreocupó de dar a conocer. Creo que si logro hacer apreciar, con esta tarea, la originalidad de su mirada sobre el cine y la de su manera de abordarlo por escrito, estaré agradeciéndole un poco de lo mucho que me enseñó a ver y a gustar.

Edgardo Cozarinsky, abril de 1998

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



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

I

Para la academia que les fue contemporánea, los impresionistas pintaban mal: antes de ser el rótulo aceptado de un movimiento, la palabra impresionismo se quería despectiva bajo la pluma de los críticos de la época. Los films de John Cassavetes, para los profesores de cine de su época, están mal filmados, mal narrados, mal montados. Para quienes creen que el cine alcanzó un única, excluyente, definitiva sintaxis con el clasicismo norteamericano, resultan inaceptables la narratividad errática, la dramaturgia a contrapelo, las situaciones que se prolongan más allá de su utilidad informativa o, al contrario, se suceden mediante hiatos y elipsis brutales, todo lo que hace de Cassavetes uno de los pocos cineastas que sobrevivieron a la muerte de Hollywood.

"Los films de Cassavetes son triunfalmente imperfectos porque la perfección no entra en su proyecto cinematográfico. Captan momentos privilegiados, chispas efímeras, contactos pasajeros entre las criaturas que los habitan..."

(La muerte de Hollywood: la muerte no es ya de los estudios sino de las grandes compañías, los *majors*, en cuanto dirigidas por gente de cine y no por financistas o empleados de grupos financieros ajenos al *show business*. ¿Qué queda hoy?[1] Clint Eastwood como jinete solitario, fantasma del clasicismo, tal vez el único capaz de captar, como la luz de una estrella muerta, un reflejo del esplendor pasado. Muy de vez en cuando, algún momento de Altman o de Rudolph. El resto es China: Taiwan o Hong Kong, donde el cine narrativo parece haber adquirido un aliento nuevo. En los Estados Unidos quedan los embalsamadores de cadáveres, como los Cohen, o los expertos en *marketing*, como Spielberg. Tal vez, tal vez, **The Terminator** de Cameron sea una señal de algo, aún indefinible, que se está gestando...)

II

Shadows, 1959, fue una "tarjeta de presentación" audaz, nada prudente, para un actor muy conocido que abordaba la dirección. Del "cine directo" norteamericano (primo del "cine verdad" francés), tomaba ciertos procedimientos, coincidía en algún aspecto del tratamiento visual, pero no se contentaba con el mero relevo sociológico o etnográfico. **Shadows** es, ante todo, un film de ficción, lírico, por momentos exaltado, plásticamente fuerte, y al que estas cualidades le han permitido sobrevivir mucho mejor que otros films independientes de New York, sean de Shirley Clarke o de Lionel Rogosin, que por aquellos tiempos levantaban la voz contra Hollywood.

Después de **Shadows** la carrera de Cassavetes se asemeja a una fábula. El film llama la atención de la industria, hace cantar a las sirenas. Para la Paramount, realiza **Too Late Blues**, donde los hallazgos del primer film se diluyen en un tratamiento tibio, híbrido, inconvincente. Luego filma **A Child Is Waiting**, donde el verdadero autor es el productor Stanley Kramer, cuyo optimismo bienpensante impregna el film. En ambos títulos hay motivos de interés; ninguno deja vislumbrar la originalidad del trabajo independiente de Cassavetes.

Insatisfecho con esos compromisos sin gloria, Cassavetes volvió a hacer, ahora convencido de que ése era su camino, lo que le interesaba hacer, lo que sabía hacer, lo que nadie más que él hacía. Así se sucedieron una serie de films construidos alrededor de sus actores, de la conducta de sus personajes y de la vibración que aquéllos pueden arrancar a éstos. Los guiones son cañamazos. Las situaciones que el montaje conserva son aquellas que suscitan momentos de intensidad en los actores. Los momentos fuertes y los tiempos muertos se alternan casi musicalmente, tensión y reposo musculares del film y de sus intérpretes.

(En Bergman, el trabajo con los actores es una prolongación del escenario en clave distinta. Heredero y continuador de Strindberg, sus films surgían de esa convivencia con los actores que el dramaturgo sólo pudo vivir en el teatro. En el caso de Fassbinder, el taller dramático paso del teatro marginal de Munich a un cine barato, rápido, provisorio, antes de acceder a producciones más sólidas; pero en su caso la ambición era explorar la Alemania de su tiempo en una serie de ejercicios dramático-cinematográficos inspirados por el primer Brecht, anarquista, de *Baal* y *Tambores en la noche*, contra el Brecht comunista que vino más tarde.)

Cassavetes ha sido siempre un actor que, como director, quiere hablar de los actores, trabajar con los actores, sin por ello realizar films "de actores". Ben Gazzara, Gena Rowlands, Seymour Cassell, Peter Falk, él mismo, han sido una especie de compañía estable, y en sus films es inmediatamente perceptible que hay escenas y situaciones escritas para ellos o sugeridas por ellos, dentro de un espíritu "de laboratorio" o de taller que sin embargo no se contenta con la improvisación. Las pautas elegidas por Cassavetes para montar sus films pueden ser anatema para el cine comercial, pero no hay duda de que hay un criterio coherente, afinado de film a film, para elegir lo que se guarda, de un material que se adivina abundante, y decidir hasta qué momento una toma entrega algo del actor al espectador, antes que se agote.

(No recuerdo qué *capocomico* italiano decía: *"¿La diferencia entre teatro y cine? Muy simple. En el cine es el actor el que se va y el director el que se queda, para elegir, cortar, pegar momentos aislados del trabajo del actor. En el teatro, en cambio, a partir del día del estreno, es el director el que se va... Sobre el escenario, los patrones somos nosotros.* Padroni siamo noi!")

III

Shadows, Faces, Husbands, Minnie and Moskowitz... Como una imagen que se pone gradualmente en foco, Cassavetes pasa de una casi indiferenciada textura visual de donde los personajes emergen para adquirir, durante unos minutos, una intensísima presencia, a explorar a sus anchas, tomándose su tiempo, el mapa del rostro humano; luego identifica una categoría social, humana; finalmente se concentra en dos individuos con nombre propio.

Todos estos films tienen momentos admirables, en que director y actor llegan a tal simbiosis que no es posible saber si la cámara, al acecho, capta los momentos más elocuentes (ya fuertes, ya vacíos) de las criaturas que persigue, o si éstas, vampirizadas por la presencia del instrumento cámara vibran, crecen, se explayan porque están siendo filmados. ¿Quién domina a quién en este juego? Tal vez sea tan imposible saberlo como en una relación sexual.

Amorosamente registrada a lo largo de dos décadas por la cámara conyugal de Cassavetes, Gena Rowlands escapó al *type casting* al que la industria la había relegado. (¿Cuál habría sido su destino? ¿Una reencarnación más compleja de Claire Trevor? ¿Una émula tardía de Dorothy Malone?) Ese rostro intenso, desnudo de **Faces** fue arrugándose, ajándose, luciendo esas marcas de la vida vivida que en la Argentina de hoy son una herejía. Obediente a Texas y a California, el *show business* local ya no ofrece sino intercambiables variaciones de los mismos rasgos. ¿Sería un ideal democrático la cara única?

En **Gloria**, la Rowlands va más lejos que nunca en el naturalismo hasta que el film la hace aterrizar, con una pirueta narrativa, en territorio de cuento de hadas. Un personaje que en el papel es pura convención ("la puta del corazón de oro"), que ha conocido demasiados gangsters en su vida, decide convertirse en la madre (postiza) del huérfano que esos gangsters deben eliminar como único testigo de un ajuste de cuentas. Se redime, es liquidada, y finalmente reaparece viva en una lujosa *limousine*, en el cementerio donde el niño la está llorando. ¿Plegarias satisfechas? Aunque no se invoque el milagro (como en **Ordet** de Dreyer), ese prodigio es el desenlace más irreductible a toda interpretación que haya propuesto el cine reciente.

En **Opening Night** la actriz convierte en éxito el fracaso de su marido dramaturgo al hacer en clave de comedia el texto dramático que él se empeñaba en respetar. La referencia de este film, de los más divertidos y desmañados del cineasta, es la comedia *backstage*, "entre bambalinas", de la que Hollywood había dado el ejemplo fundador con **Twentieth Century**, Hawks, 1934. Si bien hay un

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

motor dramático para la crisis de la protagonista –la muerte de una cazadora de autógrafos– el desarrollo posterior es un largo duelo lleno de escaramuzas entre Cassavetes y Rowlands.

No es casual que el film evoque un clásico de la comedia norteamericana, aunque su tratamiento sea fundamentalmente distinto. Al mismo tiempo que en su trabajo con los actores, Cassavetes desarrolló cierto acercamiento, tangencial, a los géneros. En **The Killing of a Chinese Bookie** hay elementos de *film noir*, pero el mundo de una modesta boite de *strip-tease*, de mafia china y gente de la noche, conforman un espacio evocador, una exploración en clave naturalista de atmósferas que parecían agotadas por la convención. Los momentos en que Ben Gazzara enfrenta al público de su lugar tienen un patetismo interiorizado que proviene del entendimiento entre actor y director y no dependen de ningún recurso narrativo ligado al género.

IV

Las audacias figurativas de Dalí en los años '30 fueron imitadas, divulgadas, gastadas por mucho decorador de vidrieras en los años '50, hasta el punto que hoy es casi imposible posar una mirada fresca sobre los originales, no verlos a través de la publicidad que los devaluó. Lo mismo ocurre con los códigos de exposición y narración cuando están utilizados con talento pero sin genio. Intrínsecamente, el admirable William Wyler de **The Letter**, 1940, es el mismo del mediocre **The Liberation of L. Q. Jones**, 1970. Su particular sabiduría, banalizada durante tres décadas en manos de practicantes cada vez más anónimos, había pasado a ser el lugar común de la industria, que en los años '80 el telefilm (*TV movie*) "de calidad" emplea sonambulísticamente. Diría aun que a principios de los '90, ese telefilm ya incorpora ciertas transgresiones al código del cine reciente, para retener el interés del espectador, y también como signo exterior de calidad. Contra ese cine, contra ese lenguaje, ha trabajado siempre John Cassavetes.

(Me dice Nicolas Roeg en Berlín 1981, tras la presentación de **Bad Timing**: "*La única, verdadera diferencia, hoy, entre el telefilm 'de alto nivel' y el film que se hace para las salas es que en éste puede jugarse con la comprensión demorada del espectador, con su incomprensión provisoria, con la ambigüedad temporal y psicológica. El producto destinado a la televisión debe ser límpido, aclarar sus premisas sin demora y tener presente que el telespectador que va a buscar otra cerveza a la heladera necesita que cada elemento clave del film sea repetido por lo menos en dos momentos de su desarrollo*")

Los films de Cassavetes son triunfalmente imperfectos porque la perfección no entra en su proyecto cinematográfico. Captan momentos privilegiados, chispas efímeras, contactos pasajeros entre las criaturas que los habitan y tienen un carácter tan propio que pocos minutos de proyección permiten reconocer al autor. Nada de esto tiene valor para la industria, y ellos respiran cómodamente al margen de ella. Son profesionales por la calidad de sus elementos y la atención con que están ejecutados. Son puramente artesanales por la actitud con que han sido concebidos y realizados. Cassavetes, sin alardes, ha conquistado un territorio para su independencia.

© heredero de Alberto Tabbia, 1998

1. Texto escrito en 1990 ó 1991.



Del 14 al 19 de mayo en la Sala Leopoldo Lugones tendrá lugar un ciclo titulado *El gusto de AT*, en recuerdo de Alberto Tabbia, con algunas de sus pelí-culas preferidas y textos inéditos propios rescatados –como el precedente– por Edgardo Cozarinsky. El ciclo se integrará con los siguientes títulos:

Día 15: **Monte criollo** (Argentina, 1935) de Arturo S. Mom y **The Killing of a Chinese Bookie** (EE.UU., 1976) de John Cassavetes.

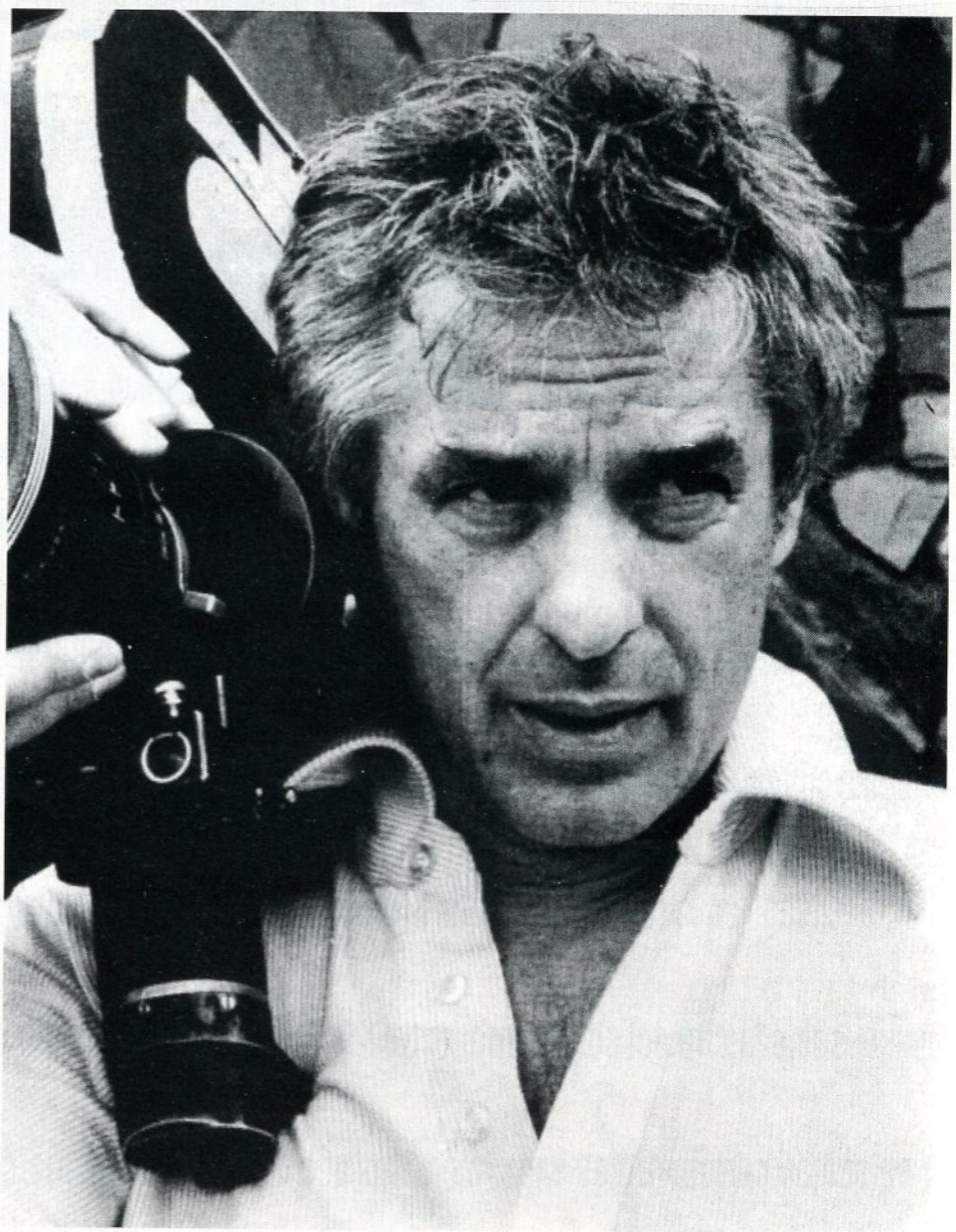
Día 16: **Carta de una enamorada** (EE.UU., 1948) de Max Ophuls y **El dinero** (Francia/Suiza, 1983) de Robert Bresson.

Día 17: **La tercera generación** (Alemania, 1979) y **La ley del más fuerte** (Alemania, 1974), ambas de Rainer Werner Fassbinder.

Día 18: **Palermo** (Argentina, 1937) de Arturo S. Mom y **Opening Night** (EE.UU., 1977) de Cassavetes.

Día 19: **Lulu** (Alemania, 1929) de Georg W. Pabst y **Detour** (EE.UU., 1945) de Edgar Ulmer.

Las películas de Cassavetes se proyectarán en inglés con subtítulos en francés; la de Ulmer, en inglés sin subtítulos.



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

Casi a los cuarenta años Julio Cortázar (1914-1984) confesaba desconocer algunos hitos de la vanguardia cinematográfica. Simultáneamente descubría a Luis Buñuel. Podría conjeturarse que el título de uno de sus libros, *La vuelta al día en ochenta mundos*, gasta una alusión irónica al espectacular film de Mike Todd. En su bibliografía casi no figura el cine, salvo en un índice de *Sur* con la crónica de **Los olvidados** que se

reproduce. Después vale la relación autoral. Habría comenzado con diálogos para un film paupérrimo de Ignacio Tankel rodado en Chivilcoy. Continuó orgánicamente en 1962 con **La cifra impar**, versión por Manuel

Julio Cortázar

Antin del cuento *Cartas de mamá*. Se advierte allí la integración de la literatura con la imagen, búsqueda de lenguaje unida a la preocupación metafísica del tiempo y la memoria, que persiste en otras versiones

por Jorge Miguel Couselo

cortazarianas del mismo Antin: **Circe** (1963) sobre el cuento homónimo, **La intimidad de los parques** (1964) sobre *La continuidad de los parques* y *El ídolo de las cicladas*. A esa nómina se agrega **El perseguidor** (Osías

ilustrado por Sábat

Wilenski, 1962) según el cuento homónimo inspirado en el saxofonista norteamericano Charlie Parker. El vínculo culmina en **BlowUp** (1966), notable versión libre de *Las babas del diablo* por Michelangelo Antonioni. Decrece luego en la relación de **Sinfín** (Christian Pauls, 1986) con otro notorio Cortázar: *La casa tomada*. Es inexcusable la cita del documental entre literario, biográfico y político de Tristán Bauer: **Cortázar** (1994). Y se suman cortometrajes experimentales que deberían inventariarse.

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



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

Los olvidados

por Julio Cortázar

Con todo lo que me gustan los perros, siempre se me ha escapado el andaluz de Buñuel, Tampoco conozco **La edad de oro**, Buñuel-Dalí, Buñuel-Cocteau. Buñuel alegres años surrealistas: de todo tuve noticias en su día y a la manera fabulosa, como en el final de *Anabase*: "*Mais de mon frere le poete on a eu des novelles... Et quelques-uns en eurent connaissance...*" De pronto, sobre un trapo blanco en una salida de París, cuando casi no iba a creerlo, Buñuel cara a cara. Mi hermano el poeta ahí, tirándome imágenes como los chicos tiran piedras, los chicos dentro de las imágenes de **Los olvidados**, un film mexicano de Luis Buñuel.

He aquí que todo va bien en un arrabal de la ciudad, es decir que la pobreza y la promiscuidad no alteran el orden, y los ciegos pueden cantar y pedir limosna en las plazas, mientras los adolescentes juegan a los toros en un baldío reseco, dándole tiempo de sobra a Gabriel Figueroa para que los filme a su gusto. Las formas –esas garantías oficiales no escritas de la sociedad, ese *who's who* bien delimitado– se cumplen satisfactoriamente. El arrabal y los gendarmes de facción se miran casi en paz. Entonces entra el Jaibo.

El Jaibo se ha escapado de la correccional y vuelve entre los suyos, a la pandilla sin dinero y sin tabaco. Trae consigo la sabiduría de la cárcel, el deseo de venganza, la voluntad de poderío. El Jaibo se ha quitado la niñez de encima con un sacudón de hombros. Entra en su arrabal al modo del alba en la noche, para revelar la figura de las cosas, el color verdadero de los gatos, el tamaño exacto de los cuchillos en la fuerza exacta de las manos. El Jaibo es un ángel: ante él ya nadie puede dejar de mostrarse como verdaderamente es. Una pedrada en la cara del ciego que cantaba en la plaza, y la fina película de las formas se traza en mil astillas, caen los disimulos y las letanías, el arrabal brinca en escena y juega el gran juego de su realidad. El Jaibo es el que cita al toro, y si la muerte alcanza también para él, poco importa; lo que cuenta es la máquina desencadenada, la hermosura infernal de los pitones que se alzan de pronto a su razón de ser.

Así se instala el horror en plena calle en una doble medida: el horror de lo que sucede, de eso que, claro, siempre sería menos horrible leído en el diario o visto en una película para uso de delfines; y el horror de estar clavado en la platea bajo la mirada del Jaibo-Buñuel, de ser más que testigo, de ser –si se tiene la honradez suficiente– cómplice. El Jaibo es un ángel, y bien se nos ve en la cara cuando nos miramos unos a otros al salir del cine.

El programa general de **Los olvidados** no pasa y no quiere pasar de una seca mostración. Buñuel o el antipatetismo: nada de enfoques de agonías al modo de la de Kiksi (**En cualquier lugar de Europa**) o la documentación detallada de un caso (**La búsqueda**). Aquí los chicos mueren a palos y sin pérdida de tiempo, se pierden en las callejas sin más bienes que un talismán al cuello y un sarape al hombro: aparecen y sucumben como las gentes que encontramos y perdemos en los tranvías; a propósito para que sintamos nuestra ajenidad responsable. Buñuel no nos da tiempo a pensar, de *querer hacer algo* por lo menos con un movimiento de conciencia. El Jaibo tira de los hilos. La cosa sigue. "*Demasiado tarde*", ríe el ángel feroz. "*Debiste pensarlo antes. Míralos ahora morir, envilecerse, rodar entre basuras*". Y nos lleva delicadamente por la pesadilla. Primero a una calesita empujada por niños jadeantes y extenuados, en la que otros niños que pagan montan los caballitos con dura alegría de reyes. Después de un camino desierto donde una pandilla se ensaña con un ciego, o a una calle donde asaltan a un hombre sin piernas y lo dejan de espaldas en el suelo, monstruoso de impotencia y angustia mientras su carrito de ruedas se pierde calle abajo. Una a una, las figuras del drama caen en su nivel básico, el más bajo, el que las formas disimulan. Gentes a las que teníamos un algo de confianza se envilecen a última hora. Hay tres inocentes totales, y son tres niños. Uno, "Ojitos", se perderá en la noche con su talismán al cuello, envejecido a los diez años; otro, Pedro, está a punto de salvarse; pero Jaibo vela y le devuelve su destino, el de morir a palos en un pajar; el tercero, Metche, la niña rubia, recibirá la primera gran lección de vida a cargo de su abuelo: tendrá que ayudarlo a llevar a escondidas el cadáver de Pedro hasta un vaciadero de basuras, donde rodará con todos nosotros en la última escena de la obra. Entre tanto la policía mata al Jaibo, pero se siente que esta reivindicación de las formas sociales es todavía más monstruosa que los dramas desencadenados por él; ahogado el niño, María tapa el pozo. Preferimos el Jaibo, que nos lo ha hecho ver, que nos da la dimensión del pozo a tapar antes que otros niños caigan.

Aquí en París se ha reprochado a Buñuel su evidente crueldad, su sadismo. Los que lo hacen tienen *razón* y *buen gusto*, es decir que esgrimen armas dialécticas y estéticas. Personalmente opto aquí por las armas que se emplean en las faenas de la película; no sé que un asesinato sugerido por gritos y sombras sea más meritorio o excusable que la visión directa de lo que ocurre. En el *Journal* de Ernst Junger, que acaba de publicarse aquí, el autor y sus amigos del comando alemán "oyen hablar" de las cámaras letales donde se extermina a los judíos, cosa que les produce "marcada desazón" porque podría ocurrir que fuese cierto... Así también los escamoteos del horror desazonan parsimoniosamente a los públicos; por eso es bueno que de tiempo en tiempo a un señor se le atraviese el asado y la pera melba, y para eso está Buñuel. Yo le debo una de las peores noches de mi vida, y ojalá mi insomnio, padre de esta nota, valga en otros para obra más directa y fecunda. No creo demasiado en la docencia del cine, pero sí en la lenta maduración de testimonios. Un testimonio vale en sí, no por su intención ejemplarizadora. **Los olvidados** barre con la mayoría de las películas convencionales sobre problemas de infancia: acabar con ella sitúa y delimita su propia importancia. Como ciertos hombres y ciertas cosas, es un faro al modo que lo entendía Baudelaire; quizá su proyección en las pantallas del mundo lo convierta en "*un cri répéte par mille sentinelles...*"

Esta noche me acuerdo del señor Valdemar. Como las gentes del arrabal de Buñuel, como el estado universal de cosas que lo hace posible, el señor Valdemar está ya descompuesto, pero la hipnosis (imposición de una forma ajena, de un orden que no es el suyo propio) lo retiene en una estafa de vida, una apariencia satisfactoria. El señor Valdemar está todavía de nuestro lado, y todos rodeamos el lecho del señor Valdemar.

Entonces entra el Jaibo.

París, diciembre de 1951
(publicado en *Sur*, n. 209-210, marzo-abril de 1952)

La producción de Film se comunica con movicom

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

Instituto de Diseño Escénico "Saulo Benavente"



Escenografía
Vestuario
Historia del Traje
Iluminación
Realización Escenográfica
(Máscaras, Pátinas, Texturas,
Imitación de diversas superficies)
Análisis de Texto
Historia del Teatro
CARACTERIZACION
(Maquillaje-Pelucas)
SOMBRERERIA

Docentes integrantes del
Cuerpo Técnico del Teatro Colón

Dirección
Alicia Gumá - Víctor De Pilla

Moreno 3326 - Cap
Tel: 961 - 3909 / 864 - 3778

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

Sábados de 12 a 13 Hs

Radio FM 91.1 Abierta

AVANT PREMIERE

Cine desde adentro

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

Clásicos nativos

Olga Zubarry

En primera persona

Mi padre era vasco y mi madre asturiana. Eramos cuatro hermanos, tres mujeres y un varón. Vivíamos en Parque Patricios. No nos sobraba nada. Tal vez todo haya comenzado con mis imitaciones de Shirley Temple. Recuerdo que a los cuatro o cinco años –nací en 1929– caminaba por la casa con la salida de baño de mi hermana Pepi haciendo todos los gestos de aquella niña prodigio y provocando la risa de la familia. De todos modos y aunque me gustaba mucho el cine, no siempre había dinero para ir y juntábamos las moneditas. Con Pepi recortábamos fotografías de actores –recuerdo a Fredric March y a Bette Davis en el álbum–. Eran figuras del cine norteamericano porque hacia 1935, al menos para mí, los intérpretes argentinos no existían.

Cuando terminé el primario empecé a ir al liceo Nº 1. Tomaba el tranvía 56 que me dejaba en la puerta. No creo haber sido una buena alumna, aunque me distinguía por otros motivos: no me interesaban tanto las clases como las personas que las dictaban. Observaba los ademanes, escuchaba los tonos de voz y me preguntaba qué clase de vida llevarían. Siempre me ha interesado mucho la gente, no ésta o aquélla sino toda la gente. El descubrimiento del poder que tenía el cine sobre la imaginación llegó con María Duval. Hoy día tal vez resulte difícil explicar el fenómeno porque la realidad es otra. Para las adolescentes de los liceos María se transformó en una especie de modelo a seguir. ¿Por qué? Tenía un enorme poder de comunicación y sus personajes no eran frívolos, al menos entre **Canción de cuna** y hasta que llega **La serpiente de cascabel**. Había en ella una tristeza y al propio tiempo una fuerza que nos representaba. El hecho es que hacia 1943 y cuando Juan Carlos Thorry se había convertido en mi cuñado –algo que me permitía darme importancia frente a mis compañeras–, le pedí que me llevara a Lumiton a conocerla. Yo era la chiquilina de la casa y aquello se tomó como un capricho más.

El día en que llegamos a Munro estaban rodando **16 años**, concretamente la secuencia de la representación de fin de curso. No quería limitarme a mirar –era bastante audaz– y le pedí a Thorry que me incluyeran en una secuencia, ahí estaban en otro rincón del set, en lo que simulaba ser la casa de María, George Rigaud, Alicia Barrié, Amalia Sánchez Ariño y Aurelia Ferrer. Pero en la casa no había colegialas de modo que me sentaron en la primera fila. Para mí, contemplar a María maquillada de vieja y narrando el cuento fue una revelación. Cuando me enteré de que había faltado una chica que debía decir una línea –en realidad no había faltado, estaba muy nerviosa, de eso me enteré después–, tuve el descaro de ofrecerme. No sé cómo hacés para llorar de esa manera. Parece que las lágrimas fueran verdaderas.

Cuando volví a casa ya estaba segura de que eso era lo que yo quería hacer. Sin embargo, y a pesar de que me siguieron llamando de Lumiton porque había gustado, iba al liceo. Me pasaron por concepto ya que en 1943 no estudié nada. Antes de que esto ocurriera había pensado en ser obstetra. En mi cabeza la profesión estaba relacionada con la vida. De manera que de Olga Zubarrian –obstetra frustrada– pasé a llamarme Olga Zubarry –futura actriz.

De paso hay que añadir que me ganaba el pan y eso me entusiasmaba. Hubo una etapa de aprendizaje, observar a Mecha Ortiz diciéndole a Escalada: "*Por aquí no se pasa*" en **Safo**, fue toda una lección. Pero no interesaba sólo eso. Debo haber resultado bastante molesta porque hacía preguntas a los fotógrafos –Aníbal González Paz vivía ahí a la vuelta de Lumiton con su mamá–, a los electricistas, a los cámaras –Pedro Marzialetti tenía mucha paciencia– y, en fin, a todo el mundo. Lumiton se transformó en una segunda familia. Yo viajaba hasta Chacarita y ahí tomaba la bañadera que me llevaba hasta Munro. Y estos viajes se repitieron aún cuando se consideraba que yo era una estrella. Recuerdo que, por la noche, no importa a la hora en



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

que yo volviera, mamá me esperaba con la comida lista.

En el verano 1944-45 me propusieron hacer una temporada de teatro en el Maipo. La obra se llamaba *Madame Trece* y en la compañía Elena Lucena era el imán de boletería. Después estaban Alberto Closas –le festejamos el cumpleaños número 24 así que no se por qué le agregaban años–, Nelly Daren y muchos otros. El problema era que aquel verano, junto con mis dos hermanos solteros, andábamos por el Tigre con una barra de amigos. Navegábamos en un barquito de mala muerte pero nos divertíamos mucho. Tenían que traerme hasta el embarcadero, yo tomaba el tren hasta Retiro y de ahí me iba en subte hasta el Maipo. Para colmo hubo que cambiar de sala y nos trasladamos al Astral. De modo que los fines de semana eran una tortura. Llegaba colorada como un tomate y no era para nada feliz. Aquello era el encierro total. Juré no hacer teatro nunca más y hasta hoy lo voy cumpliendo.

Mirtha Legrand debía hacer **El ángel desnudo** que en realidad todavía no llevaba ese título. Provisoriamente se llamaba como la novela de Arthur Schnitzler, *La señorita Elsa*. Sin embargo le aclararon que había un desnudo y la madre de Mirtha se opuso terminantemente. Entonces probaron a unas cuantas chicas y César Tiempo y Christensen se decidieron por mí. Fue una cuestión de suerte. En casa también hubo problemas pero yo no iba a perder semejante oportunidad. Además, estaba el viaje a Rio. Si el espectador contemporáneo quiere tener una imagen de la adolescente que yo era por aquel entonces tiene que verla en la playa jugando con Carlos Cores. El resto no tiene nada que ver conmigo –a mí no me iban a regalar un auto para mi cumpleaños, pongo por caso–. Creo haber seguido las indicaciones que se me daban de manera muy obediente. Antes me había observado en un plano de la *La pequeña señora de Pérez*. El profesor mencionaba mi nombre y yo debía poner cara de "¡sonamos!". Pero eso era una situación convencional y



●

"Tal vez todo haya comenzado con mis imitaciones de Shirley Temple"

enfrente:
La sangre y la semilla **(Alberto Dubois, 1959)**

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



Con Iván Grondona en *La simuladora* (Mario Lugones, 1955)

no me costó mucho trabajo: ya la había experimentado en el liceo varias veces. En **El ángel desnudo**, el asunto se volvió más complejo.

Ud. habla ahora de incesto, de un padre que entrega a la hija, de la relación sexo-muerte. Para alguien que todavía no había cumplido 17 años en aquella época, no era tan fácil de entender. Lo que sí es más comprensible es la angustia de la muchacha. Ese matiz pude otorgárselo sin problemas. Ahora que no entiendo por qué, cuando hacíamos el doblaje, nadie me dijo que levantara un poco el tono de voz porque apenas si se me escucha.

Y me veo muy nerviosa en algunas secuencias. A todo esto el estudio había organizado una enorme publicidad en torno a la película. Me parece que si le hubieran llamado *La señorita Elsa* y el desnudo –módico, por cierto– no hubiera existido, el resultado de boletería hubiese sido diferente. ¿Y qué habría cambiado? Nada. Porque el incesto, la entrega de la hija, la relación sexo-muerte de la que usted habla hubiera seguido ahí en cuadro. El desnudo fue un inconveniente agregado con fines puramente comerciales. Lo que aprendí es que el cine es una industria en la que un producto camina o no camina y hay que hacer lo imposible para que no se pierda dinero. La otra cara del asunto es que todavía, a mi edad, en las revistas me siguen apodando "la angelical".

Es posible, como usted dice, que luego de esa película se terminaran las ingenuas. María hizo en San Miguel **La serpiente de cascabel** y Mirtha en la Sono **Pasaporte a Rio**. Pero es su opinión. En Lumiton tuve que luchar bastante para conseguir un contrato que finalmente se resolvió de este modo: mil quinientos pesos por mes con quinientos de aumento luego de cadá nueva película. Todo eso llevó meses –idas y venidas– pero a esta altura de mi vida elijo recordar lo bueno, de modo que hay muchas películas de las que no voy a hablar. Entre lo positivo se encuentra **Los pulpos**. Cuando la proyectaron en 1996 en el Festival de los tres continentes, en Nantes, pude comprobar que había ganado mucho con el tiempo. Aunque figuro primera en cartel, la película, en el plano actoral, le corresponde a Escalada. Es uno de sus mejores papeles. Tito no tenía nada que ver con esa imagen –con su mujer, Coca Telesca, a veces comentamos todo esto–. Era un muchacho encantador, porteño cien por ciento, que para aliviar lo difícil de muchas secuencias bromeaba con todo el equipo. Recuerdo a Traverso –alguien muy modesto, auténticamente talentoso– que mantenía largas conversaciones con Christensen para solucionar cuestiones de fotografía y también las dificultades que se planteaban con la primera cámara portátil que se usaba en Argentina. Casi toda la película se filmó en exteriores y eso era bastante poco común en aquella época.

Con respecto a mi personaje, Mirtha, me asustó bastante, leí la novela de Marcelo Peyret, que era un escritor famoso por entonces, sentada en el rincón más apartado de una confitería. Me pareció escabrosa y recuerdo que me pregunté: ¿dónde voy a ir a parar?. Porque si a **El ángel desnudo** ahora le sumábamos a Mirtha, en fin, una muchacha a la que le llamaban *puta* por primera vez en el cine argentino, el asunto iba subiendo de color. Hablé con César Tiempo quien me dijo que me tranquilizara, que iban a suavizar un tanto el libro. Todavía no estoy segura de que lo hayan hecho. Creo que Mirtha es una criatura destructiva. Es cierto que puede emocionarse ahí en el palco cuando estrenan la obra de Horacio. Sin embargo, ¿para qué irlo a buscar otra vez si no para hundirlo del todo? Posiblemente existieran muchachas como Mirtha en aquella época y ahora también. Sólo que se han transformado en *gatos*. Como se suponía que era una enloquecida por la ropa me vistieron con un estilo que marca el fin de los años '40. Se cuidaban mucho los detalles. Tanto, que tuve que pedirle a mi hermano que me enseñara a fumar. Parte de la agresividad de aquella frase: "*Es a vos a quien el médico le prohibió fumar, no a mí*" que Mirtha le dice a Horacio, está sacada de aquellas sesiones de entrenamiento. Ella era una de esas loquitas acostumbradas a desplumar incautos pero no una vampiresa barata. Creo que su fuerza radica en la juventud y en la atracción sexual que provoca en los hombres.

Debo agregar que Tito era el único que tenía la gentileza de traerme hasta Parque Patricios desde Munro, evitándome la bañadera. Además, ¡besarlo a Escalada! Porque mire que yo he besado a cada uno... no me gustaría que se confundieran los planos. Los besos iban bien delante de la cámara pero fuera de allí es uno de los pocos amigos actores que tuve en aquella época. Tal vez el único. Sabía respetar y el respeto en la industria, al menos en el caso de una actriz, es fundamental. Esta es una de las razones por las que en aquellos años jamás hubiera trabajado con Daniel Tinayre. No estaba preparada para hacerlo.

Creo que de la etapa Lumiton mi película favorita es **Los pulpos**. El año pasado grabé **La muerte camina en la lluvia** y estudiándola, me divertí mucho. En primer término hay un elenco de gente con largas carreras a los que Christensen les dio un toque excéntrico y a mí, personalmente, me permitió respirar un poco subiendo y bajando la escalerita hasta lo del mago Merlin. Lila es una joven independiente que se gana la vida como publicista y no tiene nada de raro el hecho. Quiero decir que no eran pocas las mujeres que se ganaban la vida en fábricas, oficinas, escuelas y comercios. Lo que ocurre con **Abuso de confianza**, pongamos por caso, es el acoso sexual –para ser modernos– a que se ve sometida la protagonista, es el resultado de hacer una *remake* de la vieja película con Danielle Darrieux. Si usted ve **El asesino habita en el 21**, la francesa de Clouzot en la que se basa **La muerte...**, se va a encontrar con otro producto. Christensen y César Tiempo tomaron la idea central pero la adaptaron bastante bien a Buenos Aires. Creo que la novela de Steeman podría desarrollarse en cualquier sitio y lugar.

Viendo **La muerte...** pensé que la industria es injusta para con los actores. Ahí están por ejemplo Gustavo Cavero –como el profesor al que asesinan– y Pablo Acchiardi– en el rol de Merlin-. Los dos están muy bien pero jamás se les volvió a dar una nueva oportunidad. Sencillamente no los llamaron y se fueron a la radio. Porque hay que tener un sueldo seguro.

En **Yo no elegí mi vida** tuve la oportunidad de encarnar a una joven que era puro afecto, un animalito que no tenía donde ir. Me gustaría poder hablar

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

de Enrique Santos Discépolo pero sólo recuerdo que era muy nervioso y que yo lo veía como alguien importante pero inalcanzable. El espectador común puede tener una idea equivocada: a lo mejor cree que hay alguna relación entre la gente que conforma el equipo de una película. Es cierto pero mientras dura el rodaje. Y se trata de un lazo meramente laboral. Estamos ahí reunidos para que el asunto salga lo mejor posible. Cuando se termina la película ya no nos vemos más y, a veces, si es que no nos encontramos en otro proyecto, pueden pasar muchos años sin que nos veamos. En un estudio formábamos parte de una familia. Digamos que nos conocíamos todos: desde los guionistas hasta los obreros que armaban los decorados. Ahora que ni Discépolo ni Arturo de Cordova –en realidad la estrella de esa película– eran gente de Lumiton.

Mi contrato con la firma terminó en 1950. Me tuvieron todo el año 1949 sin hacer nada y al llegar septiembre se dieron cuenta y tuve que rodar dos películas en tres meses. Cuando dejé el estudio estaba ganando siete mil quinientos pesos. Con mi hermana y Thorry nos fuimos a Venezuela e hicimos allí *Yo quiero una mujer así* que se estrenó en Buenos Aires en una copia pésima. Yo esperaba que al regresar me llovieran los contratos. Pero los acuerdos por varias películas se habían terminado. La Sono iba a tener a partir de 1951 a Laura Hidalgo y después a Lolita Torres en exclusiva. En cuanto a mí, Mapol me llamó para **La comedia inmortal** y justo en ese momento a Soffici se le ocurre darme el rol de **El extraño caso del hombre y la bestia**. Filmaba de día en Mapol y cuando terminaba pasaban a buscarme de la Sono. De manera que durante seis días no dormí, excepto por lo que cabeceaba en uno de los bancos de Mapol. Para colmo, Soffici no era un director que se conformara con una sola toma. Había que repetir –y a mí no me gusta– y repetir hasta que él quedara conforme. Curiosamente, la histeria me costó poco trabajo: natural, con lo nada que estaba durmiendo resultaba sencilla. En cuanto al aspecto de "animal enfermo" que usted menciona, además de la dirección de Soffici ayudaron mucho la fotografía de Antonio Merayo y el montaje de quien luego sería mi cuñado, Jorge Garate. Eso sin contar con la presencia de alguien que se las sabía todas como Gloria Ferrandiz. Acepté ese rol de buena gana –me sigue gustando– porque la longitud de los papeles no es importante siempre y cuando se arreglen dos factores: el cartel y el dinero. Si usted se fija en los créditos de **El extraño caso...** se va a encontrar con mi nombre al final del reparto y la leyenda correspondiente: algo así como "*La Sono agradece a la estrella Olga Zubarry...*", etc. Ahí la palabra *estrella* es importante. ¿Porqué?. Muy simple: en primer término, la cifra cobrada y mi valor en boletería lo justificaban. En segundo lugar, no era cuestión de que la gente de la industria pensara que esa *estrella* andaba por ahí en tres secuencias porque se había *estrellado*. Eran reglas de juego. Ahora resultaría por completo ridículo colocar la palabra *estrella* sencillamente porque ¿existen pesos pesados para la taquilla? ¿Hay algún nombre que garantice que el producto va a caminar en el caso del cine argentino?



Con Roberto Escalada en *Los pulpos* (Christensen, 1948)

Trabajaba sin parar y en ese entonces cobraba ya cincuenta mil pesos por película, de modo que mi vida había cambiado. Me compré un auto de segunda mano y nos mudamos a un piso en Once. Mi relación con la prensa era cordial. En Lumiton se habían encargado ellos de toda la publicidad y los reportajes. Sin embargo nunca hubo falta de interés por publicar una nota referida a mi trabajo. Y siempre tuve la costumbre –la sigo teniendo– de felicitar a quien la hace cuando me parece buena, cuando sale de lo acostumbrado. Los críticos no siempre me trataban bien pero en este negocio hay que aceptarlo todo.

Hace poco Diego Curubeto me hizo un reportaje y parecía obsesionado con **El vampiro negro**. Volvía una y otra vez sobre la película. Es el rol por excelencia de Nathan Pinzón y hay que reconocer que Viñoli Barreto consiguió una atmósfera singular. En aquel cine había algo que hoy se extraña: los profesionales como Aníbal González Paz, el músico Juan Ehlert, el compaginador Higinio Vecchione, toda gente muy capaz siempre y cuando el director supiera lo que quería. Y bien, es evidente que a pesar de cierta historia secundaria –la paralítica mujer del inspector y los diálogos que mantiene con este siempre fueron insoportables– la película se mantiene. No sé quien era Gloria Castilla –la paralítica en cuestión–. Posiblemente se tratara de una "paracaidista". Pero "paracaidistas" hubo siempre en los medios masivos. Cuando hacíamos *De Fulanas y Menganas* con Martha Bianchi por Canal 7, los lunes teníamos lectura del libro. Cada lunes, la misma historia: aparecía una nueva con la tarjeta de algún diputado o senador. De lo que no estoy segura es de que una carrera se construya basándose en tarjetas.

Y también de esos años es **Sucedió en Buenos Aires**. Tanto en **El vampiro...** cono en **Sucedió...** están Escalada y Nelly Panizza con quienes me divertía mucho. De veras: eran rodajes muy difíciles y había que matizar las esperas. De todos modos nunca me cansé de esperar porque me resulta interesante saber de qué modo se resuelven las tomas, sobre todo en exteriores, cuando hay tantos problemas con la luz. En **Sucedió en Buenos Aires** había muchas secuencias nocturnas, igual que en **El vampiro...** y ahí estábamos, a cualquier hora de la madrugada averiguando como se mejoraba un encuadre. A estas alturas llegaba a rodar cinco películas por año de manera que mucho tiempo para reuniones sociales no había. Aunque, naturalmente, existían los compromisos a los que resultaba imposible eludir. Pero como formaban parte del negocio constituían una prolongación del trabajo.

De esa época son también **Marianela** y **Concierto para una lágrima**. Se trata, en efecto, de vehículos de estrella. ¿Qué quiere decir esto? Que en las policiales que mencioné y, aunque mi nombre figurara primero, mi participación no era excluyente. Así como he tenido cuidado con el cartel y el dinero, jamás me preocupé por contar la cantidad de secuencias en las que aparecía. Un rol me gustaba o no. Luego se conversaban los otros dos aspectos. Si, pongamos por caso, Viñoly Barreto le daba más planos a Nathán Pinzón en la secuencia en que yo voy a buscar a mi hija o le daba menos, eso dependía de él, que para algo era el director.

En **Sucedió en Buenos Aires**, Jorge Rivier tenía mucho metraje pero ni a Escalada, ni a Nelly Panizza ni a mí se nos iba a ocurrir quejarnos por eso. Hacíamos nuestro trabajo. Esto es, se formaba parte de un equipo en el que cada uno sabía ocupar

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

su sitio. Yo podía ser una estrella por cuestiones de cartel o de dinero pero jamás por meterme en asuntos que debían resolver el director, el fotógrafo, el cámara o quién fuera. Si a veces he exigido en contratos una cláusula que especificara la cantidad de planos, ha sido porque no confiaba mucho en la gente con la que trabajaba. Por otra parte, eso era común en la época. Y se cumplía.

De todos modos no siempre se respetan las cláusulas de los contratos, o jamás terminan de pagar. Cuando estábamos rodando **Misión 52** (Mario Lugones, 1962), una película que no se estrenó, me acuerdo que Lautaro Murúa fue el único de todos nosotros que persiguió a los productores hasta cobrar hasta el último centavo. Y en 1984 firmé un contrato en el que constaba que mi nombre iba junto al de Alberto de Mendoza antes del título de la película –**Los tigres de la memoria** (Galettini, 1984). Como mi nombre apareció luego del título, le inicié un juicio a Eduardo Douglas Di Fiore, el productor. De modo que, comprenderá, en la industria los estafadores también existen.

Marianela y **Concierto para una lágrima** se armaron en torno a mi persona. La novela de Galdós siempre me había gustado y puse dinero en la cooperativa a la que llamamos *Atlante*. Como a **Concierto...** le había ido bien, llamamos a Julio Porter, quien además de dirigirla se encargó con Luis Ordaz de la adaptación. Fue un rodaje largo –seis meses– y si usted no tiene un carácter estable, los rodajes en exteriores se hacen muy difíciles. Tiene que vivir con todo un equipo y saber compartir lo que se consiga, incluyendo el mate cocido de la media tarde. Es un personaje que quiero mucho, tal vez porque es muy distinto a los que venía encarando. No basta con darle un exterior, esto es, afearla y vestirla con andrajos. La cuestión es saber si el público va a aceptar a esta criatura cuyo único atractivo es el lazo que mantiene con el ciego a quien le sirve de lazarillo. ¿Cómo demostrar qué es lo que siente? Y sobre todo ¿cómo transmitirlo? A juzgar por la recepción que tuvo la película –y mire que era un momento difícil para el país porque se estrenó justo antes del golpe de 1955– los resultados fueron positivos.

La anterior, **Concierto para una lágrima**, me permitió crear un personaje como Victoria Lander. Es la película en la que debutó Lautaro Murúa en Buenos Aires, aunque el galán es ahí José María Gutiérrez. Victoria es, digamos, omnipotente, una intelectual que se lleva el mundo por delante. Viéndola hoy, diría que la *cargué* demasiado. Tal vez ahora le otorgaría menos violencia, aunque hay que entender que esta muchacha padece un conflicto no resuelto: ha renegado de su origen y debe de algún modo solucionar eso. El personaje no es para nada convencional. Si usted se fija en la franqueza con la que dirime la cuestión con la novia de José María Gutiérrez –Perla Alvarado– la sinceridad de las dos mujeres, se va a dar cuenta de que no era muy común en el cine de la época donde los triángulos se hacían interminables. Yo estaba, debo decirlo, orgullosa porque por una vez me habían vestido con cierta elegancia. Hasta que un día, mirando la película con mis hijas Mariana y Valeria, se me vino el mundo abajo. Cuándo me vieron con aquellos sombreritos de los años '50 se rieron a más no poder mientras preguntaban "*¿Pero qué te pusiste en la cabeza?*". De manera que la moda, se dará cuenta, es lo que más rápido pasa de moda. ¿Esto lo dijo alguien o es mío?

Luego vinieron épocas difíciles, pero como elijo pensar en todo lo bueno que me ha pasado –y es bastante, debo estar agradecida–, me voy hasta mi casamiento con Juan Carlos Garate justo antes de empezar el rodaje de **Hijo de hombre**. Saluí es tal vez mi personaje favorito. Nos fuimos a Santiago del Estero y Demare era un director que le decía: "*Si yo puedo hacerlo, usted también puede*". Y había que hacerlo. Había que tener mucho cuidado con las explosiones –el mismo Demare se pegó un tiro en una pierna– aprender cómo se tira una granada, saber cómo arrastrarse tragando toda la tierra del mundo. La gente del lugar ayudó mucho. Incluso nos traían mate cocido y galletas por la tarde.

Demare debió quedar conforme con mi trabajo porque al concluir el rodaje me regaló una medalla que todavía conservo. Pero siempre vamos a parar al centro del asunto: debe haber un equipo y un director que sepa lo que quiere. Y, además, en este caso, el guión de Roa Bastos era muy claro. Porque usted no puede ponerse a dirigir una película sobre la guerra del Chaco si no sabe, por ejemplo, qué tipo de aviones va a usar para los bombardeos.

A raíz del premio a la mejor actriz en San Sebastián me ofrecieron rodar en España **A hierro muere** –la *remake* de la película argentina de Daniel Tinayre **A sangre fría** (1947). Saslavsky estuvo allí durante la filmación. Como **Hijo de hombre**, esta también fue una coproducción hispano-argentina.

Luego llegaron mis hijas y en 1965 me integré a la televisión. No abandoné el cine pero el panorama había cambiado. Ya no quedaban colegas de mi generación. Incluso Mirtha Legrand se fue del cine y los negocios se armaban en torno a cantantes o figuras televisivas. A mí los de la llamada generación del '60 no me convocaron jamás. Sin embargo, al terminar esa década, me propusieron hacer **Invasión**. Curiosamente es la película por la que me conocen en California porque se utiliza en la UCLA de manera constante. **Invasión** me retrotrajo a mis comienzos, porque ahí tuve que seguir las indicaciones del director, Hugo Santiago, sin imaginar absolutamente nada sobre el personaje. Aronovich dejó la filmación y tuvimos que repetir toda una secuencia en Ezeiza con Lautaro Murúa. Hubo una equivocación con la luz. Se utilizaron muchos pies de celuloide de modo que Oscar Montauti, el compaginador, tenía de donde elegir para armar la película siguiendo a Santiago. Durante el doblaje el director nos pidió a Murúa y a mí que nos despojáramos de cualquier tono. Creo que repetimos tantas veces –Murúa y yo nos mirábamos un poco asombrados– hasta que, claro, nos quedamos totalmente neutros, como Santiago quería.

Hacia 1973-1974 hacía cine, TV y radio, todo al mismo tiempo. Sin embargo, tenía una prioridad: mi familia. Usted es un profesional cuando se levanta por la mañana, se encuentra con media docena de problemas de veras difíciles, piensa cómo resolverlos, dispara a donde los esperan, llega y se olvida de todo hasta que el trabajo concluye. Luego retoma esos problemas. Eso lo había aprendido hacía años. Un cirujano o un electricista, si son de veras profesionales, dejan todo de lado y se dedican a operar o a arreglar un televisor. Pero ¿hasta qué punto el estrellato es una profesión? Ser una actriz, sí, lo es. Sin embargo, para ser una estrella hay que trabajar 24 por 24 con el objeto de vender una imagen. Por otra parte, tarde o temprano, eso se termina. Los guiones no se escriben para sexagenarios. Así y todo siempre hay papeles que son jugosos. Viendo **Secretos y mentiras**, de veras envidié a Brenda Blethyn. Porque ahí, además de un director como Mike Leigh, se precisan actores, de otro modo esos largos planos no se sostienen.

El problema es que en Argentina debiera haber nuevas estrellas –figuras por las que la gente pagaba la entrada. Eso es algo que una industria necesita. Y aquí entramos en el delicado problema del negocio del cine. Ahora estoy filmando **Plaza de almas**, la opera prima de Fernando Díaz. Desde 1985 no me llamaban para hacer cine, que es lo que más me gusta. Jamás había estado parada tanto tiempo, lo que lleva a pensar que, de veras, hay una crisis seria, que por otra parte no es nueva. Empezó en algún momento de los años ochenta.

Con respecto a lo que usted pregunta sobre el estrellato, me gusta que alguien me pare por la calle y me diga que colecciona las películas en la que aparezco. Es halagador. Pero más me interesa que hablen sobre mi trabajo como actriz y que se acuerden de todos aquellos técnicos importantes que tuvo la industria. Y sigo creyendo en los equipos que, por supuesto, no pueden existir si no hay espacio que les permita concretar los proyectos. Aquí hubo muchos premios internacionales, pero ¿esas recompensas generaron más espectadores para el cine argentino? Esto lo dije cuando había que decirlo y apareció en *Tiempo Argentino* antes de ir al Festival de Berlín para la presentación de **Contar hasta diez**.

Lo único que deseo ahora, y lo digo de veras, no para quedar bien, es que permitan el surgimiento de nuevos directores. En los viejos estudios existía la posibilidad de que alguien fracasara en boletería pero el trabajo era tanto que se podía seguirlo. Ahora, si un director filma su opera prima tiene que rogar primero para que se la estrenen y después, seguir rogando para que el público vaya a verla.

Conversación de Olga Zubarry con Abel Posadas

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

Filmografía de Olga Zubarry

Por año de estreno, salvo indicaciones

1943 **16 años** (Carlos Hugo Christensen); **Safo** (Carlos Hugo Christensen)
1944 **La pequeña señora de Perez** (Carlos Hugo Christensen)
1945 **Las seis suegras de Barba Azul** (Carlos Hugo Christensen)
1946 **Adán y la serpiente** (Carlos Hugo Christensen); **No salgas esta noche** (Arturo García Buhr); **El ángel desnudo** (Carlos Hugo Christensen)
1948 **Los pulpos** (Carlos Hugo Christensen); **La muerte camina en la lluvia** (Carlos Hugo Christensen)
1949 **Yo no elegí mi vida** (Antonio Momplet)
1950 **Valentina** (Manuel Romero); **Abuso de confianza** (Mario Lugones); **Yo quiero una mujer así** (Juan Carlos Thorry, Venezuela)
1951 **La comedia inmortal** (Catrano Catrani); **El extraño caso del hombre y la bestia** (Mario Sofficci); **El honorable inquilino** (Carlos Schlieper); **¡Qué hermanita!** (Kurt Land)
1952 **El baldío** (Carlos Rinaldi)
1953 **Mercado negro** (Kurt Land); **El vampiro negro** (Viñoly Barreto); **Ellos nos hicieron así** (Mario Soffici)
1954 **Maleficio-Tres citas con el destino** (primera coproducción argentino-mexicano-española; el episodio argentino está dirigido por Leon Klimovsky); **Sucedió en Buenos Aires** (Enrique Cahen Salaberry)
1955 **Concierto para una lágrima** (Julio Porter); **Marianela** (Julio Porter); **La simuladora** (Mario Lugones); **Vida nocturna** (Leo Fleider)
1956 **Pecadora** (Enrique Carreras); **De noche también se duerme** (Enrique Carreras).
1958 **Los dioses ajenos** (Viñoly Barreto)
1959 **El candidato** (Fernando Ayala); **La sangre y la semilla** (Alberto Du Bois); **En la vía** (Alberto Du Bois; no estrenada en salas pero exhibida por televisión)
1960 **Todo el año es Navidad** (Viñoly Barreto); **Las furias** (Vlasta Lah).
1961 **Hijo de hombre -choferes del Chaco** (Lucas Demare); **Asalto a la ciudad** (Carlos Cores)
1962 **A hierro muere** (Manuel Mur Oti; coproducción rodada en España bajo la supervisión de Luis Saslavsky; es la *remake* de **A sangre fría**, 1947 con guión de Saslavsky y dirección de Daniel Tinayre); **Misión 52** (Mario Lugones; no estrenada en salas ni vista por televisión); **Proceso a la ley-proceso a la conciencia** (Agustín Navarro; no estrenada en cine pero exhibida por televisión)
1965 **Ahorro y préstamo para el amor** (Leo Fleider); **Los guerrilleros** (Lucas Demare)
1968 **Amor y un poco más** (Derlis María Beccaglia; basada en el éxito televisivo *Matrimonios y algo más*; Hugo Moser, autor de los guiones para TV, se encargó del rodaje pero no pudo compaginarla; tampoco logró hacerlo Fernando Siro. El producto final fue juzgado inadmisible para la exhibición).
1969 **Invasión** (Hugo Santiago); **Corazón contento-somos novios** (Enrique Carreras)
1970 **El hombre del año-no toca botón** (Kurt Land)
1972 **Mi hijo Ceferino Namuncurá** (Jorge Mobaied)
1973 **Si se calla el cantor** (Enrique Dawi)
1974 **La Mary** (Daniel Tinayre); **Los chicos crecen** (Enrique Carreras, *remake* del film homónimo de Carlos Hugo Christensen, 1942. Se estrenó recién en 1976 por problemas con la censura); **El encanto del amor prohibido** (Juan Batlle Planas); **El fuego del pecado-El inquisidor en Lima** (Bernardo Arias)
1975 **Las procesadas** (Enrique Carreras)
1977 **Crecer de golpe** (Sergio Renán); **La nueva cigarra** (Fernando Siro, basada también en la novela de Dante Sierra *La cigarra no es un bicho*, título elegido por Daniel Tinayre para su versión de 1963
1978 **Mi mujer no es mi señora-Mi marido no funciona** (Hugo Moser, tercera versión del vodevil francés *Compartiment pour dames seules*. La primera, **Mi suegra es una fiera** es de Luis Bayón Herrera, 1939; y la segunda, **Suegra último modelo** es de Enrique Carreras, 1953)
1980 **Desde el abismo** (Fernando Ayala)
1982 **Los pasajeros del jardín** (Alejandro Doria); **¿Somos?** (Carlos Hugo Christensen)
1984 **Los tigres de la memoria** (Galettini-Martín)
1985 **Contar hasta diez** (Oscar Barney Finn); **Luna caliente** (Roberto Denis)
1986 **En busca del diamante perdido** (Sergio Mottola).
1997 **Plaza de almas** (Fernando Díaz)

EL OJO ESTRÁBICO

RADIO PARA SORDOS.

SÁBADOS A MEDIANOCHE POR
FM MUNICIPAL, 92.7 MHz

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

ADICIÓN DEDICADA A LA HISTORIA.
LA ESTÉTICA. LA ÉTICA. Y SI FUERA
POSIBLE. A LA ESPIRITUALIDAD TANGUERAS.



DENDE
EL VIENTRE
DE MI MADRE

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

cable

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

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
Textos
Carlos Salgado
Octavio Fabiano
Fernando M. Peña

Imperdibles

A quemarropa (*Point Blank*, 1967) de John Boorman. Space, viernes 29, 16:30hs; sábado 30, 9:30hs. 92'. *La pantalla chica hace algunos estragos sobre este film, que de todas maneras se sostiene como uno de los grandes films negros de la historia del cine.*

Ayuno de amor (*His Girl Friday*, 1940) de Howard Hawks. Cinemax, martes 5, 20:15hs; lunes 11, 16:45hs; jueves 28, 10:15hs. 92'. *Paradigma definitivo de la comedia brillante norteamericana, sobre tema que soportó varias versiones antes y después de ésta.*

La danza de los vampiros (*The Fearless Vampire Killers*, Inglaterra-1967) de Roman Polanski. TNT, sábado 9, 2:00hs. 98'. *Nunca nadie supo combinar humor y terror con la misma eficacia que Polanski en este film. Dice Maltin que la versión completa dura 107'. ¿Por qué no dan esa? ¿Eh? Ojalá a esta no le falte ni el vampiro gay ni Sharon Tate en la bañera.*

El fin de San Petersburgo (*Koniets Sankt-Petersburga*, 1927) de Vsevolod Pudovkin. Bravo, sábado 23, 22:00hs. *Salvador Sammaritano rescata este imprescindible clásico del cine mudo soviético, muy mentado pero poco visto. Después hay que ver* **Octubre**, *cantar* La Internacional *y alistarse en la brigada Lincoln para salvar a la República.*

Hombres simples (*Simple Men*, 1992) de Hal Hartley. Supercine, lunes 11, 8:30hs; miércoles 20, 18:30hs; viernes 29, 18:30hs. 102'. *Tras films estupendos como* **La verdad increíble** *y* **Confía en mí**, *Hartley llevó su estilo a una culminación con este film, que en Argentina se estrenó malamente en video.*

Horizontes de grandeza (The Big Country, 1958) de William Wyler. TNT, domingo 17, 1:40hs. 165'. *Dos horas cuarenta que pasan volando repartidas en tensiones entre Gregory Peck, Charlton Heston y Burl Ives, en esta obra maestra de narración clásica.*

La máscara de Demetrio (*The Mask of Dimitrios*, 1944) de Jean Negulesco. TNT, sábado 30, 8:00hs. 95'. *Peter Lorre y Sydney Greenstreet, los Laurel & Hardy del cine negro, llevan sobre sus hombros esta inteligente adaptación de la obra de Ambler.*

Pasión de los fuertes (*My Darling Clementine*, 1946) de John Ford. Bravo, jueves 7, 22:00hs. 97'. *¿Crisis de fe? Nada mejor que volver a ver esta obra magistral, en la que Ford no sólo logró poesía sino también una actuación de Victor Mature.*

Puerto (*Hamnstad*, Suecia-1948) de Ingmar Bergman. Bravo, sábado 16, 22:00hs. 90'. *Este fue el quinto largometraje de Bergman como director y el tercero que se estrenó en Buenos Aires, después de* **Juventud, divino tesoro** *y* **Un verano con Mónica**.

¿Qué pasa, doctor? (*What's Up, Doc*, 1972) de Peter Bogdanovich. Cinemax, lunes 11, 22:00hs; miércoles 27, 18:45hs. 94'. *Notable comedia de Bogdanovich, guiñando el ojo a las comedias clásicas como* **Ayuno de amor**, *de Hawks, que también puede verse este mes.*

La reina de Shangai (*Shanghai Triad*, China/Francia-1995) de Zhang Yimou. Supercine, lunes 11, 2:00hs, martes 12, 3:30hs. 109'. *Última reunión de Yimou con la bellísima Gong Li. El film tiene abundantes méritos, empezando por la misma capacidad hipnótica, absorbente, que ostentan todos los films de la pareja. Pero además aquí ¡ella canta! Tian yin yin... tian yin yin...*

Recomendables

Ciudadano Bob Roberts (*Bob Roberts*, 1992) de Tim Robbins. I-Sat, Martes 5, 22:45hs; miércoles 6, 2:15hs. 101'. *La izquierda norteamericana es algo así como la UCeDe porteña, pero, con todas sus ingenuidades, siempre es refrescante saber que cada tanto el sistema permite un film como éste.*

El corazón de la vida (*Le coeur de la vie*, Francia-1966) de Robert Enrico. Bravo, viernes 29, 22:00hs. 106'. *Curioso caso de transposición cultural en estos tres relatos basados en Ambrose Bierce y ambientados durante la guerra de secesión norteamericana pero realizados en Francia. El mejor (lejos) es el último,* **El puente sobre el río del Búho**, *que ya había sido filmado por Charles Vidor en 1932.*

Medias de seda (*Silk Stockings*, 1957) de Rouben Mamoulian. TNT, lunes 11, 10:00hs. 117'. *Disfrutable* remake *musical de Ninotchka, con Fred Astaire magistral y Cyd Charisse impresionante.*

Memphis Belle (*Idem.*, Inglaterra-1990) de Michael Caton-Jones. TNT, lunes 5, 22hs., viernes 15, 20:00hs., domingo 24, 18:00hs., viernes 29, 1:00hs. 101'. *Sólida aventura aérea, basada en las incursiones reales del legendario bombardero. A Maltin no le gustó, pero le gustó* **Volcano**, *así que no hay que darle mucha bola.*

Sahara (1943) de Zoltan Korda. Bravo, lunes 18, 18:00hs. 97'. *Humphrey Bogart sostiene este clásico del cine bélico, basado en* **Todos los soldados fueron valientes** *(1936) un excelente film soviético de Mijail Romm.*

Sangre en la luna (*Blood on the Moon*, 1948) de Robert Wise. TNT, domingo 17, 8:00hs. 88'. *Poco visto western de cuando Wise filmaba bien, con óptimos trabajos de Robert Mitchum, Barbara Bel Geddes y el villano Robert Preston. ¿Qué hay de este Wise en* **La novicia rebelde**?

El tren (*The Train*, 1964) de John Frankenheimer. I-Sat, domingo 17, 14:00hs; lunes 18, 10:30hs. 133'. *Otro: ¿Qué hay del formidable realizador de* **The Train** *en un bodrio como* **52 Pick-Up**? *Hiperrealista relato de acción con Burt Lancaster al frente de elenco internacional. Para ver en doble programa con* **La batalla de riel**, *de René Clément.*

Sin pasar por el cine

Acción mutante (España, 1991) de Alex de la Iglesia, Space, domingo 17, 22:00hs. *Ópera prima del realizador de* **El día de la bestia**.

El amo del terror (*Lord of Illusions*, 1995) de Clive Barker. Cinecanal, domingo 17, 22:00hs; jueves 28, 22:00hs. 108'. *Poderosa síntesis de* noir *y fantástico, con logros en ambos extremos. Famke Janssen no se puede creer.*

Atrapado (*White Man's Burden*, 1995) de Desmond Nakano, Supercine, jueves 14, 22:00hs; viernes 15, 4:30. 96'. *La peor pesadilla de un racista se convierte en realidad en este film con Harry Belafonte y John Travolta. Síntoma de la inutilidad esencial del crítico de cine: cualquier otro bodrio en el que Travolta participa (***Phenomenon, Michael, Mad City***)*

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

se estrena en Buenos Aires y justo ésta película, que tuvo buenas críticas, no.

Chungking Express (Hong Kong, 1994) de Wong Kar-wai. Supercine, miércoles 27, 8:45hs; jueves 28, 2:30hs. 103'. *Culminación estilística de un cineasta único. En el peor de los casos, si uno no se engancha para nada, hay chicas lindas. Para ver en doble programa con su siguiente* **Fallen Angels**.

El lugar sin límites (México, 1977) de Arturo Ripstein. Space, jueves 21, 22:00hs. *Rara oportunidad de seguir revisando la obra del realizador de* **Profundo carmesí**. *Ver* **Film** *27.*

Sólo con tu pareja (México, 1992) de Alfonso Cuaron. Supercine, jueves 21, 23:45hs. 93'. *Éxito de crítica y público en su país, este film sirvió a Cuaron de plataforma de lanzamiento para Hollywood, donde primero hizo* **The Little Princess** *(1995) y ahora deshizo* **Great Expectations** *(1998).*

Trespass (1992) de Walter Hill. USA, domingo 24, 9:30hs. 101'. *Versión actualizada de* **El tesoro de Sierra Madre**, *escrita y coproducida por Bob Gale y Robert Zemeckis. Está en video como* **Oro y cenizas**.

Ciclos posibles

Historieta y cine

Artistas y modelos (1955) de Frank Tashlin. Júpiter, sábado 16, 14:00hs. 109'. *Con ventaja, la mejor de las comedias de Jerry Lewis con Dean Martin, gracias al toque de humor lunático que sabía aportar Tashlin. La conexión con la historieta es delirante pero a la vez insoslayable.*

Barb Wire (1996) de David Hogan. HBO, miércoles 6, 3:45hs; lunes 11, 3:30hs; jueves 14, 2:00hs. *Ver nota de Diego Curubeto en este numero.*

Blake & Mortimer, HBO, lunes 4, 15:15hs; jueves 7, 21:30hs; sábado 9, 14:45hs; miércoles 6, 15:00hs; lunes 11, 16:00hs; miércoles 13, 18:00hs; sábado 16, 14:00hs; lunes 18, 16:30hs; jueves 21, 21:30hs; sábado 23, 13:15hs; lunes 25, 16:30hs; miércoles 27, 17:45hs; jueves 28, 21:15hs; sábado 30, 13:15hs. *Ver nota de Fabio Blanco en este número.*

Las doce pruebas de Asterix (*Les douze travaux d'Asterix*, Francia-1976) de Goscinny y Uderzo. Supercine, viernes 15, 6:00hs. 81'. *De todas las películas animadas sobre el galo esta sigue siendo la mejor, quizás porque Goscinny la escribió directamente para el cine y su presencia junto con la de Uderzo garantizaron la fidelidad al original. La adolescencia argentina del guionista puede advertirse claramente en el episodio dedicado a "La casa que enloquece". El film es además una suerte de final de la saga: ¡los galos se quedan con el Imperio Romano!*

Spawn, HBO, sábado 9, 23:45hs; sábado 16, 1:45hs; lunes 25, 2:45hs; viernes 29, 4:30hs. *Ver nota de Fabio Blanco en este número.*

Buster Keaton

Dimensión desconocida: A cada quien lo suyo (*Once upon a time*, 1962) de Norman Z. McLeod, Uniseries, sábado 16, 17:00hs. *El mayor genio del cine (Keaton) se encuentra con el mayor genio de la televisión (Rod Serling) con resultados desparejos pero fascinantes. Las escenas que evocan la comedia muda son de antología y están realizadas por un Keaton que, sobre el final de su vida, todavía seguía entregándolo todo.*

Algo gracioso sucedió camino del Foro (*A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, 1966) de Richard Lester. Space, algún lugar de la madrugada del viernes 15. 99'. *Richard Lester se dio el gusto de ver y tocar a Dios muy poco antes de que nos abandonara. Su rol es, por desgracia, más breve de lo que promete su puesto en los créditos.*

James Stewart

Un tiro en la noche (*The Man Who Shot Liberty Balance*, 1962) de John Ford. Bravo, jueves 14, 22:00hs. 123'. *Pasarán veedores de esta revista por su domicilio para verificar que se encuentre Ud. frente a su televisor el jueves 14 a las 22hs viendo esta obra maestra. (El hecho de haberla visto no es excusa necesaria o suficiente).*

Cine argentino

La amiga (1989) de Jeanine Meerapfel. Volver, jueves 7, 22:00hs; viernes 8, 1:00 y 4:00hs. 108'. *Coproducción entre Argentina y la República Federal de Alemania con guión sólido sobre los desaparecidos de la última dictadura militar. Junto con* **Un muro de silencio** *es tal vez la mejor película no documental sobre el tema.*

Buenos Aires, la tercera fundación (1980) de Clara Zapettini. Volver, viernes 15, 14:30hs; sábado 16, 4:30hs. 65'. *El talento de una realizadora puesto al servicio de un documental con montaje del excelente Miguel Pérez. Sin ningún prejuicio, Zapettini reúne testimonios y colaboraciones de Caloi, Canela, Edmundo Rivero, Adolfo Jasca, Carlos Alberto Reutemann y Ernesto Sábato, entre otros.*

Héroes de hoy (1960) de Enrique Dawi. Volver, martes 19, 23:30hs; miércoles 20, 2:30hs y 5:30hs. 79'. *No estrenada comercialmente fue muy alabada tras una exhibición en el Cineclub Núcleo. Las autoridades del momento consideraron que el guión de Dawi y Solly atentaba contra algunas instituciones dignas, como la fotonovela, y formas de vida habituales, como los asaltos. Imperdible.*

Moebius (1996) de alumnos de la Universidad del Cine. Volver, sábado 9, 22:00hs; domingo 10, 1:20hs y 4:50hs; domingo 24, 22:00hs; lunes 25, 1:10 y 4:30hs. *Con guión pretendidamente borgeano, un grupo de estudiantes de cine demuestra que un ejercicio de estilo podría haberse transformado en una inquietante película de ficción de no mediar pretensiones en exceso complicadas.*

El rigor del destino (1985) de Gerardo Vallejo. Volver, jueves 14, 22:00; viernes 15, 1:00 y 4:00hs. 100'. *Memorable interpretación de Carlos Carella en este film que narra el reencuentro de un chico tucumano con su abuelo luego de siete años de exilio. Despareja -por momentos parece que al personaje de Leonor Manso le hubieran cortado metrajes un testimonio aceptable del reciente pasado argentino.*

Río abajo (1969) de Enrique Dawi. Volver, martes 5, 0:10hs y 3:40hs. 70'. *Debut de Dawi en el largo con elenco no profesional y sobre guión basado en obra homónima de Lobodón Garra. Muy poco vista pero muy alabada en su momento, mereceria una*

Día x día

lunes 4
Un lugar en el mundo (Volver, 22:00hs)

martes 5
Río abajo (Volver, 0:10, 3:40hs); **Un lugar en el mundo** (Volver, 1:30hs, 4:40hs); **Ayuno de amor** (Cinemax, 20:15hs); **Memphis Belle** (TNT, 22:00hs); **Ciudadano Bob Roberts** (I-Sat, 22:45hs)

miércoles 6
Ciudadano Bob Roberts (I-Sat, 2:15hs); **Barb Wire** (HBO, 3:45hs)

jueves 7
Pasión de los fuertes (Bravo, 22:00hs); **La amiga** (Volver, 22:00hs)

viernes 8
La amiga (Volver, 1:00hs, 4:00hs)

sábado 9
La danza de los vampiros (TNT, 2:00hs); **Moebius** (Volver, 22:00hs)

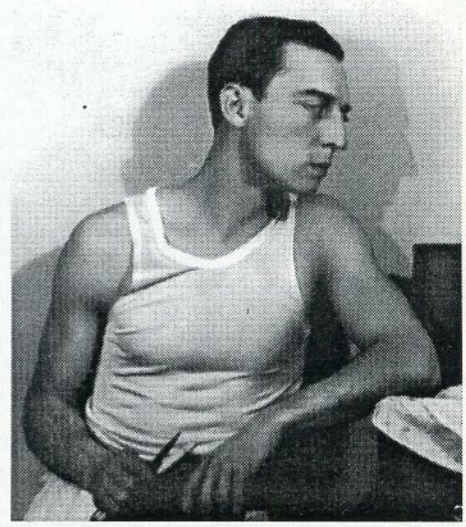
domingo 10
Moebius (Volver, 1:20hs, 4:50hs); **Rosaura a las diez** (Volver, 18:00hs); **La bestia debe morir** (Volver, 22:00hs); **El vampiro negro** (Volver, 23:50hs)

lunes 11
La bestia debe morir (Volver, 1:20hs, 4:40hs); **La reina de Shangai** (Supercine, 2:00hs); **El vampiro negro** (Volver, 3:00hs); **Barb Wire** (HBO, 3:30hs); **Hombres simples** (Supercine, 8:30hs), **Medias de seda** (TNT, 10:00hs); **Ayuno de amor** (Cinemax, 16:45hs); **¿Qué pasa, doctor?** (Cinemax, 22:00hs)

martes 12
La reina de Shangai (Supercine, 3:30hs)

jueves 14
Barb Wire (HBO, 2:00hs); **Atrapado** (Supercine, 22:00hs); **Un tiro en la noche** (Bravo, 22:00hs); **El rigor del destino** (Volver, 22:00hs); **Yo maté a Facundo** (Volver, 23:40hs)

viernes 15
Algo gracioso sucedió camino del Foro (Space, algún lugar de la madrugada); **El rigor del destino** (Volver, 1:00hs, 4:00hs); **Yo maté a Facundo** (Volver, 2:40hs, 5:40hs); **Atrapado** (Supercine, 4:30hs); **Las doce pruebas de Asterix** (Supercine, 6:00hs); **Buenos Aires, la tercera fundación** (Volver, 14:30hs); **Memphis Belle** (TNT, 20:00hs)



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

sábado 16
Buenos Aires, la tercera fundación (Volver, 4:30hs); **Artistas y modelos** (Júpiter, 14:00hs); **Dimensión desconocida: A cada quien lo suyo** (Uniseries, 17:00hs); **Puerto** (Bravo, 22:00hs)

domingo 17
Horizontes de grandeza (TNT, 1:40hs); **Sangre en la luna** (TNT, 8:00hs); **El tren** (I-Sat, 14:00hs); **El amo del terror** (Cinecanal, 22:00hs); **Acción mutante** (Space, 22:00hs); **Una mujer** (Volver, 23:20hs)

lunes 18
Una mujer (Volver, 2:20hs, 5:20hs); **El tren** (I-Sat, 10:30hs); **Sahara** (Bravo, 18hs)

martes 19
Héroes de hoy (Volver, 23:30hs)

miércoles 20
Héroes de hoy (Volver, 2:30hs, 5:30hs); **Hombres simples** (Supercine, 18:30hs)

jueves 21
El lugar sin límites (Space, 22:00hs); **Sólo con tu pareja** (Supercine, 23:45hs)

sábado 23
El fin de San Petersburgo (Bravo, 22:00hs)

domingo 24
Memphis Belle (TNT, 1:00hs); **Trespass** (USA, 9:30hs); **Moebius** (Volver, 22hs)

lunes 25
Moebius (Volver, 1:10hs, 4:30hs)

miércoles 27
Chungking Express (Supercine, 8:45hs); **¿Qué pasa, doctor?** (Cinemax, 18:45hs)

jueves 28
Chungking Express (Supercine, 2:30hs); **Ayuno de amor** (Cinemax, 10:15hs); **El amo del terror** (Cinecanal, 22:00hs)

viernes 29
A quemarropa (Space, 16:30hs), **Hombres simples** (Supercine, 18:30hs); **El corazón de la vida** (Bravo, 22:00hs)

sábado 30
La máscara de Demetrio (TNT, 8:00hs); **A quemarropa** (Space, 9:30hs)

revisión por un estilo semidocumental al que contribuye la fotografía de Vicente Cosentino.

Rosaura a las diez (1958) de Mario Soffici. Volver, domingo 10, 18:00hs. 100'. *Ver nota de Abel Posadas en* **Film** *15.*

Una mujer (1975) de Juan José Stagnaro. Volver, domingo 17, 23:20hs; lunes 18, 2:20hs y 5:20hs. 98'. *¿Por qué no siguió dirigiendo Stagnaro?* "Porque después de haberla rodado me encontré con que detrás de la montaña no había nada". *Se trata de una excelente muestra de cine que cuenta con Carlos Gandolfo en la dirección de actores y un elenco de primer agua. Quejas de Aída Bortnik:* "Esa película debió llamarse **Un hombre** y no **Una mujer**". *Ajena a todo, Cipe Lincovsky obtuvo el papel de su carrera.*

Un lugar en el mundo (1992) de Adolfo Aristarain. Volver, lunes 4, 22:00hs; martes 5, 1:30hs; 4:40hs. 120'. *Coproducción argentino-española que marcó la reaparición de AA. Con una admirable dirección de actores y cuando todavía el realizador creía más en las imágenes que en las palabras. Escándalo en el gallinero: como no lograra ser enviada a Hollywood por Argentina lo hizo por Uruguay -la guionista Kathy Saavedra, mujer de AA, es uruguaya-. Seleccionada por la Academia primero y vetada después, el hecho significó para el realizador el comienzo de un largo camino de frustración y resentimiento.*

Yo maté a Facundo (1975) de Hugo del Carril. Volver, jueves 14, 23:40hs; viernes 15, 2:40hs y 5:40hs. 90'. *Despedida de del Carril como realizador en esta película con guión de Isaac Aisemberg. Ambiciosa biografía de Santos Pérez -encarnado con solvencia por Federico Luppi- y con actuaciones destacadas de José María Gutiérrez y Carlos Cores. Vista con poca objetividad por la crítica en el momento de su estreno, tiene el mérito de uno de los temas favoritos del realizador: la crueldad. René Mugica dirigió una escena a pedido de del Carril, sin figurar.*

Román Viñoly Bizarro

La bestia debe morir (1952) de Román Viñoly Barreto. Volver, domingo 10, 22:00hs; lunes 11, 1:20hs y 4:40hs. 92'. *Descubierta por el público desde el mismo momento de su estreno, se ha transformado con el tiempo en uno de los logros expresionistas del realizador. No se descarta la contribución de Ibáñez Menta -dueño de la productora Esmeralda Films y pareja del símbolo sexy Laura Hidalgo-. La novela de Nicholas Blake encontró aquí una galería de intérpretes marcados con exasperación: Guillero Battaglia, Gloria Ferrandiz -en secuencia clave-, Milagros de la Vega, Nathán Pinzón y Beba Bidart.*

El vampiro negro (1953) de Román Viñoly Barreto. Volver, domingo 10, 23:50hs; lunes 11, 3:00hs. 90'. *La fotografía de Aníbal González Paz y la puesta en escena logran reciclar la obra maestra de Fritz Lang y transformarla en un clásico autóctono con música de Juan Ehlert y un montaje soberbio de Jorge Garate e Higinio Vecchione. Interpretaciones memorables de Nathán Pinzón y Olga Zubarry -a quien comenzaron a llamar "la reina del grito"- e insoportables diálogos a cargo de Roberto Escalada y de la paracaidista Gloria Castilla.*

Series

Dos tipos audaces, Uniseries, martes, 4:40hs, 12hs.
El llanero solitario (con Clayton Moore!), domingos, Uniseries, 6:45hs, 12:25hs.
El santo, Uniseries, lunes, 4:40hs, 12hs.
Los tres chiflados, Warner, lunes a viernes, 12:00hs, 19:00hs y 0:00hs.
Viaje a las estrellas (en sus varias encarnaciones), Uniseries, de martes a viernes, 0:00hs. *The Next Generation* va además por USA, los sábados a las 19:30hs y los domingos a las 2:30hs.
Viendo a Biondi, sábado, 1:30hs, 19:30hs; domingo, 6:30hs y 19hs; lunes, 21:00hs.

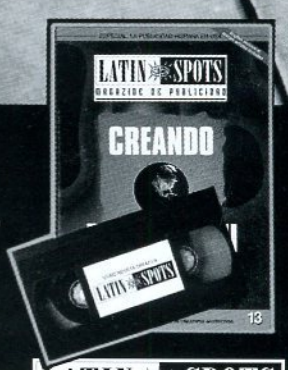
para comunicarse con **Film**
dcabello@interlink.com.ar

La producción de Film se comunica con movicom

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

Latin Spots,
la video revista de
publicidad iberoamericana.
Está buenísima.
Lástima que no puedas
disfrutarla en
cualquier lado.

PARI.RENAULT.GOWLAND.HR



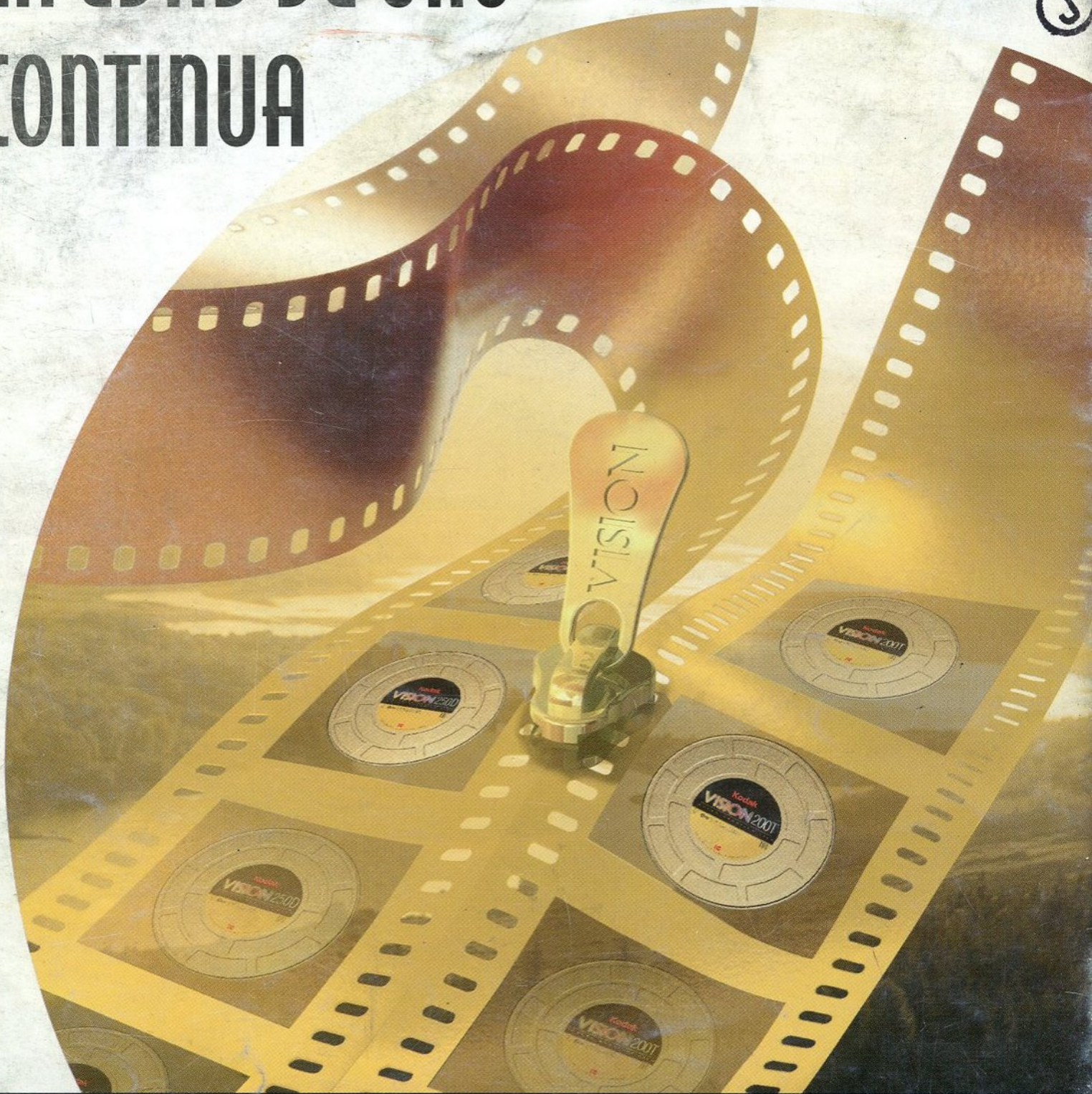
Latin Spots es la única video revista de publicidad iberoamericana. Se lee, se ve y se escucha. Cada dos meses podés suscribirte o anunciar en el medio que trae la información más importante sobre la publicidad en América Latina, USA Hispano, España y Portugal. Todo sobre nuevas tendencias, estrategias de comunicación, lanzamientos de productos y nuevos talentos. Además, exclusivos reportajes a los más importantes creativos y directores de cine publicitario. Llamános y disfrutá de la mejor publicidad iberoamericana en todo momento y en (casi) todo lugar.

LATIN SPOTS
MAGAZINE DE PUBLICIDAD

Tel.:(54 1)553-4906. Fax:(54 1)553-1674 E-mail: info@latinspots.com • Site:http://www.latinspots.com

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

LA EDAD DE ORO CONTINUA



... CON UNA FAMILIA DE PELICULAS QUE TRABAJAN JUNTAS EN PERFECTA ARMONIA Ahora hay dos nuevos miembros de la familia Kodak Vision. La película negativa de color Kodak Vision 250D balanceada para luz día y la película negativa de color Kodak Vision 200T balanceada para luz de tungsteno. Ambas tienen el grano y la definición de productos de velocidad mucho más lenta. Ambas ofrecen una reproducción exacta del color y tienen una latitud excepcional. Y ambas se intercalan magníficamente con otros miembros de la familia Kodak. Saque su imaginación a la luz. Sin sobresaltos. Con el nuevo patrón oro de las películas negativas de color para producciones cinematográficas.

Kodak
VISION
COLOR NEGATIVE FILM

Kodak, Eastman, y Vision son marcas registradas.

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